

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

Lara Maringoni Guimarães

TEMPO, ESPAÇO, ESPECTADOR E LEITOR:
O Abril Despedaçado de Ismail Kadaré e de Walter Salles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de **Mestre** em Linguística, área de concentração Psicolinguística, linha de pesquisa Aquisição e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia de Souza

**Florianópolis
2014**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Guimarães, Lara Maringoni
Tempo, espaço, espectador e leitor : o Abril Despedaçado
de Ismail Kadaré e de Walter Salles / Lara Maringoni
Guimarães ; orientadora, Ana Cláudia de Souza -
Florianópolis, SC, 2014.
183 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Linguística.

Inclui referências

1. Linguística. 2. Tradução intersemiótica. 3. Literatura.
4. Cinema. 5. Leitura. I. Souza, Ana Cláudia de. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Linguística. III. Título.

Lara Maringoni Guimarães

TEMPO, ESPAÇO, ESPECTADOR E LEITOR:
O Abril despedaçado de Ismail Kadaré e de Walter Salles

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre,
e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em
Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 7 de março de 2014.

Prof. Dr. Heronides Maurílio de Melo Moura
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia de Souza,
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Fabio Luiz Lopes da Silva,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Rejane Croharé Dania,
Universidade do Estado de Santa Catarina

*Para os meus amores:
Rubens, Mãe, Pai, Jorge, Beth, Lola e Flora.*

AGRADECIMENTOS

À Ana Claudia de Souza, minha orientadora, por todo o apoio, orientação e paciência neste longo processo de produção.

À minha família, pelos empurrões, dicas, e, principalmente, pela paciência com uma mestrandia à beira de um ataque de nervos.

Ao meu marido, Rubens, que chegou em meio ao processo e teve a paciência e a calma de não me deixar desistir, ainda que muitas vezes parecesse mais fácil. E também pelos lanchinhos no meio das tardes de escritura.

Aos amigos do Escritório das Letras, que sempre estiveram lá para ajudar quando uma “ajuda dos universitários” foi necessária.

À Ana Pessotto e à Aline Natureza, pela tradução e revisão do trabalho, respectivamente.

Aos professores membros da banca de defesa, Rejane Dania, Fábio Lopes e Jair da Fonseca, bem como das bancas de qualificação, Wladimir Garcia e Lincoln Fernandes, pela generosidade em suas contribuições, tão valiosas para a conclusão deste trabalho.

A todos os amigos, que me viram passar por dois programas, me ouviram dizer por quase quatro anos que eu estava fazendo o mestrado e não deixaram de acreditar que era verdade, o meu muito obrigada.

Clara: Tu já sabe ler?

Menino: Sei não... mas sei lê as figura.

(SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002,
roteiro do filme)

RESUMO

Este trabalho apresenta a discussão de minha pesquisa para a obtenção do mestrado em Linguística. Nesta pesquisa, abordo algumas das questões relativas à representação da passagem temporal no romance *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré (1982/2006), e de que forma essa passagem de tempo é representada na sua tradução intersemiótica cinematográfica, homônima, dirigida por Walter Salles (2001). Discuto, também, a relação que se estabelece entre o elemento temporal e o elemento espacial, com foco na tradução intersemiótica. Por fim, a partir de teorias de leitura expostas por Leffa (1996) e Souza (2012) e de espectralidade apresentadas por Stam (2000; 2005; 2006), Luz (2002) e Aumont (2005), debato o papel do leitor e do espectador como cocriadores da trama proposta pelos autor/diretor e roteirista, discutindo teoricamente de que maneira se pode processar a leitura dos diferentes tipos textuais e algumas das habilidades necessárias para que o ato de leitura se efetive, tanto no texto de natureza verbal quando no audiovisual.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; Literatura; Cinema; Leitura; Espectralidade.

ABSTRACT

In this thesis I turn to some questions related to the way the passage of time is represented in Ismail Kadaré's (1982/2006) novel *Abril Despedaçado*. I discuss the way the passage of time is represented in that novel and also in its homonym inter-semiotic cinematic translation directed by Walter Salles (2001). I also discuss the relation that is established between the temporal and the spatial elements, focusing on the inter-semiotic translation. Based on reading theories exposed by Leffa (1996) and Souza (2012) and spectatoriality theories presented by Stam (2000, 2005, 2006), Luz (2002) e Aumont (2005), I argue about the role of the reader and of the spectator as co-creators for the plot proposed by the author/director and the screenwriter. I theoretically discuss the way one can process the reading of both different types of text and some of the abilities needed to bring the reading act to effect in the verbal and in the audiovisual text.

Palavras-chave: Inter-semiotic translation; Literature; Cinema; Reading; Spectatoriality.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
1.1 OBJETIVOS	30
1.2 MÉTODO	31
1.3 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO.....	38
2 ABRIL DESPEDAÇADO: AS OBRAS, AS METÁFORAS, O TEMPO, O ESPAÇO.....	40
2.1 CINEMA E LITERATURA	40
2.2 A ESPACIALIZAÇÃO DO TEMPO	45
2.3 A PROPÓSITO DAS METÁFORAS.....	49
2.4 <i>ABRIS DESPEDAÇADOS</i> : TEMPO E ESPAÇO	56
2.4.1 O <i>Abril</i> de Kadaré: gelado e cheio de tempos.....	60
2.4.1.1 Breve análise quantitativa dos dados do livro.....	74
2.4.2 O <i>Abril</i> de Salles: quando o espaço vira tempo	78
2.4.2.1 Breve análise quantitativa dos dados do filme.....	106
3 LEITOR E ESPECTADOR OU DE COMO NÃO É FÁCIL “LER UM FILME”	108
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS.....	138
APÊNDICE A – Dados temporais coletados no livro.....	142
APÊNDICE B – Dados temporais coletados no filme.....	175

1 INTRODUÇÃO

“O tempo, que é a medida de todas as coisas em nossa ideia e costuma ser deficiente para nossos projetos, é infinito para a natureza e é como se nada fosse” (HUTTON, apud GOULD, 1987. tradução nossa)¹. Essa citação, escrita em 1788 e retirada de um livro de geologia, serviria perfeitamente para a epígrafe deste texto, mas considere que ela seria mais bem utilizada como início da discussão que pretendo abordar aqui, pois tratarei de tempo, mas também de espaço, de vingança e de amor, de Cinema e de Literatura. Este é um trabalho que se apresenta como a discussão acerca de minha pesquisa para a obtenção do mestrado em Linguística.

Aqui, pretendo abordar as questões relativas à representação da passagem temporal no romance *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré (1982/2006²), e de que forma essa passagem de tempo é representada na sua tradução intersemiótica cinematográfica, uma obra brasileira homônima, dirigida por Walter Salles (2001) – roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz.

Viso, também, discutir tópicos pertinentes à tradução³ de obras literárias para o cinema, com foco nas funções de leitor e espectador, buscando observar de que forma esses temas se articulam no processo de adaptação do livro *Abril Despedaçado*.

¹ *Time, which measures everything in our idea, and is often deficient to our schemes, is to nature endless and as nothing.*

² A primeira data refere-se à publicação original, em albanês, e a segunda data, à tradução consultada.

³ Conforme será explicado mais adiante, na seção 2.1, “Cinema e Literatura”, o processo de transposição de uma obra literária para o cinema, que é tradicionalmente chamado de adaptação, será tratado neste trabalho como tradução.

Assumindo que pesquisa implica criação e, por vezes, inovação, acredito ser possível inserir a investigação acerca desta tradução intersemiótica (e seus pontos) por mim conduzida entre as áreas de pesquisa em Linguística, a partir de um deslocamento daquilo que Roland Barthes afirma, em seu discurso inaugural no Collège de France: “que uma língua, qualquer que seja, não reprima a outra: que o sujeito futuro conheça, sem remorso, sem recalque, o gozo de ter a sua disposição duas instâncias de linguagem, que ele fale isso ou aquilo segundo as perversões, não segundo a Lei” (BARTHES, 1997, p.25). Ainda que Barthes refira-se, no contexto de sua fala, a variedades intralinguísticas do francês, ele estende o conceito de não dominância para o uso entre outras línguas, de maneira que não parece descabido deslocá-lo ainda mais – para o uso entre linguagens – e concluir-se que não há, entre a literatura e o cinema, uma prevalência, uma dominância da primeira sobre o segundo, sendo ambos, então, apenas usos distintos e “trapaceiros” da linguagem – parafraseando o próprio Barthes – que permitem “ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1997, p.16).

Kadaré, por outro lado, acredita que haja sempre uma relação de prevalência:

Sobre livros e filmes, eu faria uma comparação um pouco vulgar: o que existe são relações de força. Ou seja, há alguém que ganha e alguém que perde, alguém que domina e outro que se submete, como no amor. [...] No que concerne à criação, é muito importante manter uma distância, um afastamento. O criador é como o primeiro escritor, um viajante que vinha de longe. Ele aproveita que esteve num país onde ninguém foi e conta não importa o quê,

com a maior liberdade (KADARÉ, apud LEITE NETO, 2001, p.1).

É comum ouvir-se, em relação a um filme baseado em uma obra literária, que determinado indivíduo “gostou mais do livro”, ou “o romance é muito melhor”, ou, ainda, “achou a adaptação fraca, infiel”. É possível que essas críticas ocorram também dentro da academia, principalmente no ambiente do curso de Letras, no qual se costuma dar, pela própria natureza e foco do curso, preferência e prevalência ao texto escrito. Os filmes que se propõem traduzir obras literárias são frequentemente tratados como “arremedos de obra”, e não raro são vistos, na mais otimista das hipóteses, como um trampolim para o mundo da literatura. Erroneamente, grande parte dessas obras é tida como “versão deglutida e deformada para preguiçosos”, como se apenas algumas poucas obras cinematográficas não tivessem violado a genialidade do livro que as deu origem. Stam (2000) afirma que a linguagem de crítica que se utiliza para tratar de uma adaptação tem sido com frequência moralista, recorrendo a termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização” e “profanação”. Segundo o autor,

quando dizemos que uma adaptação foi “infiel” ao original, o termo expressa o desapontamento que sentimos quando um filme falha na captura daquilo que **nós vemos como características fundamentais** da narrativa, temática e estética da fonte literária (STAM, 2000, p.54. tradução e grifo nossos).

Essa problemática noção de fidelidade, afirma Stam, é essencialista, uma vez que pressupõe a existência de uma “essência” “escondida” no texto escrito, como “um coração de alcachofra”, que estaria “escondido sob a superfície do estilo” e que poderia ser transferida para uma adaptação.

É preciso refletir acerca dessa questão apontada por Stam. Ainda que seja tentador concordar com a ausência de um núcleo rígido, de uma essência única de um romance, é inegável que quando se procura traduzir qualquer obra para qualquer que seja a língua ou linguagem é preciso identificar quais elementos funcionam como “chaves”, como componentes que permitem ao leitor identificar que se trata da mesma obra. Quando falamos de *O Mágico de Oz*, por exemplo, pouco importa, para fins de identificação da trama, qual é a cor ou o material dos sapatos de Dorothy, se vermelhos ou de cristal, ou mesmo se ela é uma menina branca ou negra, mas é fundamental que se tenha uma personagem buscando voltar para casa, por exemplo, e um suposto senhor poderoso que poderia ajudá-la⁴. No caso de *Abril despedaçado* é indiferente se a história se passa no Brasil ou na Albânia, mas é fundamental que a obra verse sobre vendeta e que tenha o tempo como elemento central. São esses “pontos de união” que nos permitem reconhecer que se trata de duas versões de uma mesma obra. Desta forma, ainda que se procure evitar o uso do termo “essência”, é necessário que se selecionem elementos centrais da obra fonte ao traduzi-la. É preciso levar em conta, por outro

⁴ No conto de L. Frank Baum, a menina Dorothy ganha sapatos de prata, que a levarão de volta para casa. Na primeira versão cinematográfica, os sapatos são de rubi. Há ainda uma segunda versão cinematográfica, produzida pela Motown Productions, intitulada *The Wiz*, que apresenta artistas negros em todos os papéis, dentre os quais Diana Ross, como Dorothy, e Michael Jackson, como o espantalho.

lado, que isso não significa perda de liberdade do tradutor, muito pelo contrário: são esses pontos que permitem que ele (re)crie o percurso da trama como melhor lhe convier, e ainda assim possa ser reconhecido como uma versão daquilo que ele se propôs narrar.

Stam utiliza a multiplicidade de leituras possíveis a partir de um mesmo texto literário como base para seu argumento sobre a inexistência desse núcleo essencial:

Um único texto novelístico compreende uma série de elementos verbais que podem originar uma enxurrada de leituras possíveis, incluindo múltiplas leituras da própria narrativa. O texto literário não é fechado, mas uma “estruturação aberta”, a ser retrabalhada por um contexto ilimitado. O texto alimenta e é alimentado em um intertexto de infinita permutação, que é vista através das sempre mutáveis redes de interpretação (STAM, 2000, p.57. tradução nossa).

Mais uma vez, é preciso discutir até que ponto essa “multiplicidade de leituras” é possível. Conforme discutirei ao longo da seção “Leitor e Espectador (ou de como não é fácil ‘ler um filme’)”, quando tratamos de múltiplas leituras, não quer dizer que estas são ilimitadas. Ainda que diferentes pessoas façam leituras distintas a partir das experiências, pessoais e únicas (e também uma mesma pessoa efetue distintas leituras em distintos momentos, segundo seus objetivos pessoais e suas vivências anteriores), o texto, qualquer que seja, é um objeto que só existe a partir da e com a função de interagir com o sujeito leitor, e não está ali para apenas confirmar as hipóteses levantadas por este sujeito (processo de leitura *top-down*, que implica, basicamente, na leitura para confirmação

de hipóteses e conhecimentos prévios). Dessa forma, é bastante perigoso afirmar que o texto literário permite uma enxurrada de leituras possíveis, sem considerar a existência de limites de interpretação. Entretanto, Stam afirma que é justamente essa multiplicidade de sentidos e de visões possíveis que faz com que muitos escritores e teóricos apresentem algumas restrições à adaptação de textos literários, aparentemente sem considerar que o texto de ficção não escrito também permite uma multiplicidade de leituras e de visões, ainda que de maneira distinta. Essa visão dicotomizadora (texto de ficção escrito *versus* não escrito) é bastante recorrente. Stam propõe que o texto escrito seria, em oposição ao não escrito, aberto naquilo que tange à imagem:

Flaubert nunca nos contou a cor exata dos olhos de Emma Bovary, mas nós os colorimos mesmo assim. Um filme, em contrapartida, precisa escolher um intérprete específico. Ao invés de uma Madame Bovary virtual, construída verbalmente, aberta à nossa reconstrução imaginativa, nós somos confrontados com uma atriz específica, onerada por uma nacionalidade e um sotaque [...] (STAM, 2000, p.55. tradução nossa).

É inegável que o texto escrito é aberto à reconstrução imaginativa no que diz respeito à imagem. Por sua própria natureza, o texto escrito, quando não acompanhado de ilustrações, permite ao leitor criar cada elemento imagético segundo sua vontade, o que não ocorre com o texto fílmico. O texto audiovisual, por sua vez, permite que haja uma enorme abertura naquilo que diz respeito ao texto: grande parte das coisas que são escritas em um livro não precisam (e não devem) ser ditas em um filme. Dessa forma, é como disse, em parte, Kadaré: o que existem são relações

de força. Em cada modalidade textual há alguém que ganha e alguém que perde. Mas, talvez pela força da palavra escrita, a tendência é que se considere o texto escrito “mais aberto”, ignorando a rigidez da organização textual, a necessidade de se enunciar qualquer estado mental – uma vez que as feições da personagem não podem ser vistas– e o imperativo de explicitar a forma de execução de determinada ação (“Despia-se brutalmente” é absolutamente distinto de “despia-se sensualmente” ou mesmo “despia-se rapidamente”), para que o leitor possa sentir as nuances do texto. Entretanto, por conta dessa prevalência da palavra, o escritor José Saramago renunciou, por tantos anos, a que seus filmes fossem traduzidos para o cinema, por exemplo; para o autor, era impossível acreditar que suas personagens pudessem ter uma face determinada, e que seria distinta daquela que ele talvez tivesse imaginado ao criá-las:

Houve um tempo em que eu respondia que não queria ver a cara das minhas personagens quando me chegavam pedidos de adaptação de romances meus ao cinema. Digamos que eu era então uma espécie de radical da escrita: o que não passava pela palavra posta num papel simplesmente não existia. Fernando Meirelles foi uma das vítimas dessa intransigência. Quando o Ensaio sobre a Cegueira foi publicado no Brasil, salvo erro em 1995, imediatamente me escreveu para manifestar o seu interesse em adaptá-lo. Teria sido o seu primeiro filme, [...] se não tivesse esbarrado com o muro da resistência do autor a conhecer os atores que iriam dar consistência e outra realidade às figuras desenhadas pela sua imaginação. [...] Ao autor do livro só lhe resta pedir desculpa e agradecer a sua generosidade de espírito, [...]. Tanto mais que, agora sim, já conheço a cara das minhas personagens. Será preciso dizer que gostei delas?

Será preciso dizer que gostei, e muito, do filme? Nunca esquecerei a tremenda emoção que experimentei ao ver passar por trás de uma janela, em fila, as mulheres que vão pagar com os seus corpos a comida que lhes havia sido sonogada, a elas e aos seus homens. Essa imagem resume, para mim, todo o calvário da existência da mulher ao longo da História (SARAMAGO, apud MEIRELES, 2010, p. 7).

Desconsiderarei, aqui, as questões relativas ao gosto individual, e questiono o motivo dessa resistência⁵ generalizada para com as adaptações cinematográficas. Stam (2006) aponta que as origens do problema são seis preconceitos, alguns deles reforçados por adaptações medíocres ou mal-orientadas de romances importantes:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e

⁵ Ainda que aparentemente exista uma “briga de forças” entre a literatura e o cinema, na qual este é quase sempre derrotado, as adaptações de *best-sellers* costumam lotar as salas de cinema. Entretanto, o mais comum é que os espectadores terminem dizendo que a adaptação não é “tão boa quanto o original”. Exemplos disso podem ser encontrados facilmente, como recentemente ocorreu com *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, adaptações dos romances de J.R.R. Tolkien, e o já citado *Cegueira*, adaptação de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.

objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que romance porque uma cópia, menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

Entretanto, argumenta, a maior parte do pensamento que prega a superioridade da Literatura em relação ao Cinema é fruto de pressuposições “profundamente enraizadas e frequentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes” (STAM, 2006, p.21). A afirmação de Stam, nesse ponto, faz bastante sentido, ainda que, em minha opinião, de certa forma contradiga as afirmações prévias do mesmo autor, que, a meu ver, utilizou a logofilia e a anticorporalidade nos excertos anteriormente citados como pontos de argumentação, defendendo, de certa maneira, uma prevalência do texto escrito sobre o texto não escrito.

Ainda que não seja tão fácil encontrar, creio, uma afirmação aberta de que “a literatura é melhor porque mais antiga”, é inegável que a tradição escrita exerce enorme peso sobre as sociedades letradas. Ao preconceito da antiguidade está atrelado o também equivocado preconceito da dicotomia: pensar que ao ganho do cinema está atrelada a perda da literatura; quando um bom romance é traduzido para uma nova língua, ninguém pensa que ele fracassou; ao contrário: a obra é tão boa que mereceu ser levada a outros povos, a outras culturas. Por que pensar, portanto, que a tradução cinematográfica implicaria em uma perda para a literatura?⁶ Vale também destacar a relevância do preconceito intitulado

⁶ Ainda que o pensamento dicotômico seja bastante forte, as editoras já perceberam o poder que as adaptações audiovisuais têm sobre a venda de livros (muitas vezes já antigos e de pouca

parasitismo; é como se uma obra traduzida não fosse nem romance nem filme: ela perderia seu valor literário, posto que profanação, e não atingiria o valor fílmico, posto que “cópia”. As traduções fílmicas seriam, portanto, um projeto audiovisual que ficou num “entrelugar”.

É justamente por não ter essa visão dicotômica, que implica nessa prevalência da Literatura sobre o Cinema, que chamarei o processo de retextualização ocorrido em *Abril despedaçado* de tradução intersemiótica, conforme proposto por Jakobson (2007). Ao utilizar esse termo, tendo em vista similaridades e congruências que envolvem os processos de tradução e de adaptação, conforme explanarei na seção 2.1, creio deixar clara a equidade de valor entre a obra-fonte e a obra traduzida, ou seja, ainda que a obra-fonte seja obviamente anterior, não é possível afirmar que ela é detentora de maior qualidade em relação à obra adaptada. Além disso, é fundamental afirmar que é impossível comparar qualitativamente duas obras de natureza tão distinta, uma vez que essas duas linguagens produzem duas instâncias textuais diferentes e qualquer comparação qualitativa objetiva é improdutiva, envolvendo necessariamente quesitos pessoais e subjetivos, “de gosto”.

Os *abris despedaçados* de Kadaré e de Salles são, antes de tudo, obras sobre a inexorabilidade do tempo e do destino; esses dois elementos – tempo e destino – são catalisados pela vendeta, terceiro componente das tramas, que acelera principalmente a ação do tempo. Apesar das muitas diferenças que existem entre o original (livro, romance) e a tradução (filme, longa-metragem), as obras ainda têm em comum, além da

saída), e lançam, na mesma época da estreia das obras fílmicas, novas edições das obras literárias.

vingança entre famílias, muitos dos elementos cruciais para o desenrolar da trama, como a paixão do protagonista por uma mulher inacessível; a duração dos eventos da trama, cujo núcleo temporal é o período de trégua; o objetivo de vida dos protagonistas que são considerados *dorërasë*⁷, entre outros.

Assim, pretendo analisar a representação da passagem temporal no romance, e de que forma essa passagem de tempo é representada através do espaço físico na versão cinematográfica brasileira. Desejo também, e mais especificamente, abordar algumas das questões relativas à espacialização do tempo, principalmente no que diz respeito ao filme, que é a unidade central de análise desta pesquisa, uma vez que o tempo é um elemento formador das tramas das obras. Vale ressaltar que, ainda que sejam apresentados exemplos retirados do romance para fins de discussão, o foco da análise é a tradução, ou seja, a película.

O tempo e o espaço são elementos fundamentais à potencialização das relações estabelecidas entre os personagens das obras escolhidas. O tempo, componente básico da trama do romance e do filme, é representado, metaforicamente, em ambas as obras por elementos físicos, como as fases da Lua, o relógio que bate incessantemente e a camisa manchada de um sangue que “amarela” com o passar dos dias. Fossem outros cenários e estivesse o tempo correndo seu curso natural, a relação que se estabelece entre os protagonistas possivelmente passaria despercebida. Busco, também, apontar a relevância da oposição entre o

⁷ *Dorërasë* é o termo em albanês empregado na obra original, em referência àqueles que atiram para matar, homens fundamentais à manutenção do *Kanun* (código não escrito de leis rígidas que rege a vida de populações montanhesas do norte da Albânia e Kosovo. Será melhor explicado na seção 2.4.1).

dia e a noite para a contagem do tempo que se esvai, no filme, e o desespero crescente do protagonista em relação a isso. A partir da coleta dos dados linguísticos das obras, foi notável a presença de elementos metafóricos para demonstrar a passagem do tempo; assim, foi necessário perceber de que forma se dá o uso da metáfora e qual a função desempenhada por esses elementos nas expressões que demonstram passagem de tempo, mesmo que nem todas as metáforas atuem na formação das expressões de tempo espacializado.

Além desses pontos, é fundamental discutir, tomando em conta o que já foi levemente abordado acerca da multiplicidade de leituras possíveis (ou não) de um texto, questões acerca do papel do leitor como “criador” (ou seja, o texto – ou, na concepção de Barthes, o enunciado, o “saber” – se dá, se cria, no ato da leitura). Ao mesmo tempo, busca-se discutir qual papel cabe ao espectador, de que forma esse “leitor”⁸ é retirado do seu papel de criador – ocupado, *a priori*, pelo diretor e pelo roteirista do filme, que promovem a encenação do *seu* texto na tela do cinema – e passa a desempenhar outra função, talvez a de “interlocutor”, tendo em perspectiva que o filme seria apenas uma “porta de entrada” para os infinitos jogos e intertextos propostos pelo diretor.

É importante, ainda, discutir a relevância do cinema como arte multimídia e desmistificá-lo como “a mais simples e palatável das artes”, como tem sido comumente considerado pelo senso comum. Entretanto, basta voltar no tempo e pensar a respeito das primeiras projeções cinematográficas e as reações de pavor e incompreensão por elas geradas,

⁸ O termo *leitor* está grafado entre aspas, pois o conceito de leitura que norteia esse trabalho foi deslocado, conforme será explicado e discutido mais adiante, na seção “Leitor e espectador ou de como não é fácil ‘ler um filme’.”.

para que se perceba que, em verdade, a compreensão da linguagem cinematográfica é muito mais complexa e desafiadora do que o senso comum entende hoje, e, portanto, mesmo que grande parte das pessoas seja aparentemente proficiente nessa linguagem multimídia (ou seja, é aparentemente capaz de significar a linguagem cinematográfica satisfatoriamente) não significa que ela seja mais pobre ou fácil do que outro tipo de linguagem. É importante discutir, também, o nível dessa proficiência, ou seja, se de fato os espectadores estão aptos a “ler” e a significar diferentes tipos de filme, ou apenas filmes com estrutura mais simples, desfecho mais previsível, o que poderia indicar um “letramento funcional”, em que as habilidades de decodificar as imagens estão parcialmente dominadas, mas o interlocutor não é proficiente como espectador.

Em princípio, não é possível pressupor que um bom leitor seja, necessariamente, um bom espectador, e vice-versa. Por outro lado, as duas habilidades – leitura e espectadorialidade – parecem ter relações no que diz respeito à significação. Torna-se relevante, portanto, a discussão de que tipos de habilidades são necessárias para a formação de um leitor e de um espectador proficientes – ou seja, aqueles que têm maior monitoramento de suas atividades de leitura. Para isso, é preciso ter em vista as dificuldades de leitura que enfrenta um leitor considerando a natureza de um texto escrito e as dificuldades de um espectador cinematográfico, tendo em vista que o cinema opera com diferentes mídias em simultâneo. Pode-se notar que, no cinema atual, o estímulo é multimídia: as obras são, via de regra, audiovisuais. As obras de literatura, por outro lado, costumam ser escritas e verbais (monomídia).

Assim, são assuntos que pretendo abordar neste trabalho: de que maneira o leitor processa o texto escrito, qual a relação com o espectador comum e sua articulação da imagem em movimento (linguagem básica e fundamental à arte cinematográfica) com o som, o texto falado e o texto escrito (no caso da presença de legenda, e aí se encontra mais um complicador na operação mental necessária para a produção de sentido e construção do texto na mente do espectador), quais são os empecilhos por eles enfrentados, de que maneira uma supostamente “arte deglutida” se transforma em uma arte desafiadora e por quais motivos o cinema não é (e não deve ser tratado como) um facilitador para a inserção de novos leitores no universo da literatura.

1.1 OBJETIVOS

Esta pesquisa discute o processo de tradução intersemiótica entre uma obra da Literatura – *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré – e uma obra do Cinema – *Abril despedaçado*, de Walter Salles –, visando:

- 1) analisar de que forma a passagem do elemento temporal, nessas duas obras, está metaforicamente representada;
- 2) examinar a relevância do uso de elementos espaciais para a representação da passagem temporal, principalmente na versão traduzida: o filme;
- 3) discutir as funções de leitor e de espectador, segundo algumas teorias de leitura e de espectadorialidade, bem como a interação do espectador com a obra de Walter Salles.

1.2 MÉTODO

Ainda que seja pouco canônico alocar o método da pesquisa dentro da introdução, este trabalho está assim organizado porque a metodologia foi se delineando ao mesmo tempo em que se deu a escolha do objeto a ser pesquisado, e justamente pela natureza do objeto escolhido: era preciso discutir de que forma essas duas obras se relacionavam, em si, e de que maneira o público leitor poderia se relacionar com elas. Mas, voltando ao início do trabalho, é importante explicitar de que maneira a pesquisa foi sendo definida, e o método delineado. A escolha do tema para este trabalho aconteceu por conta do gosto pessoal. Já havia assistido ao filme de Walter Salles uma vez quando, em julho de 2008, buscando alguma inspiração para escrever meu projeto de mestrado, compareci ao encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em São Paulo, e frequentei algumas mesas-redondas e simpósios que tratavam da relação entre Cinema e Literatura. Em conferência, Ismail Xavier tratou da adaptação de *Lavoura Arcaica* – filme produzido pela mesma produtora de *Abril despedaçado* – e citou vagamente a produção de Salles. Foi nessa ocasião que descobri, voltando do evento com o filme na cabeça, que *Abril despedaçado* era um romance albanês (até então, Ismail Kadaré era, em meu imaginário, um nome perfeitamente nordestino, da região onde as filmagens de *Abril* tomaram lugar) e que a trama do livro, aparentemente, não era muito próxima à versão filmada. Após ler o livro, entretanto, ficou evidente que havia muitos pontos de

união entre as duas versões: o tempo, o espaço que indica o tempo e, é claro, a vendeta que engole a juventude e destrói famílias inteiras. Dessa forma, não foi difícil decidir qual aspecto eu analisaria nos universos aparentemente tão distintos dos dois *abris despedaçados*; teria que ser aquilo que os une: o tempo que se esvai, por conta das regras estritas da vendeta. Além disso, me interessava muito pensar que tipo de relação o público estabeleceria com as obras, de que maneira essas obras pouco tradicionais, naquilo que se refere à trama e à organização da narrativa seriam trabalhadas e significadas por um público “leitor”.

Nesse contexto, o trabalho foi dividido em duas grandes partes. Na primeira, são analisadas as expressões que denotam passagem de tempo no romance e no filme *Abril despedaçado*, com enfoque principal naquelas que demonstram a espacialização do tempo, tendo em vista que, conforme explicarei mais adiante, o tempo espacializado é, mais do que um elemento da trama, quase um personagem que atua como alter ego dos protagonistas, avisando-os de que suas existências naqueles universos não tardam em acabar. Para isso, as duas obras foram examinadas e todas expressões que denotassem tempo e que fossem relevantes foram anotadas em uma planilha. Considerei expressões relevantes aquelas que demonstram passagem do tempo relativo à vendeta, e não qualquer expressão temporal; assim, uma expressão que contém a palavra “quando”, mas não denota tempo decorrido da vendeta, não foi considerada relevante para este estudo. Após a coleta de dados, parti para a sua organização, categorização e classificação. Foram coletadas 205

expressões do romance e 32 sequências de todo o filme⁹. Dessa forma, a partir da análise dos dados coletados, estabeleci, para fins de agrupamento, cinco categorias de passagem de tempo, que abarcam todos os dados elencados, tanto no romance quanto na película.

Essas cinco categorias de tempo são as seguintes:

- 1) Percepção interna – corpórea;
- 2) Percepção externa – elementos externos ao personagem;
- 3) Personificação do tempo/espaço;
- 4) Tempo enunciado – literal;
- 5) Tempo enunciado – subjetivo.

A categoria **percepção interna – corpórea** é observada em situações em que a percepção da passagem do tempo se dá através do corpo do personagem; a sensação corpórea da passagem de tempo, através do cansaço físico, dormência, dor, causados pelo tempo decorrido. Como exemplo, pode-se mencionar a toaia do protagonista Gjorg à sua vítima: “Fazia tempo que suas articulações doíam, já nem sentia o braço direito” (KADARÉ, 2006, p.9).

A **percepção externa – elementos externos ao personagem** é a espacialização do tempo propriamente dita; são elementos do espaço que demonstram a passagem do tempo. Pode-se pensar no derretimento da neve, na escuridão da noite que chega, na luz do dia que se intensifica. Também os sons podem ser encaixados aqui: os sinos dos animais retornando para a cocheira (indicando o final do dia), a trovoadas que se aproxima fora de época naquele espaço. Como exemplo do filme, temos a

⁹ Nas somas das expressões do livro e das sequências do filme, foi considerada a totalidade dos dados, mesmo que repetidos, uma vez que a repetição significa que o dado contém traços de mais de uma categoria.

sequência em que a família Breves se concentra em torno da camisa suja de sangue do irmão morto, e o pai anuncia: “O sangue começou a amarelar”, significando que a alma do morto ainda não havia encontrado sossego e que, portanto, era momento de vingança.



Figura 1: A família Breves reunida, ao amanhecer, em torno da camisa suja de sangue, que serve também de cortina para a transição da câmera nas tomadas de Pacu para Tonho¹⁰.

¹⁰ Ainda que o cinema seja uma linguagem audiovisual, caracterizada, portanto, pela imagem em movimento mais a presença de som, o suporte físico desta dissertação – o papel – impede que a reprodução de trechos da obra seja feita em toda a sua extensão. Por esse motivo, optei por inserir, além da transcrição das falas – retiradas do roteiro –, alguns *frames* das sequências analisadas, visando diminuir a carência provocada pelo veículo deste texto escrito.

A **personificação do tempo/espaço** abarca as passagens que contêm prosopopeia, figura de linguagem que se caracteriza por atribuir características humanas a seres inanimados ou irracionais. Também pode conter aproximações com esse fenômeno: a atribuição de características de seres animados (mas não humanos) a seres inanimados, como elementos do tempo e do espaço. Nessa categoria, especificamente, interessam os casos que demonstram passagem de tempo, ao atribuir essas características humanizadas ou animadas. Pode-se considerar como exemplo o seguinte excerto do romance também relativo à tocaia de Gjorg: “O que ele chamava de dia extraordinário já se reduzia àqueles restos de neve e àquelas romãzeiras silvestres, que pareciam esperar desde o meio-dia para ver o que ele iria fazer” (KADARÉ, 2006, p.10).

Tempo enunciado – literal é a categoria que permite saber exatamente quanto tempo transcorreu em uma determinada passagem. O tempo é literalmente expresso e medido. Não há espaço para divagações dos personagens ou do narrador: o tempo aqui é cronológico. Cabem passagens que tratam de: “os vinte dias que lhe restam”, “por toda a primavera”, e, por exemplo, a passagem do livro: ““Quantos dias faz que você matou o seu?” ‘Quatro. E você?’” (KADARÉ, 2006, p.58). Ou alguns cartazes com dizeres do filme, que situam temporalmente a trama: “Sertão Brasileiro, 1910”, “Fevereiro”.

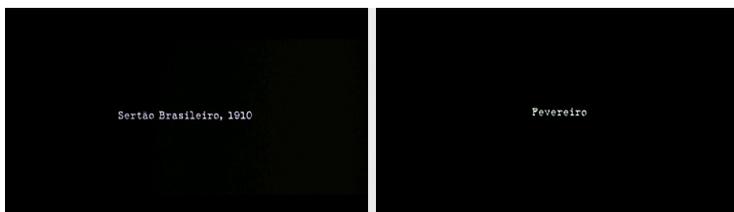


Figura 2: Intertítulos do filme com dizeres que informam o espectador e situam temporalmente o desenrolar da trama.

Por fim, o **tempo enunciado – subjetivo** é mais uma categoria em que a passagem do tempo é manifestada, ou seja, aparecem elementos textuais que tradicionalmente indicam passagem de tempo, mas o leitor/espectador não consegue ter clareza da duração exata daquele certo evento. Entram aqui as passagens de tempo psicológico, de divagação de um personagem, em que não se tem noção do tempo exato daqueles pensamentos. Expressões como “Fazia horas que Gjorg caminhava pelo *Rrafsh*, e não havia nenhum sinal de que se aproximava da *kullë*¹¹ de Orosh.” (KADARÉ, 2006, p.25), ou a sequência em que Clara e Tonho, já envolvidos, conversam em torno da fogueira, e após observar a faixa negra que o rapaz traz atada ao braço, e que indica que ele está marcado para morrer, Clara pergunta: “Quanto tempo ainda?”, ao que Tonho responde: “Pouco tempo”, exemplificam essa categoria.

¹¹ Segundo nota do tradutor, Bernardo Joffily, residências camponesas fortificadas, feitas de pedra e com janelas muito estreitas. São as moradias típicas do norte da Albânia.



Figura 3: Clara e Tonho observam a faixa negra que indica que ele está marcado para morrer; horas depois, ela lhe pergunta quanto tempo de vida ainda lhe resta.

A segunda parte deste trabalho discute os processos de leitura e espectadorialidade. *Abril despedaçado* não é uma obra óbvia: tanto o livro quanto o filme impõem alguns desafios aos seus públicos. O livro apresenta grandes cortes na narrativa, alterando o foco entre os personagens. O filme, narrado em *flashback*, apresenta alguns conflitos intencionais entre áudio e imagem, bem como muitos elementos não enunciados. O foco dessa parte é a relação do espectador e a obra fílmica, então me pareceu fundamental discutir quais seriam as habilidades necessárias para que um espectador pudesse compreender de forma eficiente os jogos propostos pelo diretor do filme, que tipos de desafios são enfrentados pelo espectador. Para isso, utilizei primeiramente referencial teórico sobre leitura, com vistas a compreender de que forma se dá o processo de leitura, como tradicionalmente o conceituamos e, a partir daí, deslocá-lo para aquilo que tratarei como “leitura de texto

fílmico”, ou espectralidade. A partir desse ponto, foi fundamental utilizar, também, material sobre teoria do cinema, voltada ao espectador.

1.3 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

O desenvolvimento do trabalho será composto de dois capítulos. Um primeiro, em que, segundo estabelecido nos objetivos um e dois, revisitarei os materiais utilizados como referencial teórico, e no qual fundamentarei de que forma o elemento temporal será expresso no espaço por meio do uso de metáforas, naquilo que chamarei de “especialização do tempo”. Em seguida, ainda no primeiro capítulo, discutirei brevemente o uso de metáforas como parte fundamental para a compreensão das obras, uma vez que a percepção do tempo é frequentemente permeada e expressa pelo elemento metafórico, tanto pelos personagens quanto pelo narrador. Ao final desse capítulo, tratarei da análise das obras, apresentando a coleta de dados e os resultados obtidos, com exposição do que foi coletado e analisado. No decorrer da análise, caberá um breve cruzamento de dados, verificando como (e se) alguns elementos espaço-temporais presentes no livro foram traduzidos para o cinema, respeitadas as especificidades de cada linguagem.

O segundo capítulo, que tem como meta o objetivo número três, tratará da discussão da obra fílmica em relação às funções desenvolvidas pelo espectador, bem como de que maneira a obra escolhida procura dialogar com seu interlocutor. Também abordarei leitura e espectralidade, ou seja, os processos envolvidos nos atos de ler um

texto verbal e “ler” um texto audiovisual, buscando apontar as similaridades existentes nesses processos de significação.

2 ABRIL DESPEDAÇADO: AS OBRAS, AS METÁFORAS, O TEMPO, O ESPAÇO...

2.1 CINEMA E LITERATURA

O Cinema e a Literatura têm muito em comum. Segundo Jacques Aumont (2005), ir ao Cinema quase sempre implica assistir a uma história, mas nem sempre foi assim. O autor explica que esse encontro conserva algo de fortuito: o Cinema, em seus primeiros anos, não se apresentava como uma arte narrativa; pretendia ser a arte do real. Ou, antes, da “impressão do real”. Para Martin (2003), quando Lumière filmava *A Chegada do Trem na Estação*, não tinha consciência de fazer uma obra artística, buscava simplesmente reproduzir a realidade. Entretanto, diz, seus filmes são surpreendentemente fotogênicos: “o caráter quase mágico da imagem cinematográfica aparece então com toda a clareza: a câmera cria algo mais do que uma simples duplicação da realidade.” (MARTIN, 2003, p.15). Bernardet (2004) explica o motivo para a reação dos espectadores que assistiram à primeira exibição cinematográfica do filme de Lumière:

[...] esses espectadores todos também sabiam que não havia trem verdadeiro na tela, logo não havia por que se assustar. A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão. Ver um trem na tela *como se fosse* verdadeiro. Parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é de mentira – que dá para fazer de

conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. [...] Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão da realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema (BERNARDET, 2004, p.12).

O encontro do Cinema – a arte da impressão do real – com a Literatura – a arte magna de “contar histórias” – tornou-se extremamente proveitoso por uma série de razões, das quais três, segundo Aumont (2005), são mais relevantes. A primeira delas é a de que toda imagem de um objeto existente conta uma história sobre ele, já é um discurso em si. Apresentar ou representar um objeto no Cinema – ou em qualquer outra forma de representação, segundo Amorim (2005) explica através da ideia de “imagem”¹² – já implica um discurso subjacente. Assim, a imagem de uma arma de fogo apresentada na tela já traz implícito um discurso subjacente como “Eis um revólver”.

A segunda razão apontada por Aumont é que a imagem em movimento – maior característica do Cinema – demonstra a passagem do tempo, essencial à narrativa, pois é através da passagem do tempo que podemos perceber as transformações (no espaço e na trama) e a duração dos eventos. O terceiro motivo para essa aproximação tão fecunda é que, à época de seu surgimento, o Cinema era considerado – inclusive pelos irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo – uma invenção sem futuro, uma novidade técnica das feiras. Para legitimá-lo enquanto arte, os primeiros diretores passaram a se aproximar do romance e do teatro, as chamadas “artes nobres”. Diz Aumont:

¹² Amorim, ao tratar de imagem – como representação de um objeto, de um tempo, de uma obra, de um texto etc. – explica que é impossível não pensar que toda imagem vem *a posteriori* à “realidade” e que sempre se trata de uma representação – fiel ou não – daquela realidade que ela representa. Entretanto, diz o autor, é inegável que toda representação produz a inscrição do representado em uma rede de significações sociais, que forma a nossa percepção desse objeto.

Assim, em 1908, foi criada na França a Sociedade do Filme de Arte, cuja ambição era “reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes”, chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses*, *A dama das camélias*, *Ruy Blas* e *MacBeth* (AUMONT, 2005, p.91).

Estabelecida a relação entre as duas modalidades semióticas, passa-se a ter um novo campo de estudo: o processo de retextualização, quando um texto escrito ganha uma nova instância textual e de natureza audiovisual. No diálogo entre a Literatura e o Cinema encontramos diversas denominações para a relação que envolve esse processo de passagem, e algumas delas preveem maior “grau de fidelidade”¹³ em relação à obra original enquanto outras parecem ser utilizadas quando se quer afirmar maior distanciamento entre as obras. Pertencem a esse segundo grupo, acredito, as denominações *adaptação*, *inspiração* e *versão*, enquanto os termos *transposição*, *reprodução* e *tradução* parecem querer indicar, em seu uso corrente, maior proximidade entre as duas obras.

O termo *adaptação* tem sido amplamente utilizado para referir-se a essa retextualização entre Literatura e Cinema. É curioso notar que quando utilizado em uma mesma modalidade semiótica, no contexto de passagem de um texto escrito de uma língua à outra, esse termo indica que a obra original sofreu grandes alterações. No contexto da tradução interlinguística, portanto, adaptar um texto é afastar-se do original – sendo, portanto, “menos fiel” a ele – e mutilá-lo, buscando uma espécie

¹³ Aqui me refiro àquele conceito primário e já discutido anteriormente de fidelidade, em que se procura, de maneira idealizada, e até ingênua, manter o maior número possível de características da obra para a sua segunda versão.

de simplificação na língua de chegada. Seu uso corrente no contexto de retextualização entre distintas linguagens semióticas (da Literatura ao Cinema, nesse caso) talvez indique que, sob esse conceito idealizado e utópico de fidelidade, seria impossível não ferir o original, e a representação cinematográfica seria apenas um arremedo da obra literária.

Entretanto, Bazin (1985; 2000) afirma que a ideia de fidelidade não deve ser buscada na forma ou conteúdo, mas na manutenção da qualidade da nova obra em relação à original, sendo a nova obra uma ampliação dos sentidos originais.

Além disso, Stam argumenta que a questão da fidelidade e da transformação gritante do romance para as telas é algo a ser relativizado em razão da diferença dos suportes textuais:

O romance original [...] pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga e pela mediação de uma série de filtros [...]. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme. O hipertexto cinematográfico, nesse sentido, é transformacional quase no sentido Chomskiano de uma “gramática generativa” da adaptação [...] (STAM, 2006, p.50).

Assim, tal qual o faz um tradutor linguístico, o diretor de um filme busca traduzir a realidade possível na linguagem de saída (o texto escrito) a uma realidade possível na linguagem de chegada (o texto fílmico).

Dessa forma, o conceito de tradução parece distanciar-se cada vez mais da noção de “busca pela reprodução de conteúdo e forma do original”, para aproximar-se da ideia de adaptação, aquela que torna possível, com as alterações necessárias segundo a visão do (novo) autor, a existência de uma obra em uma nova instância textual. Esta, por sua vez, parece não mais caber em sua definição inicial, que indicaria um processo que promove algum tipo de modificação desnecessária ou prejudicial à obra original. Mais que um processo semelhante, a adaptação parece circunscrever a tradução, tendo em vista que a transformação (pertencente, *a priori*, ao campo da adaptação) é parte constituinte de todo o processo tradutório. Assim, os limites entre traduzir e adaptar se tornam frágeis, e a reciprocidade entre os dois processos faz aumentar o campo teórico e de atuação do tradutor.

Como encarar, todavia, o processo de reescritura que aconteceu em *Abril despedaçado*? Walter Salles, o diretor do filme, parece ter-se apropriado de tal maneira da obra de Ismail Kadaré (traduzida do albanês por Bernardo Joffily), que a transformou em sua própria versão da realidade. Os novos personagens que entram em cena, as divergências de enredo, os finais completamente diferentes e os cenários antagônicos parecem, *a priori*, contar uma nova história, uma nova verdade. Mas, no fundo, a versão de Salles é a verdade aceitável ao espaço de chegada, da mesma forma que a versão de Kadaré é aceitável no espaço de partida. A ideia, aqui, é uma adoção formal do ditado “quem conta um conto

aumenta um ponto”): mesmo que haja modificações no enredo, informações apareçam e sumam segundo a visão deste ou daquele autor, a história de Cinderela, por exemplo, continua sendo Cinderela, mesmo que em versões mais antigas da história suas irmãs malvadas cortem os dedos dos próprios pés para tentarem caber no sapatinho de cristal¹⁴ e na versão mais recente e conhecida – dos estúdios Disney – não.

Percebo que essa tradução intersemiótica parece respeitar a realidade existente na linguagem de partida ao criar uma nova realidade na linguagem de chegada, no sentido de que o que é normal – e, por que não, até corriqueiro? – em termos de ambiente, trama, espaço e tempo num lugar como a Albânia de meados do século XX, tornou-se normal, com as devidas adaptações, num lugar como o Brasil do início do mesmo século. Pelos motivos expostos acima, esse processo de reescritura do texto escrito para o texto cinematográfico efetuado pelo diretor do filme será tratado, nesta pesquisa, como tradução.

2.2 A ESPACIALIZAÇÃO DO TEMPO

A questão da espacialização do tempo foi apresentada a mim, inicialmente, por Pellegrini (2003), em seu artigo *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. Nesse texto, a autora apresenta-nos algumas influências que o Cinema, chamado de “a mais jovem das artes”, teve sobre as artes predecessoras, em especial na Literatura. Talvez a mais significativa dessas influências tenha sido a espacialização

¹⁴ Disponível em: <<http://falacultura.com/contos-de-fadas-versoes-originais-macabras/>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

do tempo: é após o advento da narrativa visual que passamos a ver o tempo fluir. Segundo Pellegrini, a narrativa literária está:

irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com imagens (PELLEGRINI, 2003, p.23).

É esse esforço permanente da Literatura de capturar o tempo e torná-lo corpóreo que vai acabar por torná-lo um dos protagonistas das narrativas modernas.

Ainda de acordo com Pellegrini, a espacialização do elemento temporal operada pelo Cinema vai alterar de maneira profunda as formas de perceber e de representar o espaço na Literatura:

Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, tornando-se dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que ele agora conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância passa a ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se da *bidimensionalidade*. (PELLEGRINI, 2003, p.24).

Essa bidimensionalidade, afirma Pellegrini, ocorre na medida em que a realidade literária dos “mundos possíveis” torna-se admissível, como um espaço onde o real e imaginário se sobrepõem. Desse modo, é

possível, através do olho da câmera, estar em dois ou mais lugares distintos ao mesmo tempo, é possível conhecer novos lugares instantaneamente. Dessa forma, o espaço passa a organizar-se e desorganizar-se de acordo com a variação temporal.

Isso reforça o argumento de Aumont (2005) sobre a aproximação do Cinema com a Literatura: o tempo é essencial à narrativa, pois é através dele que se percebem as transformações e a duração dos eventos. Se aquilo que define a narrativa é a existência da ação, a transformação de elementos e fatos, a sucessão de eventos através do tempo, fez sendo que o audiovisual se apropriasse dela – a narrativa –, uma vez que aquilo que define o cinema é a imagem em movimento, a sucessão e transformação de elementos e fatos: a passagem do tempo.

Hauser (2010) aponta também que, à época da invenção do Cinema como obra de arte, acontecia a crise do romance psicológico e o surgimento da nova Literatura. O autor argumenta que *Ulisses*, de Joyce, seguindo uma tendência já presente em Proust e Kafka, pareceu subverter o foco da narrativa: enquanto os grandes romances psicológicos do século XIX, de Stendhal, Dostoiévski, Tolstoi ou Flaubert, caracterizam-se por polarizar a alma e o caráter do homem, de um lado, e o mundo da realidade física, de outro, ou o eu *versus* o não-eu, Proust, “embora seja um retratista e caricaturista candente” (HAUSER, 2010, p.969), está mais interessado em produzir um sumário da sociedade moderna, porque procura descrever não só “um quadro total da sociedade moderna” mas também “a totalidade do aparelho espiritual do homem moderno com todas as inclinações, instintos, talentos, automatismos, racionalismos e irracionalismos” (HAUSER, 2010, p.969). O autor segue argumentando

que Joyce dará continuidade ao romance proustiano em *Ulisses*, uma espécie de enciclopédia da civilização moderna, ao retratar os motivos que compõem o conteúdo de um dia na vida de uma grande cidade. O tempo é, então, o protagonista desse romance. Ocorre o abandono do enredo, seguido do abandono do herói. A sucessão de eventos é substituída por um fluxo de ideias e associações e, ao invés da presença de um protagonista, somos apresentados a uma corrente de consciência e um ininterrupto monólogo interior.

Ainda segundo Hauser, a concepção de tempo bergsoniana – para quem o tempo deixara de ser o princípio da dissolução e da destruição para tornar-se a forma pela qual obtemos a posse e adquirimos consciência de nossa vida espiritual, de nossa natureza viva, que é a antítese da matéria morta e da mecânica rígida: o que somos, viemos a sê-lo não só no tempo, mas através dele – sofre, então, uma nova interpretação, uma intensificação e um desvio: o foco agora é a simultaneidade dos conteúdos da consciência, a imanência do passado no presente, a convergência constante dos diferentes períodos de tempo, a relatividade de espaço e tempo, ou seja, a

impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move. Nessa nova concepção de tempo quase todos os elementos da tessitura que formam a substância da arte moderna convergem: o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia, o ‘método automático de escrita’ e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme. O novo conceito de tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, em nenhum gênero se expressa de forma tão impressionante quanto na mais jovem de todas as

artes, a qual data do mesmo período que a filosofia do tempo de Bergson. A concordância entre os métodos técnicos do cinema e as características do novo conceito de tempo é tão completa que se tem a sensação de que as categorias temporais da arte moderna, como um todo, devem ter surgido do espírito de forma cinematográfica, e fica-se propenso a considerar o próprio cinema como gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea [...]. A diferença mais fundamental entre o cinema e as outras artes é que, em sua representação do mundo, as fronteiras de espaço e tempos são fluidas – o espaço tem um caráter quase temporal, o tempo, em certa medida, um caráter espacial (HAUSER, 2010, p.970-971).

Assim, as noções de tempo e espaço, fundamentais para o desenrolar de uma narrativa, tornam-se próximas, e a atuação de elementos espaço-temporais é um ponto de contato constante nas narrativas do século XX. Nas obras escolhidas para este trabalho, conforme brevemente demonstrado nas análises apresentadas ainda neste capítulo, na seção 2.3, a questão apresenta-se como de suma importância, posto que os dois *abris despedaçados* são obras que versam em um determinado espaço sobre a rapidez inexorável do tempo e sobre como seus personagens se relacionam com esse tempo-espaço que se esvai.

2.3 A PROPÓSITO DAS METÁFORAS

A relação entre tempo e espaço, conforme apontada na seção anterior, é intrínseca e fundamental tanto para o cinema quanto para a literatura contemporânea. Além disso, essa relação é também metafórica.

Lakoff e Johnson vão afirmar que a metáfora é parte da vida cotidiana, não apenas na linguagem, mas igualmente no pensamento e na ação: “nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.45). Os autores defendem a ruptura com o paradigma tradicional, que relega as metáforas a um simples ornamento sem função informativa, justificada pelo que eles denominam de “mito do objetivismo”¹⁵. Desta feita, para esse paradigma tradicional e aristotélico a metáfora é uma “simples figura de linguagem, sem valor cognitivo algum e, como tal, deve ser apenas reconhecida e classificada, mas não interpretada” (ZANOTTO, 1998, p.10). Por outro lado, no paradigma emergente encabeçado por Lakoff e Johnson, as metáforas são parte da mais fundamental operação cognitiva, “então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáforas” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.46).

Cacciari (1998) afirma, em *Why do we speak metaphorically?*, que as metáforas representam uma forma de lidar com a relativa inabilidade da linguagem de esclarecer ou de expressar diretamente a complexidade de nossas experiências perceptivas. Pensando acerca do título das obras analisadas, essa afirmativa fica evidente: Um abril *despedaçado*. Como despedaçar o tempo? Ou, para além disso, como expressar de outra

¹⁵ Um dos pontos defendidos pelo mito do objetivismo diz que “as palavras têm significados fixos, isto é, nossa linguagem expressa os conceitos e as categorias em termos dos quais pensamos” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.296). Outro ponto é o de que “a metáfora e os outros tipos de linguagem poética, imaginativa, retórica ou figurada podem sempre ser evitados ao se falar objetivamente, e deveriam ser evitados, pois seus significados não são claros nem precisos e não correspondem de um modo claro à realidade” (Id., Ibid.).

maneira, mais “objetiva”, o fenômeno que acontece durante o mês de abril, nas tramas das duas obras?

Cacciari procura relembrar, ainda, diferentes funções da metáfora, em seus usos cotidianos. Uma, em particular, aplica-se ao caso de *Abril despedaçado*: a ideia de que metáforas constroem pontes entre domínios abstratos e experiências perceptivas. Desse modo, cabe questionar-se: como demonstrar ou notar a passagem do tempo? O que é o tempo que passa, senão uma ideia abstrata que só pode ser apreendida através de experiências perceptivas? Não podemos perceber a passagem do elemento temporal *per se*, mas apenas através de marcas perceptivas que ela deixa: a mudança de traços em uma pessoa que envelhece, a sucessão de dias e noites, a mudança de posição dos ponteiros de um relógio etc. São principalmente as marcas espaciais, físicas e corpóreas que nos permitem localizar temporalmente um evento. Pensando em outro contexto, não por acaso, uma pessoa trancada em um ambiente fechado sem acesso à luz do sol ou da lua, solitária, sem relógio e sem elementos que a permitam regular o tempo, rapidamente perde suas referências e os minutos assemelham-se a horas. Sua experiência particular afeta sumariamente a percepção do tempo “absoluto”, ou, no caso, o tempo cronológico terrestre¹⁶.

A autora afirma, ainda, que metáforas verbais¹⁷ são usadas para conceituar e tornar expressíveis partes relevantes de nossa vida interior e

¹⁶ Ainda que se saiba que não existe um tempo absoluto, e mesmo tendo ciência de paradoxos sobre o tempo ser afetado pela velocidade (como se vê no famoso Paradoxo dos Gêmeos de Langevin), a ideia aqui é indicar que a experiência pessoal afeta sumariamente a percepção de um tempo contado no relógio, no planeta Terra.

¹⁷ A autora lembra também que, embora seu foco nesse trabalho tenham sido as metáforas verbais, elas são apenas uma das maneiras de realização metafórica, permitindo, assim, um alargamento dos conceitos apresentados no artigo.

da nossa atividade cognitiva cotidiana, de pelo menos duas formas: criando novas entidades conceituais que estendem categorias preexistentes e usando propriedades expressivas de objetos e eventos como uma base perceptiva (CACCIARI, 1998, p.120). Zanotto (1998) corrobora esse argumento, ao afirmar que “as palavras são, pois, essencialmente indeterminadas, e a metáfora é um caso de amplificação dessa indeterminação” (ZANOTTO, 1998, p.13).

Dessa maneira, demonstrar a passagem do tempo, em obras como os *abris despedaçados*, que têm o tempo como um de seus núcleos, é fundamental e necessita ser feito, obrigatoriamente, através de pontes metafóricas. Essa contingência existe porque a relação que nós estabelecemos com o tempo é necessariamente metafórica: Lakoff e Johnson chegam a enunciar uma metáfora relativa ao tempo que diz O TEMPO É UM OBJETO EM MOVIMENTO, citando exemplos como “o tempo para agir chegou”, ou então “o tempo voa” (LAKOF e JOHNSON, 2002, p.101); a partir dessa ideia, é possível enunciar que TEMPO É ESPAÇO, uma vez que frequentemente relacionamos tempo e espaço para indicar a passagem desses elementos. É comum e corriqueiro, por exemplo, que nos refiramos a uma distância de “cinco minutos a pé”, ou então indiquemos a proximidade de um evento que está “a um passo de ocorrer”. Ademais, as primeiras formas de medir o tempo utilizadas pela humanidade foram as referências espaciais naturais: quando está claro, é hora de acordar, quando o sol se põe, é hora de se recolher. O sol a pino, alto no céu, indica que o dia está na metade, e assim por diante. *Abril despedaçado*, livro e filme, retoma essa relação óbvia e lógica de maneira a ampliar seu valor, posto que tem como núcleo o elemento temporal,

metafórico por natureza. A partir daí, entretanto, os autores abrem espaço para a beleza, para além da metáfora cognitiva de Lakoff e Johnson, e o tom poético e literário torna-se não apenas inevitável, mas desejável: enquanto Salles nos apresenta essa passagem do tempo em uma fotografia estonteante, como a cena em que Clara roda no alto de uma corda – como um relógio natural, expresso por seu corpo rodando no espaço – até que o dia acabe, Kadaré nos brinda com passagens imagéticas poéticas como

Lá fora corria março, meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só esse mês possuía. Mais tarde viria abril, ou melhor, apenas sua primeira metade. Gjorg sentiu um vazio do lado esquerdo do peito. Abril desde já se revestia de uma dor azulada... Ah, sim, abril sempre lhe causara essa impressão, de um mês um tanto incompleto. Abril dos amores, diziam as canções. O seu abril despedaçado... (KADARÉ, 2001. p.21).



Figura 4: Clara, um relógio natural, físico, espacial.

Cacciari lembra ainda que, segundo Beck, metáforas são dispositivos verbais baseados em uma “lógica sensorial em um nível semântico”, e que isso “implica um movimento do abstrato para o concreto. Também envolve a introdução do afeto e da noção de qualidades perceptivas” (BECK apud CACCIARI, 1998, p.127. tradução nossa). Essa afirmativa pode ser percebida nitidamente nas duas passagens citadas: Clara gira “como um relógio” e o mês de março “corria meio risonho, meio gelado”... ideias abstratas (um giro longo da personagem, que vai nos fazendo perceber a passagem do tempo, de maneira a se assemelhar a um relógio, e a passagem célere de um mês, que ainda guarda alguma alegria para o personagem, mas vai trazendo a frieza dos seus últimos dias de vida) que vão, por sobreposição e/ou

repetição de imagens transformando a passagem abstrata do tempo em uma visualização concreta.

Quando olhamos para os protagonistas dos *abris despedaçados*, temos certeza que suas percepções de tempo estão invariavelmente ligadas às suas realidades interiores: tanto Tonho quanto Gjorg afirmam, em momentos distintos, que lhes resta “pouco tempo”. De forma simultânea, e talvez justamente pela noção de brevidade de existência que lhes resta, toda uma nova vida lhes aparece e lhes é permitida. Quase tudo aquilo que não viveram em seus cerca de vinte anos será vivenciado no período de um mês, mais uma vez relativizando a noção de tempo e atrelando-a à experiência perceptiva pessoal e à vivência emocional e afetiva dos personagens.

É assim que acontece, por exemplo, quando o narrador de *Abril despedaçado* nos conta que o dia de tocaia de Gjorg *se arrastava*, compadecendo-se do protagonista. Em outra passagem, o mesmo narrador onisciente invade os pensamentos de Gjorg para relativizar o tempo segundo o ponto de vista do rapaz: “[...] Gjorg pensava o que fazer dos trinta dias que lhe restavam. Às vezes eles pareciam pouco, pouquíssimo, uma pitada de tempo que não daria para nada, mas outras vezes os trinta dias se dilatavam terrivelmente, desnecessariamente” (KADARÉ, 2001, p.22.). O mesmo ocorre no filme, quando Salustiano – o artista mambembe que mantém uma relação ambígua com a jovem Clara, paixão de Tonho – afirma para a jovem que a faixa negra no braço do rapaz é sinal de que ele “não dura muito mais tempo não”.

Assim, tendo clara a relação fundamental e intrínseca das obras com o elemento metafórico, por conta dessa natureza metafórica do

elemento temporal, é possível proceder à análise dos dados encontrados nas obras.

2.4 ABRIS DESPEDAÇADOS: TEMPO E ESPAÇO

Duas obras, um mesmo nome. Dois jovens, uma mesma obrigação. Dois espaços hostis, uma mesma honra. Duas estações do ano, um mesmo mês. É quase impossível escapar do chavão *dois lados de uma mesma moeda* quando se pensa na tradução de *Abril despedaçado* para o cinema. E como não lembrar a indicação, já no título, de que o tempo aqui se desmonta, se destrói, engole o futuro? O *despedaçar*, próprio do espaço, é aplicado ao tempo, estreitando ainda mais a relação entre esses dois elementos. É necessário, todavia, situar um pouco de cada obra no seu devido espaço e contexto, para pensar como cada uma delas relacionou-se com a questão temporal.

Abril despedaçado, o livro, às vésperas da II Guerra Mundial, toma lugar nas montanhas geladas e chuvosas do norte da Albânia, onde a lei do homem é a lei da vingança. O protagonista da obra de Kadaré se chama Gjorg, um jovem envolvido numa longa vendeta familiar, vivendo seu último mês antes de tornar-se alvo para seu assassino. Ele nutre uma paixão desmesurada por Diana, uma jovem casada da capital que celebra sua lua de mel com o marido, e a quem vislumbra durante sua viagem para pagar tributo pela morte que causou. Diana e Gjorg nunca mais se encontram; entretanto, o breve momento em que divisam um ao outro é tão perturbador para os dois, que, durante toda a trama, o casal permanece pensando nele, até beirarem a loucura.

Abril despedaçado, o filme, assenta-se no ano de 1910, em plena aridez do sertão nordestino, terra dos homens fortes de Euclides da Cunha. Salles nos apresenta Tonho, irmão de Pacu – personagem inexistente na trama da obra literária, mas de função primordial, que protagoniza a trama do filme. Tonho é um jovem marcado para morrer, que conhece o amor nos olhos verdes de Clara, uma artista mambembe que passa por Vila das Almas às vésperas da época em que ele deve morrer, numa guerra de vendetas, pela morte que causou: assassinou o homem que matara seu irmão mais velho.

Algumas diferenças são, desde já, evidentes entre as obras, e duas das mais importantes delas são a tradução cultural que a obra sofreu e as significativas diferenças impostas pela natureza diversa das linguagens do texto de partida e de chegada. Nord explica:

Por regra geral, nesta interação comunicativa, que é a tradução, o tradutor é o único que conhece ambos os lados, tanto da cultura base, da qual procede o texto a traduzir (TB = texto base) como o da cultura meta, a qual vai dirigido o texto traduzido (TM = texto meta). Com base neste conhecimento e em sua competência como tradutor pode julgar se as formulações do TB, transferidas à língua do TM, podem lograr os OBJETIVOS pretendidos como tais ou se têm que ser transformadas ou adaptadas para tal finalidade. Em tal situação, o tradutor adota a responsabilidade de não enganar nem ao autor do TB (que geralmente pertence à cultura base) nem aos receptores do TM (localizados na cultura meta) nem ao cliente que lhe encarregou da tradução. Além disso, quer dormir com a consciência tranquila por ter cumprido com sua responsabilidade de mediar de maneira leal e eficaz entre as duas culturas. Quer dizer, o tradutor deve lealdade ao autor do texto base, aos destinatários do

texto meta, ao cliente que lhe encarregou da tradução e a si mesmo (NORD, 2010, p.240. tradução nossa).

Isso exposto, podemos entender por tradução cultural as mudanças sofridas por uma obra ao ser retirada de um contexto inicial e alocada em um novo contexto. Não acredito que esse seja um processo de adaptação (conforme a definição *stricto sensu* do termo), porque as mudanças ocorridas ao trazer *Abril despedaçado* da Albânia para o Brasil são inevitáveis. Ainda segundo Nord,

o objetivo tradutório se define mediante um encargo de tradução, que especifica – explícita ou implicitamente – a situação comunicativa para que se necessita o texto meta. É no encargo da tradução que se descreve a situação para que o cliente necessita do TM: o público destinatário, o tempo e o lugar onde receberá o texto, o meio de transmissão (oral/escrito, manuscrito ou impresso), e possivelmente os OBJETIVOS para os quais o utilizará (NORD, 2010, p.241. tradução nossa).

Dessa forma, quando optou por filmar *Abril despedaçado* no Brasil, Salles teve que definir, enquanto autor da tradução, uma série de quesitos para seu trabalho. Durante esse processo de tradução, por exemplo, os elementos que catalisam o “endurecimento” das personalidades dos personagens deixam de ser o frio e a neve, no livro, para tornarem-se o calor escaldante e a seca, no filme. Ainda que diametralmente opostos, não se trata de um arranjo mal acabado, de uma improvisação, ou uma criação sem sentido existente apenas na cabeça do diretor: de fato, as populações do agreste brasileiro e das montanhas

albanesas guardam semelhanças de personalidade entre si, da mesma forma com que é real o fato de existirem – ou terem existido – vendetas (com suas regras bem estabelecidas, e não a vingança pura e simples) nas duas regiões. Assim, o termo adaptação (ao qual costumam ser atribuídas as ideias de arranjo, simplificação, improvisação) não cabe, em minha opinião, ao processo ocorrido aqui.

Os homens das duas obras são jovens, inseguros e aparecem como almas perdidas entre a obediência às leis de honra e aos códigos sociais vigentes e a vontade de seguir seu próprio destino, desafiando o arcaísmo representado pela força paterna. Mas as diferenças são muitas. Enquanto Gjorg segue irremediavelmente em direção ao seu destino, ainda que tente, em momentos de paixão febril, ignorar a desgraça que lhe espera, Tonho rebela-se pouco a pouco, encorajado e impulsionado pelo irmão mais novo, Pacu, símbolo de uma modernidade que ainda iria chegar; é Pacu quem traz, também, a mudança de paradigma da família Breves, com a libertação de todos os membros da família de seus destinos aparentemente incontestáveis e inevitáveis. O menino permite a redenção de toda a família, mas principalmente de Tonho, acerca de uma realidade pré-determinada desde antes de seu nascimento, e, segundo mandaria a tradição, imutável, intocável. O uso de tantos prefixos de negação para me referir a essa realidade e destinação é proposital e tem como objetivo explicitar quase redundantemente a imutabilidade, a força e o peso da tradição da qual, graças a Pacu, Tonho pôde se libertar. E é isso que vai permitir que os destinos dos dois jovens protagonistas das duas obras tenham desfechos absolutamente distintos.

2.4.1 O Abril de Kadaré: gelado e cheio de tempos

O livro de Kadaré toma lugar em uma região inóspita e agreste da Albânia, um planalto cercado de montanhas que recebe o nome de *Rrafsh*¹⁸, considerado um lugar atrasado em relação à capital Tirana e às regiões que a rodeiam. Os homens e mulheres que lá vivem são fechados, silenciosos e seguem um rígido código de leis, que funciona à parte das leis oficiais daquele país: *Kanuni i Lekë Dukagjinit* (o código de Lekë Dukagjini).

O *Kanun* (do grego *kânôn*) é um código de leis desenvolvido pelo príncipe Lekë Dukagjini, que esteve em vigor principalmente em todo norte da Albânia e Kosovo, desde o século XV até o início do século XX, e que se restabeleceu na região após a queda comunismo, no início da década de 1990. Também conhecida como uma “constituição da morte” o *Kanun* rege todos os aspectos da vida do montanhês, determinando, inclusive, o valor de cada pessoa e a maneira que uma vida tirada deve ser paga.

Esse *Kanun* é de extrema importância para o desenrolar da trama de *Abril despedaçado*, pois é a por conta dele que Gjorg, o protagonista, se vê enredado em uma guerra de famílias. É o *Kanun* que vai determinar como são feitas todas as ações relativas à vendeta, desde o ritual de morte até o pedido da *bessa* – a trégua pedida pelos anciãos do vilarejo, para que a família do *Dörerasë* tenha tempo de se estruturar para suportar a

¹⁸ Segundo nota do tradutor, *Rrafsh* é o nome dado à região em que se passa o romance de Kadaré, um planalto extremamente acidentado e que, ironicamente, significa “liso”, “plano”. Tal topônimo justifica-se, segundo o tradutor, por contraste às montanhas ainda mais escarpadas que o rodeiam.

sua morte, que virá – incluindo, também, o valor dos tributos a serem pagos. Mas, como qualquer legislação existente, o *Kanun* não está a salvo de críticas, mesmo dentro do próprio país. Segundo o personagem Bessian Vorps, escritor e marido da jovem Diana,

[...] os equívocos começam já pelo nome *Kanun*, que por causa de sua sonoridade muitas pessoas acreditam ser oriental, ou seja, turco, e conseqüentemente retrógrado. E arregalam os olhos quando lhes explicam que se trata da velha palavra *cânon*, em albanês *kanu*, que mais tarde, ninguém sabe por que, se transformou em *Kanun*. Em seguida, [...] passam a sentenciar: ‘É bom, é mau’, como se se tratasse de uma brincadeira de crianças. Ora, como tudo que é grandioso, o *Kanun* está além do bem e do mal. Está além... (KADARÉ, 2001, p.71-72).

Ironicamente, é a fixação do escritor por tudo que diz respeito ao *Kanun* e seus seguidores que o faz insistir em levar a esposa para passar a lua de mel no que ele chama de “reino da morte”, o *Rrafish* setentrional. É por conta dessa viagem que Diana conhecerá Gjorg e seu casamento será destruído antes mesmo de ter propriamente começado. Ainda no início da viagem, Bessian diz à esposa que “em nenhum outro lugar do mundo você encontrará pelo caminho gente que, assim como os pinheiros marcados para o corte, trazem o sinal da morte sobre si.” (KADARÉ, 2001, p. 68). Conforme veremos na seção 2.4.2 (O *Abril* de Salles: quando o espaço vira tempo), Bessian está enganado: no Brasil apresentado por Salles, os homens também andam marcados para morrer.

O romance de Kadaré nos apresenta Gjorg no exato momento em que ele espera sua vítima. O jovem, na casa dos vinte anos, passa o dia inteiro em tocaia, esperando o momento em que o homem que deve matar cruzará sob sua mira. Gjorg está cansado, seu corpo dói, mas ele não tem mais ânimo para sair dali: sua vítima deveria ter morrido há mais de um ano, mas ele fraquejara no último instante e apenas ferira o homem. Gjorg tem o peso da vergonha que causou aos seus, e espera não errar o tiro desta vez.

Nos dois primeiros capítulos do livro, o autor nos apresenta o funcionamento de toda esta guerra famílias, sua origem (em *flashback*, na memória de Gjorg), as regras do *Kanun*, que o protagonista recita com grande frequência, e a viagem de Gjorg até a cidade, para que ele pague o tributo pela morte. Como grande parte da narrativa nos apresenta apenas o protagonista, esses dois capítulos são essencialmente falas do narrador e diálogos interiores de Gjorg. Ele precisa esperar – primeiro pela aparição de sua vítima, depois para ser chamado a pagar o tributo e, no meio disso, caminha sozinho por um dia inteiro até a cidade onde deve acertar sua dívida –; enquanto o faz, divaga sobre as circunstâncias que o levaram àquela posição de *dörerasë*, sobre o que será de sua vida a partir daquele momento, e sobre as regras seculares que regem não só a sua vida, mas a de todos que o rodeiam. Esses monólogos de Gjorg são regidos pelo tempo, e, assim, o trecho inicial do romance é rico em elementos para a análise temporal.

Os dois primeiros capítulos apresentam um ritmo bastante distinto do resto do livro: é no capítulo 1 que Gjorg vive o momento de espera e concretização da vendeta. É, portanto, um momento em que o tempo da

narrativa aparece dilatado. Nesse capítulo também encontramos o tempo dilatado, contra a vontade do Gjorj, que esperava que a vendeta se esquecesse dele: “Na realidade, queria que o crepúsculo caísse o quanto antes, trazendo a noite, e o deixasse escapar daquela maldita tocaia. Porém, o dia se arrastava, como se se alegrasse em mantê-lo preso” (KADARÉ, 2001, p.10).

O capítulo seguinte, da mesma forma, apresenta o protagonista dirigindo-se à *kullë* de Orosh, local onde deve pagar o tributo devido pela morte causada. Aqui, Gjorg parece protelar ao máximo suas obrigações, como quando se distrai por longo tempo observando um avião que passa no céu: “Quando o aeroplano sumiu entre as nuvens, Gjorg sentiu o pescoço doer e só aí se deu conta de que acompanhara até o fim sua passagem pelo céu.” (KARARÉ, 2001, p.36).

Nos capítulos 3 a 7, conforme já explicado, o ritmo muda, de maneira geral. Há, de forma crescente, a necessidade de acelerar a narrativa, para que possa ser criada a sensação de um mês de abril que se despedaça, que avança ferozmente sobre o destino de Gjorj. Quase não há mais espaço para personificar o tempo: quando os dados temporais aparecem, o tempo vai ser acelerado, enunciado. Kadaré nos permite ver o tempo fluir, conforme explicava Pellegrini. É por essa razão, acredito, que as modalidades mais lentas de tempo (percepção interna e personificação) são parcamente utilizadas quando os personagens entram no furacão temporal do mês de abril.

O capítulo 3 nos apresenta Diana e seu marido Bessian Vorps, já em sua viagem de lua de mel e cronologicamente após o assassinato de Zef Kryeqyq por Gjorj. É nesse capítulo que a jovem cruzará com Gjorj,

por apenas alguns segundos e ficará impressionada com a tarja negra que ele leva atada ao braço. Como que enfeitiçada pela trágica situação de Gjorg, Diana aprende que “Se é verdade que matou o outro quatro ou cinco dias atrás, como disse o estalajadeiro, e obteve a *bessa* grande, quer dizer, a *bessa* de um mês, então lhe restam apenas vinte e cinco dias para viver” (KADARÉ, 2001, p. 107). A partir daí, a esposa de Bessian Vorps entra em um mundo de silêncio e dúvidas, cada vez mais profundo, que termina por afastá-la completamente do marido ao final da trama.

No capítulo 4, porém, há uma nova suspensão temporal¹⁹: as vinte e três páginas do capítulo transcorrem no período de algumas horas (não mais que duas ou três) e tratam do dilema de Mark Ukaçjerra, o feitor de sangue²⁰ da *kullë* de Orosh. Mark estaria preocupado, pois os números – e, conseqüentemente, os impostos – de mortes decorrentes da vendeta vinham caindo vertiginosamente ao longo dos meses anteriores àquele, mas é particularmente preocupante que, pela primeira vez em séculos, ele quase presenciou um “dia branco”, isto é, sem mortes: “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” (KADARÉ, 2001, p. 132-133). O responsável pela morte do

¹⁹ Esse capítulo de *Abril despedaçado*, vale frisar, não apresenta muitos dados para análise, uma vez que apenas foram considerados os dados que tivessem relação com o tempo da vendeta. Assim, apenas os momentos em que o feitor de sangue se refere à morte causada por Gjorg foram enumerados.

²⁰ Feitor de sangue é o homem responsável pela administração dos assuntos relativos à vendeta, o que inclui a coleta dos tributos e a administração dos arquivos. É curioso, portanto, que Mark Ukaçjerra fosse um homem semianalfabeto, e dependesse do auxílio de empregados e do padre para desempenhar sua função. Talvez tivesse conseguido esse cargo por ser o primo mais próximo do Príncipe de Orosh e por sua personalidade, que fazia com que todos o temessem.

dia 17 de março, o salvador de Mark, é o jovem Gjorg. Ao longo do capítulo, ele procura justificativas para “seu” fracasso como feitor, procura justificar para si mesmo o motivo da queda constante e ameaçadora do número de mortes, e termina por culpar os homens e mulheres da cidade, como Bessian Vorps e sua esposa, que influenciariam os moradores das montanhas negativamente e tentariam destruir o *Kanun*.

É nos capítulos 5 e 6 que a narrativa retoma seu ritmo e começa a acelerar a passagem do tempo vertiginosamente; no breve capítulo 5, Gjorg retorna à sua casa após o pagamento do tributo no dia vinte e cinco de março e pede ao pai que possa aproveitar seus últimos dias para “ver mais uma vez as montanhas” no final daquele mês (KADARÉ, 2001, p. 150). Ao longo dessa jornada, porém, ele percebe que, na verdade, está em busca de Diana, a “fada” que ele avistara apenas uma vez, por alguns segundos. Nesse capítulo é onde ocorre a maior elipse temporal: enquanto do capítulo inicial até o início do capítulo 5 se passaram apenas oito dias, ao final dele estamos acompanhando a viagem de Gjorg já nos últimos dias de sua *bessa*, por volta do dia onze de abril. Vários dias se passam sem que o leitor tenha muita clareza do que aconteceu com os personagens, o que o leva a entender que todos vagavam repetidamente pela região do *Rrafish*, como já vinham fazendo ao longo dos capítulos anteriores. Ainda assim, nesse capítulo, o autor lança mão de elementos de tempo enunciado (tanto literal quanto subjetivo) gerando uma sensação de desconforto no leitor. De fato, é bastante recorrente a enunciação dos meses de março e abril, além da data de dezessete de abril – que marcaria o fim da trégua concedida a Gjorg – como se pode ver em “corriam os

últimos dias de março. Em breve começaria abril. Com sua metade branca e a outra negra. Abril-morto” (KADARÉ, 2001, p. 149), “só não se esqueça uma coisa: sua *bessa* acaba dia 17 de abril” (KADARÉ, 2001, p. 150) ou então “abril começara, mas mal se anunciava a primavera” (KADARÉ, 2001, p. 151).

No capítulo 6, Diana e Bessian seguem visitando vilas e *kullës*, e afastando-se cada vez mais um do outro, para desespero do marido que, entretanto, não sabe como abordar sua esposa, nem entender o que se passa. Ao final do capítulo, Diana comete um ato insano e entra em uma *kullë* de enclausuramento²¹, onde ninguém que não seja um *gjaks*²² está autorizado a entrar, sob o risco de ser assassinado pelos homens que estão lá dentro. Não se sabe o que acontece com Diana dentro da construção, mas, ao sair, o marido entende que ela “perdera sua alma” lá dentro e que o que restava era apenas uma casca oca de sua mulher. É importante indicar que nesse capítulo ocorre, ainda, uma falha na contagem do tempo: no início do capítulo, Diana pergunta ao marido que dia estão, ao que ele responde onze de abril. Ao que tudo indica, nesse mesmo dia, ao final da tarde, ocorre a visita à vila na qual Diana invade a *külle* de enclausuramento. Após o desgraçado acontecimento, o casal retorna à estalagem onde se hospedava e

Ali passaram a noite e todo o dia seguinte sem sair do quarto. [...] Na manhã do terceiro dia (era 17 de abril), o cocheiro levou as malas para a carruagem e eles, marido e mulher, depois de pagarem e

²¹ Casa destinada à proteção dos homens jurados pela vendeta.

²² Segundo Bernardo Joffily, a palavra é derivada de *gak*, “sangue”, e designa o matador que vinga os seus, conforme os costumes da vendeta albanesa (KADARÉ, 2001, p.16).

saudarem friamente o estalajadeiro, ganharam a estrada (KADARÉ, 2001, p.188).

Ou seja, há um lapso de três dias. É possível que tenha havido uma falha na contagem do autor ou na tradução ou, ainda, uma falha na contagem do tempo feita pelas personagens. É possível que Bessian tenha se perdido na contagem do tempo, por suas experiências temporais subjetivas e, na verdade, quando Diana lhe perguntou em que dia estavam, se tratasse do dia quatorze de abril, e não onze. Essas são as três possibilidades que aventei para tentar explicar o problema das datas, pois, ainda que no decorrer desses capítulos haja uma série de elipses temporais, justamente o período entre a pergunta de Diana e o trecho exposto acima não exhibe nenhuma passagem que possa deixar dúvidas do tempo de fato decorrido.

O capítulo 7, por fim, apresenta o desfecho da obra: a morte de Gjorg, quando tentava alcançar a carruagem do casal, para ver Diana uma última vez. Como que para aumentar a ansiedade no leitor e para, novamente, postergar o momento do desfecho, ampliando a angústia do leitor, colocando-o empaticamente próximo ao sofrimento do protagonista, nesse capítulo o autor lança mão, mais uma vez, da repetição de expressões. A diferença é que, agora, Kadaré retoma o uso de elementos externos: Gjorg sabe que sua *bessa* acaba ao meio-dia, e é a posição do sol que irá lhe indicar até quando é seguro andar pelas estradas:

Mas sua *bessa*, como a maioria delas, acabava ao meio-dia. Sabia-se que nesses casos, se o *gjaks* era morto precisamente no dia do fim da *bessa*, logo que ele tombasse se verificava em que lado da

cabeça incidia a sombra, se no poente ou no levante. Caso a sombra incidisse no poente, isso significava que a morte ocorrera antes da hora, e portanto à traição (KADARÉ, 2001, p.190).

Por esse motivo, repetidas vezes, Gjorg olha para o céu, a fim de confirmar ao leitor que sua hora se aproxima. Quando sua cabeça “faz sombra para o nascente”, ele descobre que Diana pode estar perto e, num último desatino, abandona a estrada segura, quando então é morto, sob o grito de seu *gjaks* “Gjorj, lembranças a Zef Krye...” (KADARÉ, 2001, p.200). Enquanto nos primeiros capítulos a enunciação repetida do tempo faz com que o leitor tenha a sensação de um tempo imóvel – por conta dos tipos de expressão temporal utilizados – os capítulos finais vão acelerando o ritmo, justamente pela repetição do tempo enunciado. É como se a repetição do tempo nos capítulos iniciais nos dissesse, parafraseando a personagem do Avô do filme de Salles, “mais um, mais um, mais um” e, ao final do livro, o efeito fosse exatamente o contrário, “menos um, menos um, menos um”, justamente pelo fato da vida de Gjorg estar partida como um galho: um pedaço grande, pré-vendeta – em que cada segundo a mais representa um segundo a mais de vergonha por não cumprir sua obrigação com o destino – e um pedaço pequeno, após a morte de seu inimigo – em que cada segundo passado representa um segundo a menos de sua vida.

Um dos elementos espaciais que unem livro e filme é a camisa ensanguentada dos mortos, exposta à vista de todos os vivos, para que não se esqueçam de suas obrigações. Segundo as leis do *Kanun*, a camisa de um homem morto em uma guerra de honra só poderá ser lavada após sua alma ser vingada por outro homem de sua família. Até que isso

ocorra, a camisa deve ficar exposta às intempéries do tempo, e seu amarelamento é entendido como um sinal de que a alma do morto exige vingança. Logo no começo do romance, Kadaré deixa bem claro de que forma o *Kanun*, na figura da camisa ensanguentada, rege a vida do jovem Gjorg. Em um diálogo com seu pai, o jovem percebe que não há escapatória possível ao destino que o aguarda:

“Venha cá”, disse ao filho com suavidade.

Gjorg se achegou a ele.

Embaixo, no quintal da casa, o varal ostentava uma camisa solitária.

“A camisa de seu irmão”, disse o pai quase num suspiro. “A camisa de Mëhill”.

Gjorg fixou os olhos nela. Era branca e esvoaçava ao vento; bailava, inflava-se alegremente, como se tivesse alma.

Um ano e meio depois que o irmão morrera, a mãe por fim lavara a camisa que o desgraçado vestia naquele dia. Durante um ano e meio ela estivera pendurada, tinta de sangue, no andar superior da casa, como exigia o *Kanun*, à espera do momento de ser lavada, após a vingança. Dizia-se que quando as manchas de sangue na camisa começam a amarelar, era indício seguro de que o morto se sentia atormentado pela demora da vendeta.

[...] Com frequência, em momentos solitários, Gjorg subira ao aposento deserto para olhar a camisa. O sangue amarelava cada vez mais. Aquilo significava que o morto não encontrara descanso. Incontáveis vezes Gjorg vira em sonhos a camisa em meio à água e à espuma, alvejando e espalhando luz como um céu de primavera. Todavia, pela manhã, ele a encontrava sempre ali, cheia de manchas vermelhas de sangue seco, e outra vez fixava os olhos nela, até cansar. Isso semana após semana, transmitindo os sinais que enviava o morto das profundezas da terra onde estava.

[...] As estações, o calor e o frio, haveriam de influir nas mudanças da cor do sangue seco, assim

como talvez o tipo de tecido. Mas ninguém levava isso em conta, e cada metamorfose era interpretada como uma misteriosa mensagem que não se poderia contestar (KADARÉ, 2001, p.23-24).

Nessa passagem, destacam-se as categorias percepção externa, percepção interna e tempo enunciado subjetivo e literal. A percepção externa pode ser constatada pelo uso do estado da camisa quanto ao amarelamento para indicar o tempo decorrido e a urgência da vingança. A interna, por sua vez, manifesta-se no cansaço de Gjorg provocado pela longa e repetitiva contemplação da camisa ao vento, chamando-o às responsabilidades. Por fim, o tempo enunciado evidencia-se subjetivamente na referência ao tempo limite para a derradeira ação de vingança: “quando as manchas de sangue na camisa começavam a amarelar, era indício seguro de que o morto se sentia atormentado pela demora da vendeta” (KADARÉ, 2001, p.23), ou seja, o tempo para que a vingança fosse efetuada estava esgotando-se. O tempo literal é expresso em “um ano e meio depois” e “durante um ano e meio” (KADARÉ, 2001, p.23), indicando a duração da agonia entre a morte de Mèhill, irmão de Gjorg, e a execução da vingança, que permitiu a lavagem da camisa do morto. Quanto aos períodos sazonais, à temperatura e ao tecido, elementos que interfeririam, conforme anunciado pelo narrador, no estado da camisa deixada às intempéries do tempo, não há evidência de tempo decorrido. Tem-se a interferência do narrador como comentarista, mas sua opinião em nada interfere no andamento da trama e, portanto, não pode ser considerada como elemento indicativo de tempo decorrido relativo à vendeta.

O próximo excerto, retirado do primeiro capítulo do livro, apresenta o velório e o pedido de trégua e traz muitas das formas de representação da passagem temporal presentes na obra literária:

Afinal chegaram 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. [...]

À tarde, após o almoço fúnebre, um vaivém inusitado recomeçou no lugarejo. Em algumas horas acabaria a *bessa*²³ pequena para Gjorg Berisha, e desde já os anciãos se prontificaram a comparecer à *kullë* dos Kryeqyq para pleitear em nome da aldeia a *bessa* grande, de trinta dias.

[...] Os Kryeqyq concederam a *bessa* grande à tarde, pouco antes de acabar o prazo da pequena.

[...] Gjorg permaneceu como pedra num canto da casa. Restavam-lhe trinta dias de vida sem riscos. Depois disso, a morte o espreitaria em toda parte. Como um morcego, ele só se movimentaria nas trevas, fugindo do sol, da Lua cheia e das tochas.

[...] Trinta dias, murmurou. Sempre encolhido, na penumbra, como um bandoleiro. O tiro do fuzil ali na cerca da estrada cortara de um golpe a sua vida em duas: a parte dos vinte e seis anos até então e a parte de trinta dias que começava agora – de 17 de março até 17 de abril.

[...] Lá fora corria março, meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só esse mês possuía. Mais tarde viria abril, ou melhor, apenas sua primeira metade. Gjorg sentiu um vazio do lado esquerdo do peito. Abril desde já se revestia de uma dor azulada... Ah, sim, abril sempre lhe causara essa impressão, de um mês um

²³ Palavra empenhada, noção fundamental do código de honra albanês, no caso para indicar uma trégua antes da retomada da vendeta.

tanto incompleto. Abril dos amores, diziam as canções. O seu abril despedaçado... [...]

Não fazia meia hora que a *bessa* de trinta dias havia sido proclamada e ele quase se acostumara com a ideia 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 tantos invernos e verões, e mais um pedaço, curto, de apenas quatro semanas, impetuoso, rápido como uma avalanche, com apenas uma metade de março e outra de abril, tal qual dois galhos quebrados cintilando na geada (KADARÉ, 2006, p.20-21).

É possível perceber, aqui, a presença de elementos espaciais comandando a passagem do tempo, sendo, portanto, exemplos de espacialização do tempo, na categoria percepção externa: Gjorg abaixa a cabeça muito antes de chegar ao portal, ou seja, o fez cedo demais; mesmo sendo dia, as negras cortinas fazem da casa inimiga um recinto da noite; o fim do dia traz consigo o fim da trégua pequena; a sobrevida de Gjorg após a trégua grande como sendo dependente da sua capacidade se mover na escuridão do espaço e, finalmente, a vida partida em dois pedaços de tamanhos distintos, como os gravetos no espaço. A partir dessa premissa – uma vida que é duas – desenvolve-se a trama de *Abril despedaçado*.

O tempo é, maciçamente, enunciado literal e subjetivamente nessa passagem. O tempo literal se manifesta, quando da citação do tempo de trinta dias que lhe resta, dos trinta dias que existem entre dezessete de março e dezessete de abril, dos 26 anos de Gjorg, da primeira metade de abril, do pedido de concessão da *bessa* grande “à tarde, após o almoço fúnebre”, e do abril que se despedaça, rompe-se em dois. Ainda que a

menção ao mês de abril seja literal, seu desmantelamento se caracteriza por subjetividades relativas à vida, às expectativas sociais, à sina e à determinação do *Kanun* quanto à razão da existência:

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 se punindo pela rebeldia, dirigiu o pensamento para as regras da morte (KADARÉ, 2006, p.30).

Por sua vez, o tempo enunciado subjetivo é ainda expresso em trechos como: “em algumas horas acabaria a *bessa* pequena”, “a *bessa* grande foi concedida à tarde, pouco antes de acabar o prazo da pequena”, revelando que houve um período de agonia e espera levado ao extremo, “Não fazia meia hora que a *bessa* de trinta dias havia sido proclamada”, indicando que Gjorg não sabia exatamente quanto tempo havia se passado, exceto que era pouco tempo, menos de meia hora.

Além disso, no excerto anterior, está presente a personificação dos meses, com “lá fora corria março, meio risonho”, “abril revestido de uma dor azulada”. Um pouco mais adiante, o autor retoma a ideia de um abril como mês que é incompleto, ao mesmo tempo em que é infindo, posto que o protagonista nunca chegará a ver os dias finais desse mês. E o abril que era, momentos antes, despedaçado, agora assume a personificação de um abril que morre:

“Dezessete de março”, murmurou consigo. Vinte e um de março. Vinte e oito de março. Quatro de abril. Onze de abril. Dezessete de abril. Dezoito...

abril-morto. E depois, sempre isso: abril-morto, abril-morto e mais nada. Maio, nunca (KADARÉ, 2006, p.22).

Nesse excerto, é possível perceber uma sequência de tempo enunciado literal, todas as datas que se aproximam rapidamente, e, depois do dia dezoito, uma sucessão de dias mortos. Explica-se: a trégua de Gjorg acabaria no dia dezessete de abril e, a partir de então, cada dia ao qual ele sobrevivesse, seria um dia escondido em casa, nas *kullës* de isolamento ou nos caminhos protegidos. Não seria uma vida normal, mas uma sobrevivência. O dia dezoito de abril, com efeito, é o dia em que a contagem do tempo passa a representar o tempo que não existe mais. O dia morto.

E não é estranho que, nesse pequeno pedaço que antecede a morte certa, o jovem parta à procura do amor. Gjorg sai em uma busca alucinada por Diana, que também fica perturbada pelo encontro furtivo que teve com o rapaz. Mas eles nunca se mais encontrariam. Na busca perturbadora, Gjorg abandona um caminho protegido para tentar encontrar Diana, sendo assassinado algumas horas depois do fim de sua *bessa*. As últimas ideias que lhe vêm à mente, em um estado de semiconsciência são a imagem da neve caindo e a frase “isso é tudo, até que durou demais”. As últimas imagens da vida de Gjorg são, portanto, marcadas pelo tempo e pelo espaço.

2.4.1.1 Breve análise quantitativa dos dados do livro

Minha primeira hipótese era a de que haveria uma quantidade proporcionalmente menor de dados nos capítulos 3 a 7, em relação aos

dois iniciais, por conta do estilo da narrativa empregada no início do livro, mais lenta e divagativa. Por haver uma quebra significativa entre esses capítulos e os demais é que optei por agrupar os dois primeiros capítulos em um grupo de análise e o restante em outro grupo, intuindo que os dois primeiros pudessem ser mais significativos em termos de variedade de dados para o estabelecimento das categorias de tempo. De fato, ao longo dos capítulos seguintes, não encontrei passagem de tempo que não pudesse ser incluída nas categorias estabelecidas quando da análise dos capítulos iniciais.

Foram elencadas, ao longo do romance, 205 passagens que continham denotações de tempo relevantes à representação da vendeta. Esses dados foram divididos em cinco categorias, estabelecidas conforme as características em comum encontradas. Alguns dos excertos elencados possuem mais de um tipo de denotação temporal, e, assim, foram incluídos em mais de uma categoria. As cinco categorias de análise levantadas (a lembrar: Percepção interna – corpórea; Percepção externa – elementos externos ao personagem; Personificação do tempo/espácio; Tempo enunciado – literal; Tempo enunciado – subjetivo) aparecem com uma frequência bastante distinta ao longo do livro: enquanto nos dois capítulos iniciais foram elencados 103 dados de todas as categorias e com distribuição mais ou menos uniforme de todas elas, nos capítulos seguintes do romance, os 102 dados apresentam uma visível preferência do autor pelo uso das categorias de tempo enunciado.

Os agrupamentos de **tempo enunciado** somaram, em todo livro, 64,9% das ocorrências (133 dados, sendo 59 deles nos primeiros capítulos, e os outros 74 nos capítulos seguintes), das quais 68 (33,2%)

são de **tempo literal** e 65 (31,7%) de **tempo subjetivo**. A terceira categoria mais utilizada pelo autor foi a **percepção externa – elementos externos ao personagem**, com 44 dados (21,5%) em todo o romance (22 nos capítulos iniciais e 22 nos capítulos finais) e que, conforme será apresentado mais adiante, é a categoria mais utilizada por Salles no filme. A categoria que inclui dados de **personificação do tempo/espço** aparece com 16 ocorrências (7,8%) (das quais 15 estão nos capítulos iniciais e apenas uma nos capítulos finais), e a **percepção interna – corpórea** contém apenas 12 dados (5,8%), sendo que sete estão nos primeiros capítulos. A tabela a seguir foi elaborada para auxiliar na visualização:

CATEGORIAS	CAPÍTULOS INICIAIS (1 e 2)	CAPÍTULOS FINAIS (3 a 7)	TOTAL	%
Tempo enunciado – literal	28	40	68	33,2
Tempo enunciado – subjetivo	31	34	65	31,7
Percepção externa	22	22	44	21,5
Personificação	15	1	16	7,8
Percepção interna	7	5	12	5,8
Total	103	102	205	100

Dessa forma, é possível confirmar a hipótese inicial de que os primeiros capítulos teriam maior quantidade e variedade de dados. Em números absolutos, e se considerado o número de páginas, é bastante significativo que quase 50% dos dados temporais tenham sido encontrados em pouco mais de cinquenta páginas iniciais, e que a outra metade dos dados tenha sido distribuída ao longo das 143 páginas seguintes.

Além disso, notável que as categorias de tempo enunciado tenham, em números absolutos, uma enorme discrepância em relação às demais, e

parecem confirmar a necessidade de acelerar o ritmo da narrativa e de proporcionar ao leitor uma agonia crescente pelo esgotamento do tempo de vida do protagonista. Como confirmação dessa hipótese, é possível notar que a variedade de recursos metafóricos de tempo também decresce ao longo dos capítulos, com a prevalência das categorias de tempo enunciado, o que poderia auxiliar na percepção mais enfática da passagem do tempo.

Vejamos a distribuição de dados por capítulo:

Capítulos	Percepção interna – corpórea	Percepção externa – elementos externos ao person.	Personif. tempo / espaço	Tempo enunciado – literal	Tempo enunciado – subjetivo	Total de dados
Cap. 1	2	10	7	12	11	42
Cap. 2	5	12	8	16	20	61
Cap. 3	2	7	1	13	18	41
Cap. 4	0	2	0	5	0	7
Cap. 5	2	1	0	7	7	17
Cap. 6	0	6	0	6	7	19
Cap. 7	1	6	0	9	2	18
Total	12	44	16	68	65	205

Embora a quantidade absoluta de ocorrências diminua absurdamente ao longo do romance, é significativo notar que as categorias de tempo enunciado mantenham-se sempre muito presentes e entre as mais utilizadas. De fato, o breve capítulo 5, com apenas nove páginas, apresenta uma alta incidência de dados, com uma média de 1,9 dados por página, ficando atrás apenas do primeiro capítulo em termos de dados/página:

Capítulos	Número de páginas	Quantidade de dados	Dados por página
Capítulo 1	16	42	2,6
Capítulo 2	35	61	1,7

Capítulo 3	63	41	0,7
Capítulo 4	24	7	0,3
Capítulo 5	9	17	1,9
Capítulo 6	33	19	0,6
Capítulo 7	13	18	1,4
Total	193	205	1,1

Assim, é importante perceber a frequência dos dados, ainda que os números absolutos sejam bastante discrepantes. Nos capítulos 5 e 7, que apresentam o final da trégua concedida a Gjorg, a frequência de elementos temporais é bastante alta, provocando no leitor aquela sensação de um cronômetro que vai sendo zerado. O capítulo 6, por outro lado, a frequência é muito baixa, procurando, talvez, representar uma brecha no tempo: é quando o narrador vai apresentar o drama de Diana e Bessian, e a aparente destruição de seu jovem matrimônio. Nos dois primeiros capítulos, por outro lado, a grande frequência de dados parece ter o efeito contrário, justamente grande diversidade na natureza da apresentação desses elementos temporais.

2.4.2 O *Abril* de Salles: quando o espaço vira tempo

O *Abril despedaçado* de Walter Salles foi rodado no interior da Bahia, em cenários que, apesar de diametralmente opostos aos cenários descritos no Romance de Kadaré, também nos mostram uma dura realidade. Enquanto no romance, o frio, a neve, a chuva e as montanhas são elementos do espaço atuantes na formação da personalidade dura dos homens do *Rrafsh*, no filme de Salles, os elementos são opostos, mas igualmente severos: a seca, o calor e o sertão sem fim também promovem

o isolamento das famílias e geram pessoas que pouco falam. *Abril despedaçado* é, assim, um filme de silêncios e imagens.

Uma das linhas-guias para a tradução, em evidência durante todo o filme, é a imagem da bolandeira, um engenho de madeira para moer cana de açúcar. Nos engenhos de açúcar, é a grande roda dentada que gira sobre a moenda, movimentando as mós. No roteiro, tal mecanismo é descrito como “um relógio primitivo, que marca inexoravelmente a passagem do tempo. Vistos assim, de cima, os animais parecem carregar o mundo.” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p.193). Segundo Butcher e Müller, o uso da bolandeira para a concepção estética de *Abril despedaçado* foi inspirado no filme *A Linha geral*, de Eisenstein. O diretor russo apresenta o funcionamento de uma desnatadeira, e sua forma de fazê-lo foi um dos principais modelos da concepção visual de *Abril despedaçado*.



Figura 5: Cenas da desnatadeira de Eisenstein, em *A Linha geral*, que inspiraram a fotografia de Salles para *Abril despedaçado*.

É importante notar, entretanto, que esse relógio primitivo, a bolandeira, roda no sentido anti-horário. É como se o tempo, portanto, rodasse para trás, indicando o tempo da vendeta, que se esgota. Ainda segundo os autores, o engenho é:

uma estrutura que lembra um relógio de ponteiros ou as engrenagens de um instrumento de tortura medieval. [...] Com seu mecanismo peculiar, a bolandeira deu corpo ao ciclo do tempo e à opressão que pesam sobre os Breves. Quando Tonho, o protagonista, obedece aos anseios da família e vinga a morte do irmão mais velho, sendo capturado pelas engrenagens do círculo de vingança, passa a ter data certa para morrer. A partir daí é como se o tempo, para ele, contasse para trás (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p.86–88, roteiro do filme).

A bolandeira e seus bois aparecerão diversas vezes ao longo do roteiro. São os bois da bolandeira, inclusive, que irão anunciar a necessidade de quebra com o inexorável destino que se apresenta diante de Tonho, quando, em uma determinada sequência, seu irmão mais novo flagra os animais rodando após um dia de trabalho exaustivo, sem haver nada que os prendesse à engrenagem. Ao gritar pelo irmão, a câmera mostra Tonho carregando a canga (peça de madeira que prende os bois à bolandeira ou ao carro de boi) nos ombros, da mesma forma que os animais faziam mais cedo, e ele aparenta tomar uma decisão.



Figura 6: Ao ver os bois rodando sozinhos, Tonho decide não aceitar seu destino passivamente.

É após essa cena que Tonho foge da fazenda para se juntar a Clara e seu padrinho Salustiano, negando temporariamente seu destino.

Não apenas a desnatadeira de Eisenstein foi importante para a concepção de *Abril despedaçado*, mas todo o filme em si: Eisenstein apresenta, no início do filme, o sofrimento dos trabalhadores rurais e seu choque com a tecnologia que a modernidade vem trazendo; de maneira mais ideológica do que prática, esse é o drama de Pacu: ter uma concepção ética moderna em um mundo regido por leis arcaicas. Há, inclusive, uma cena de *A Linha geral* (cujo subtítulo é, não por acaso, “o velho e o novo”) que se repete na obra de Salles: uma trabalhadora tenta levantar um boi que, exausto, tomba no chão. É do trabalho dele que depende o sustento daquela comunidade. Em *Abril despedaçado*, essa

cena ocorre quando o pai e Tonho tentam erguer um dos bois que rodam a bolandeira, para que a produção de rapadura não seja interrompida. Essa cena ocorre logo antes de Pacu apontar a roda automatizada dos bois e Tonho tentar romper com o velho código pela primeira vez.

Durante o período de concepção de *Abril despedaçado*, o diretor assistiu a vários filmes de cineastas soviéticos, sobretudo Eisenstein. Isso porque já havia decidido que *Abril* teria uma qualidade de filme mudo, com a expressividade impulsionada pela montagem – característica maior dos filmes de Eisenstein, defensor supremo do cinema-montagem (METZ, 2004). Desse modo, a dureza e a solidão dos personagens vieram bem a calhar. Sendo um filme movido pelo silêncio e tendo escolhido que o espaço atuaria como um palco formador dos personagens, Salles criou um filme em que o espaço narra o tempo. Talvez por isso, das cinco categorias de tempo elencadas no romance, uma sequer aparece na película: a **Percepção interna – corpórea**; a **Personificação do tempo/espaço**, por sua vez, apresenta apenas uma ocorrência, justamente na cena do relógio, umas das mais marcantes e significativas do filme. A ausência da primeira justifica-se, talvez, pela agilidade do filme, em que os tempos de tocaia, por exemplo, são reduzidos, e expressos temporalmente pela alternância de tomadas diurnas e noturnas. O parco uso da segunda categoria, a personificação, é justificada pelo silêncio: em um filme em que os personagens falam pouco, não parece haver muito espaço para divagações como “a tarde morria” (KADARÉ, 2006, p.9). Esse é um discurso muito empregado pelo narrador no romance. No filme, a narração é mais difusa, uma vez que a câmera, o som e a montagem também narram a história; por esse motivo, a presença de uma

voz narrativa é usada com parcimônia. Além disso, conforme já dito por Butcher e Müller (2002), Salles queria que seu filme tivesse a qualidade do cinema mudo. É fundamental lembrar que o narrador do filme é Pacu, que é, também, um personagem. Dessa maneira, Salles organizou a película de forma que a função desse narrador não é somente narrativa, mas comentarista, uma vez que as memórias narradas aparecem revividas pelos personagens, permitindo ao narrador, no desenrolar da trama, realizar reflexões, análises e comentários em *off*. Além disso, Pacu acumula outra função: a de narrador extradiegético, enquanto personagem que inventa e conta histórias, oralmente, por não saber ler as palavras, “apenas” lendo as figuras do livro dado por Clara. Nas fabulações inventadas por Pacu, ele se torna personagem de histórias dentro da história maior, também narrada por ele. No final do filme, as duas histórias – e, por conseguinte, as duas personagens “interpretadas” por Pacu – se encontram, e o menino finalmente consegue encontrar a sereia, no mar do imaginário (ao tomar o lugar de Tonho), onde ninguém morre, e no mar verdadeiro, na pessoa de seu irmão.

É importante dizer, entretanto, que os modos utilizados por Salles para indicar a passagem do tempo, na concepção da obra, ainda que bastante distintos daqueles escolhidos por Kadaré, conseguem gerar um efeito muito similar. Pela natureza audiovisual da obra cinematográfica, o diretor optou pela exibição do tempo que passa, através do espaço, com repetição de tomadas (da lua, por exemplo), para que seu espectador não perdesse nunca a noção de que o tempo de Tonho está se esgotando. Kadaré, por sua vez, utilizou aquilo que é próprio do texto literário – a

palavra, a enunciação – para gerar um incômodo no seu leitor, pelo uso da repetição de termos que indicariam o final do tempo do protagonista.

Ainda que os elementos externos apareçam com frequência no decorrer da película, Salles optou por utilizar a repetição de informações, mantendo pouca diversidade de referências. Os quatro elementos que mais aparecem são a bolandeira, a Lua, a oposição dia/noite e as camisas ensanguentadas (duas camisas: uma dos Breves e outra dos Ferreira). A relevância da repetição do uso desses elementos merece uma análise mais detalhada.

A bolandeira representa, em certa medida, a manutenção do ciclo da vingança. Ela representa a inexorabilidade da vendeta e a impossibilidade (aparente) de fuga desse ciclo. O menino Pacu fala para Tonho, quando este lhe diz que o pai jamais os deixaria visitar o circo que se apresentaria na cidade vizinha: “a gente é que nem os boi: roda, roda e nunca sai do lugar” (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p.208, roteiro do filme). Dentro da bolandeira está toda a família: o pai, que guia os bois e comanda o ritmo da vendeta; Tonho, que mói a cana e opera a vingança; Pacu, que traz a cana e um dia ocupará o lugar do irmão, quando ele não estiver mais lá para fazê-lo; e a mãe, que recolhe os bagaços da cana e os corpos dos filhos.



Figura 7: Frames representivos das seqüências dos créditos iniciais, mostrando a família Breves e seus papéis na trama.

A bolandeira funciona, ainda, como uma ampulheta da vida de Tonho, que conta o tempo decorrido ou roda para trás.

AVÔ DE ISAÍAS: Tu tá vendo aquele relógio ali?
 Tonho vira o rosto. *Do seu ponto de vista: um relógio de parede, os ponteiros avançam inexoravelmente.*

AVÔ DE ISAÍAS: Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um... Ele vai tá te dizendo menos um, menos um, menos um. (SALES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p.202, roteiro do filme).



Figura 8: O avô de Isaías mostra o relógio que anuncia o ritmo e a direção da vida de Tonho.

Há que se considerar, porém, que o sentido anti-horário do movimento da bolandeira é determinado pelo enquadramento, pelo olhar da câmera, que sempre observa a bolandeira de cima ou de lado. Para os personagens, na perspectiva a partir da qual a bolandeira pode(ria) ser observada por eles, o giro segue em movimento horário. Dessa forma, o espectador é avisado, todas as vezes que surgem tomadas da bolandeira, de que o tempo de Tonho está correndo, acabando, enquanto os personagens seguem, se não alheios, encarando a morte iminente do jovem como algo naturalizado e imutável.

Enquanto Tonho dirige-se à casa dos Ferreira para executar a vendeta e vingar a morte do irmão mais velho, Inácio, Salles nos apresenta uma tomada da bolandeira, ao amanhecer, contra a luz e completamente estática: é o tempo suspenso, esperando a ação de Tonho para retomar – ou não – o curso “normal” dos eventos.



Figura 9: A bolandeira parada, ao amanhecer, aguarda a execução da vingança por Tonho.

Por fim, a bolandeira aparece ainda em *close-up*, com algumas de suas engrenagens filmadas, extremamente similares às engrenagens de um relógio. Representa, logicamente, o tempo que corre.



Figura 10: Engrenagens da bolandeira.

Outro elemento fundamental à representação da passagem de tempo é a Lua, usada como base de medida temporal para o período de trégua entre as duas famílias que estão envolvidas na vendeta. A contagem de tempo está marcada, metaforicamente, pela passagem de um mês, mas um mês lunar. Na conversa que Tonho tem com o avô de sua vítima para pedir a trégua, o patriarca da família Ferreira anuncia sua concessão somente até a Lua seguinte, leiam-se: Lua cheia e período de um mês.

TONHO: Eu orei pela alma do morto. Em respeito a ele, fui ao enterro e no almoço. Agora peço para falar com vosmecê. [*Pausa.*]

Eu peço a trégua a vosmecê.

O velho cego olha para Tonho com seu olhar vazio sem responder. Ele se afasta para dentro da casa. Os membros da família estão à espera de sua decisão.

Do ponto de vista de Tonho: observa-se a família do morto.

MATEUS: O senhor não devia conceder essa trégua. O senhor...

O avô do morto vai para o quarto contíguo à sala. Retorna com uma braçadeira negra, que amarra no braço de Tonho.

AVÔ DE ISAÍAS: Tá concedida a trégua. A mesma que teu pai concedeu a meu neto. Mas só até a próxima Lua.

Tonho aquiesce aliviado.

AVÔ DE ISAÍAS: De um morto para outro. É a tua garantia até a Lua cheia. Depois, se o sangue amarelar, não vale mais nada (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p.201-202, roteiro do filme).



Figura 11: “De um morto para outro”, a faixa negra que indica o homem marcado para morrer.

Nessa citação, embora o tempo seja enunciado literalmente – a trégua irá somente até a próxima Lua – é estabelecida a função desse elemento externo – a Lua – para o desenrolar da trama. Além de a fase da Lua ser determinante para o final do período de trégua, há ainda a cor da camisa manchada com o sangue do morto que aguarda vingança. A mudança de cor, do vermelho ao amarelo, é decisiva para a ocorrência ou não da vingança, segundo reza o código de vendeta vigente.

Salles apresenta tomadas da Lua em diferentes tempos, desde a sua minguante até o retorno da Lua cheia, ao final da trama. Há, entretanto, um problema na contagem desse tempo. Após Tonho ter fugido com o

circo e se envolvido emocionalmente com Clara, há uma tomada da camisa dos Ferreira (ostensivamente suja de um sangue ainda vermelho) pendurada no varal, à noite, contra a Lua quase completamente cheia. Passa-se um dia de trabalho na fazenda Breves e, à noite, uma tomada interna da família Ferreira mostra uma conversa em que a viúva de Isaías avisa, trapaceiramente, ao avô cego que a camisa do morto está quase amarelando, ao que ele responde “sempre amarela”. Após essa cena, nova tomada diurna da família Breves, que anuncia a inversão dos papéis dos irmãos na trama: Pacu toma o lugar de Tonho e diz que é a vez de o irmão “voar” no balanço, enquanto ele o empurrará. A próxima tomada, uma externa noturna no núcleo dos brincantes (Clara e Salustiano), mostrará a Lua já minguante no céu, duas noites após aquela tomada noturna da camisa. Essa tomada da Lua é incoerente na cena em que aparece, pois a morte de Tonho deveria ocorrer na Lua cheia, ou seja, antes dessa minguante. Todavia, na posição em que se encontra na montagem, a Lua minguante aparece na noite anterior à que deve ocorrer a morte de Tonho. Não encontrei justificativa para esse equívoco, exceto um erro de montagem, perceptível possivelmente apenas a um espectador atento a esse aspecto e que tenha tido contatos íntimos e inúmeros com a obra a ponto de notar tal falha.



Figura 12: A Lua cheia antes da volta de Tonho, com a camisa de Isaías completamente vermelha, e a Lua minguante dois dias depois.

Um terceiro elemento utilizado por Salles para marcar o avanço constante do tempo é a alternância entre o dia e a noite. O diretor optou por priorizar as tomadas externas para filmar os eventos diurnos, e as internas para os noturnos. O contraste de luz e cores é marcante e ininterrupto: nas tomadas diurnas dominam os tons de amarelo e o azul límpido do céu, enquanto nas noturnas, o negro e a luz alaranjada das velas determinam o tom das sequências. O contraste também é fortemente marcado pelo enquadramento das personagens dentro de portas e janelas – uma herança do western clássico de John Ford, presente, por exemplo, em *The searchers* (*Rastros de ódio*, em português) – como que para salientar a opressão do ambiente patriarcal e delimitá-lo. São esses elementos que irão enquadrar constantemente as personagens, como que prisioneiras do sistema mesmo que a liberdade se encontre a um passo dali: do outro lado da porta. É também fruto da estética Fordiana as panorâmicas em que o deserto aparece gigantesco em relação à pequenez das figuras humanas. Ainda que a liberdade do sistema esteja a poucos passos de casa, para chegar ao mar (redentor de todos os pecados) é preciso, ainda, cruzar a aspereza do deserto e enfrentar todas as dificuldades que ele traz.



Figura 13: As relações de *Abril despedaçado* (à esquerda) e *Rastros de ódio* (à direita): Além da mesma palheta de cores, fica evidente o uso do enquadramento “quadro dentro do quadro” feito por portas e janelas, a amplidão do deserto em relação às pequenas figuras humanas e os ambientes internos escuros e opressores, em tons amarronzados.

Em *Abril despedaçado*, a forte interpolação de tomadas diurnas e noturnas dá ao espectador a sensação de que o tempo passa alucinadamente, enquanto as poucas seqüências de amanhecer e anoitecer parecem diminuir a marcha frenética dos dias. Essa sensação de desaceleração do tempo se dá, também, para indicar ao espectador uma

grande distância espacial. Nas sequências em que os personagens deslocam-se no espaço, (e principalmente nas tomadas que implicam as viagens que se relacionam às vinganças) diferentes tomadas com diferentes luminosidades explicam que o lugar de partida e o de chegada encontram-se a uma distância considerável. Na sequência em que Tonho viaja para vingar seu irmão, por exemplo, as tomadas iniciam-se na madrugada de um dia, ainda escuro, e só terminam quando ele atinge seu destino, no anoitecer daquele dia. Entremeadas a essas sequências aparecem tomadas de Pacu brincando nervosamente no balanço da família, entrando e saindo do enquadramento da câmera. A sensação evidente é a de um pêndulo de relógio, que aguarda ansiosamente o sucesso, ou não, da empreitada.

O quarto elemento que aparece repetidamente no filme são as camisas sujas de sangue, das famílias Breves e Ferreira, penduradas no varal. A camisa é apresentada como um personagem logo na abertura do filme, quando o narrador – Pacu – aparece caminhando ao amanhecer, e nos apresenta o filme. Diz Pacu:

Meu nome é Pacu, é um nome novo, tão novo que eu ainda nem peguei costume. Tô aqui tentando lembrar uma história. Às vez eu alembro... Às vez eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancar da cabeça. É a minha história, de meu irmão... e de uma camisa no vento (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p. 193, roteiro do filme).

A tomada seguinte apresenta a cena da camisa, mostrada no roteiro da seguinte forma:

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 (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p. 193, roteiro do filme).



Figura 14: A família Breves reunida em torno da camisa que começa a amarelar e, portanto, indica que Inácio clama por vingança.

A camisa é, no filme, o meio de comunicação que o morto tem com a família, para exigir a vingança por sua morte. A camisa de Inácio, filho mais velho dos Breves, que morre ainda antes do início do filme, amarela no tempo certo, ou seja, o sangue muda de cor, passando do vermelho para o amarelado, o que é a indicação de que sua morte deve ser vingada pelo irmão imediatamente mais jovem, Tonho.



Figura 15: A camisa de Inácio, primeiro quase amarelada e depois completamente amarelada.

Já a camisa de Isaías, que foi morto por Tonho, não. Quando chega o tempo de verificar sua cor, ela ainda está quase que completamente vermelha de sangue, mas a família Ferreira, sedenta de vingança, engana o avô cego, seu velho patriarca, dizendo que a camisa amarelara.



Figura 16: A família de Isaías diz ao patriarca que a camisa do morto, ainda vermelha, amarelou.

Tomadas das camisas aparecem repetidamente durante o filme, como que para lembrar o espectador de que são elas que, por fim, determinam o tempo e a ocorrência da vingança.

Existem mais alguns elementos espaciais que apresentam a passagem temporal. A referência circular é uma delas. Além da bolandeira, está presente a tomada da roda da carroça de Salustiano – que gira no sentido horário, e aparece exatamente quando Tonho decide fugir com Clara e Salustiano, talvez indicando que haja, ali, uma possibilidade de o tempo de Tonho não contar para trás.

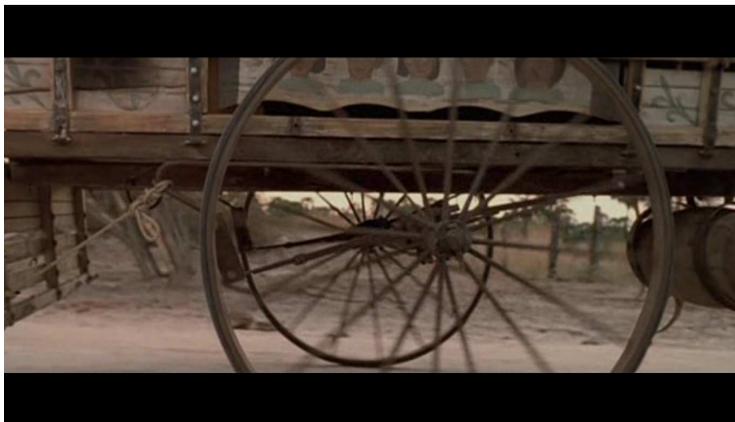


Figura 17: Quando Tonho foge com Clara e Salustiano, as rodas da carroça aparecem girando no sentido horário, em ritmo acelerado.

Outro elemento marcante é a cena que antecede o retorno de Tonho ao seu destino, quando ele e Clara perdem a noção do tempo decorrido por estarem completamente absortos um com o outro, brincando com uma corda pendurada. Tonho gira Clara por horas a fio, proporcionando ao espectador uma das cenas mais graciosas do filme. Clara é filmada contra um céu muito azul, até que o dia vai acabando e quando ela volta ao chão já é completamente noite. É importante notar que Clara, vista da perspectiva de Tonho, gira em sentido horário. A câmera, entretanto, somente mostra duas outras perspectivas: Clara é filmada de cima (do alto do quadrante) e de lado, visão externa ao casal, de maneira que a câmera avisa o espectador de que aquele giro é anti-horário. Sob a perspectiva de Tonho, portanto, a moça representa o tempo finalmente contanto a seu favor, enquanto o espectador tem a informação de que aquele tempo do casal é curto e se esgota rapidamente, exatamente como ocorre com as tomadas da bolandeira.



Figura 18: Tonho e Clara, que brincam na corda indiana, estão tão envolvidos com a situação que não percebem o tempo passar.

Um relógio é mais um elemento que aparece para marcar a passagem do tempo. Pareceria incrível pensar que, em uma obra que trata do tempo, esse elemento apareça uma única vez; mas essa aparição única não é casual ou acidental: a cena em que o relógio aparece é densa, marcada e forte; é como se o relógio se tornasse quase uma personagem, e a sua aparição, logo no início do filme, ditará o ritmo da trama e o sentimento de angústia crescente no espectador, que, será lembrado a todo instante das palavras referidas em relação ao objeto. Ele surge na casa dos Ferreira, na continuação da sequência, apresentada anteriormente²⁴, em que Tonho vai pedir a trégua ao velho Ferreira:

²⁴ Vide excerto ilustrado na Figura 11.

AVÔ DE ISAÍAS: Tá concedida a trégua. A mesma que teu pai concedeu a meu neto. Mas só até a próxima Lua.

Tonho aquiesce aliviado.

AVÔ DE ISAÍAS: De um morto para outro. É a tua garantia até a Lua cheia. Depois, se o sangue amarelar, não vale mais nada.

Tonho absorve a sentença. [...] começa a caminhar em direção à porta. Um braço o intercepta na soleira. A mão do velho aperta com força o ombro de Tonho, que estanca.

AVÔ DE ISAÍAS [seco]: Quantos anos tu tem?²⁵

TONHO: Vinte.

AVÔ DE ISAÍAS: A tua vida agora tá dividida em dois. Os vinte ano que tu já viveu e o pouco tempo que te resta pra viver.

Tonho não responde. Olha para o velho.

AVÔ DE ISAÍAS: Já conheceu o amor?

Tonho fica surpreso com a pergunta.

AVÔ DE ISAÍAS: Nem vai conhecer.

O rosto de Tonho está paralisado, hipnotizado pelo olhar do cego.

AVÔ DE ISAÍAS: Tu tá vendo aquele relógio ali?

Tonho vira o rosto. Do seu ponto de vista: um relógio de parede, os ponteiros avançam inexoravelmente.

AVÔ DE ISAÍAS: Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um... Ele vai tá te dizendo menos um, menos um, menos um.

O velho, olhando Tonho em silêncio, mexe finalmente a cabeça, indicando a Tonho que ele está livre para seguir adiante. Tonho, visto de costas, sai da casa, fragilizado pela predição do velho (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p.201-202, roteiro do filme).

Tal sequência foi escolhida para ser transcrita aqui, além da evidente força dramática e da significativa presença do relógio (cujo eco

²⁵ A essa pergunta do velho patriarca segue-se uma pausa antes resposta de Tonho. O efeito, para o espectador, é angustiante. É como se houvesse um congelamento do tempo.

“menos um, menos um” acompanhará o espectador por todo filme), pois apresenta cinco elementos espaço-temporais presentes no filme. É uma síntese de todos os elementos de tempo que percorrem o roteiro. Estão presentes aqui (1) o contraste entre o dia e a noite (visto que é uma das poucas tomadas internas diurnas apresentadas no filme, que em geral opõe diurno – externas – com noturno – internas –, e uma cena é bastante escura); (2) a passagem do tempo segundo as fases da Lua (elemento espaço-temporal por excelência); (3) a dependência do amarelamento da camisa com o tempo; (4) o relógio que avança, inexorável e certo, regendo o destino de Tonho e a divisão física da vida, segundo dois tempos (um antes, longo, e um depois, breve); e (5) a única passagem com personificação do roteiro: é nessa cena que o relógio “passa a falar” para Tonho que seu tempo neste mundo está acabando. A força da passagem é tamanha que a fala do relógio ecoará por todo filme.

Essa fala do velho sobre o relógio, vale lembrar, é uma homenagem de Salles a Mário Peixoto, cineasta de *Limite*, um filme sobre a incapacidade humana de aprisionar o tempo. Em uma conversa com Peixoto, Salles ouviu dele, já idoso, que o relógio estava lhe dizendo sempre “menos um, menos um...”. *Limite* foi, junto com os filmes de Eisenstein, guia de Salles para a concepção e montagem de *Abril despedaçado*. Além desse diálogo, existem outras homenagens a Peixoto no filme: o nome da família de Tonho – Breves é o primeiro sobrenome de Mário Peixoto –, as tomadas vistas de cima da bolandeira e de Clara girando na corda indiana – que, ao rodar no sentido anti-horário, dizem, sutilmente, “menos um, menos um...” (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002).

Ainda que tenha sido uma homenagem a Peixoto, é bastante significativo que o sobrenome de Tonho e Pacu seja Breves. O menino – que, no início do filme, sequer tem nome – e seu irmão mais velho, ambos jovens, parecem ter um sobrenome que indica o seu tempo de existência na terra: o tempo de uma vingança. Aqui é preciso fazer um aparte para relembrar *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Os filhos de Fabiano e Sinhá Vitória também não recebem nomes: é como se as existências desses três infantes fossem tão passageiras e insignificantes que sequer valeria a pena dar-se ao trabalho de lhes nomearem. O menino de Salles, entretanto, foge ao destino dos outros dois pequenos e grava seu nome na história, ao quebrar com o ciclo de vingança. Pacu, que tem nome de peixe (de rio, embora sonhasse com o mar), também pode ser ligado à cachorra Baleia (um bicho do mar, embora não peixe), de Ramos, uma vez que, assim como o animal, é ele quem demonstra a maioria dos traços de humanidade – como a amizade e a compaixão – em toda a trama. Da mesma forma que Baleia, Pacu parte para o mundo dos sonhos, que para ela estaria “todo cheio de preás, gordos, enormes” (RAMOS, 2001. p.91) e, para ele, seria possível enfim encontrar sua linda sereia.

Quanto aos sobrenomes, os inimigos da família Breves são os Ferreira, cujo nome parece aludir à sua força, uma vez que crescem e prosperam em meio à guerra das duas famílias, enquanto seus vizinhos parecem sucumbir rapidamente, brevemente.

O filme é um grande jogo com a questão temporal, à medida que o narrador o apresenta como uma narrativa memorialística, mas, no decorrer da obra, esquecemo-nos de que se trata de memórias, uma vez

que as sequências são apresentadas como se os momentos de fato e referência fossem concomitantes. Além disso, alguns dos eventos narrados por Pacu aconteceram sem que ele estivesse presente, sendo, portanto, impossível que ele tivesse conhecimento deles, por exemplo, todas aquelas sequências que se referem à família Ferreira. A presença de Pacu como narrador é significativa, principalmente porque, além de narrar os fatos, sua função é a de comentarista. Pacu não está ali para informar-nos da trama, mas para, através de suas interrupções, mostrar ao espectador o absurdo que, segundo suas convicções, perpassa a vida daquelas famílias. Comentários feitos em *off* pelo menino, tais como “A mãe pensa que mancha de sangue sai. Mas não sai” – referindo-se à verdadeira mancha, que marca a memória da família, e que impede o fim da guerra de honra –, e:

Para chegar aos 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. O 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 (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p. 204).

demonstram que, na realidade, Pacu é o único a enxergar com clareza a situação que a família vive.

Intensificando ainda mais seu jogo com o tempo, Salles apresenta, dentro da trama – que são memórias de Pacu – outras memórias ainda mais antigas. Como exemplo, tem-se a sequência que mostra a morte de Inácio (o irmão mais velho de Tonho e Pacu) que acontece ainda antes do

início do filme, mas é mostrada ao espectador na forma de um pesadelo do menino, e forma um *flashback* que acontece dentro do *flashback* – a trama narrada pelo menino – e dilata o tempo da trama: a história narrada por Pacu acontece em pouco mais de um mês, mas o tempo que ele leva para contá-la, na trama, é de poucos minutos, enquanto que para o espectador ela é exibida em pouco mais de uma hora. Os minutos decorridos enquanto Pacu narra os fatos que o levaram até ali são aqueles que antecedem o desfecho da trama. Após terminar a narrativa, o menino está pronto para interromper a vendeta, e a prova disso é que a história que ele tentava se lembrar, na sequência de abertura – sobre a sereia que iria levar o menino para o mar, onde eles seriam felizes para sempre, porque lá ninguém morreria – começa a voltar à sua mente, provocando gargalhadas no menino (ainda que embargadas pela certeza de seu destino), que vive, já ali, uma espécie de transcendência, encerrando tudo aquilo que ele desaprovava, o ciclo infundável da vingança.



Figura 19: Pacu ao iniciar a narrativa, ainda na escuridão.



Figura 20: Pacu ao terminar sua narrativa, ao amanhecer, momentos antes do fim do filme.

Pacu é, assim, o libertador de Tonho e de toda a família: ao assumir o papel do irmão, o menino obriga que Tonho troque com ele, tornando-se aquele que vai quebrar o ciclo. É assim que o irmão mais velho rompe com a guerra cega das famílias, e parte sozinho em direção ao mar, um movimento de redenção e homenagem a Pacu. O mar, elemento tão sonhado e presente em todas as histórias do menino, é amplamente conhecido como um elemento de purificação: ele é que vai expiar os pecados de Tonho. A sequência que mostra a chegada do rapaz ao litoral guarda muita relação com a sequência final de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha: da mesma forma que Tonho,

Manoel/Satanás recorre ao mar como única forma de recomeçar. A vida dos dois homens não tem mais sentido, não mais é possível, no sertão. É na pureza do oceano que devem terminar suas histórias de sangue.

2.4.2.1 BREVE ANÁLISE QUANTITATIVA DOS DADOS DO FILME

A categoria de tempo mais encontrada no filme é a **percepção externa – elementos externos ao personagem**. Salles determinou que seu filme seria quase mudo e que o espaço seria decisivo para a montagem: definiu, assim, grande emprego de tomadas em que o espaço e seus elementos contariam o tempo da história ao espectador. De fato, dos trinta e três dados temporais coletados no filme, vinte e três pertencem a essa categoria e apenas nove pertencem às categorias de tempo enunciado (sendo cinco de tempo literal e quatro de tempo subjetivo):

CATEGORIAS	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS	%
Tempo enunciado – literal	5	15,1
Tempo enunciado – subjetivo	4	12,2
Percepção externa	23	69,7
Personificação	1	3,0
Percepção interna	0	0
Total	33	100

É curioso e justificável notar que as categorias de tempo enunciado tenham sido parcamente utilizadas. Ao optar por um filme quase-mudo, Salles procurou extremar a solidão dos personagens e parece ter decidido, então, pela pouca enunciação do tempo e pela maior demonstração

espacial de sua passagem, um recurso fortemente favorecido pela linguagem escolhida (o cinema) e utilizado com maestria pelo diretor.

É possível afirmar que aparentemente os dois autores escolheram caminhos bastante distintos para demonstrar ao leitor/espectador a passagem do tempo. Enquanto Kadaré opta pela enunciação literal e/ou subjetiva, Salles decide ilustrar, expor o tempo visualmente. Parece-me absolutamente lógico: cada um dos autores procura explorar ao máximo aquilo que a linguagem e o meio escolhidos para a narrativa têm a oferecer: para o papel, o texto escrito, extrapola-se na enunciação, nas palavras, no uso do tempo *dito*. Para o cinema, o texto fílmico, um extenso uso da imagem, das longas tomadas, do tempo exibido, mostrado pelo espaço. As outras modalidades temporais poderiam ser mais exploradas? Claro que sim, mas parece-me que a intenção de ambos os autores era a de criar uma crescente angústia na narrativa e a repetição de alguns mesmos elementos tende a auxiliar nesse aumento de expectativa e tensão, até o clímax e o desfecho.

As formas escolhidas para ilustrar o tempo permitem ao leitor/espectador a contagem regressiva do tempo: “quase dia 17 de abril; já é dia 17; quase meio-dia; chegou o meio-dia...” etc., no caso do livro, ou, no caso do filme, “lua nova, quarto crescente, quase lua cheia, lua cheia...”, aumentando a expectativa e a empatia para com as personagens e, conseqüentemente, um grande envolvimento emocional com os desfechos das obras. Esta pode ser a intenção de um escritor, qualquer que seja a natureza do texto: que seu público permaneça “colado” à obra, buscando descobrir o que acontecerá em seguida. Os *abris despedaçados* parecem cumprir com esse objetivo eficientemente.

3 LEITOR E ESPECTADOR OU DE COMO NÃO É FÁCIL “LER UM FILME”

Ler um filme. É possível ler algo sem palavras escritas? Ninguém duvidaria de que um texto oral é um texto, mas é possível falar em leitura de texto oral, nesse caso? Inicialmente, é preciso deixar claro que este trabalho aborda a ideia de leitura a partir de um ponto de vista metafórico. A ideia de leitura que utilizo aqui (que, em seu entendimento mais particular, se refere ao processo “mais elementar, fundamental e específico” de decodificação de um texto escrito (SOUZA, 2012, p.47), será um deslocamento da concepção proposta por Souza:

a leitura de textos verbais é um processo de representação e retextualização, que envolve a visão, como meio de recepção do estímulo, e a bagagem previamente elaborada e armazenada nos sistemas de memória, como conjunto de elementos a serem ativados de modo a permitir compreensão. Nesse sentido, ler é olhar uma coisa e ver outra, construindo mentalmente conceito ou imagem daquilo que se vê, dependendo do sujeito, da intenção, do texto, do objeto de conhecimento e da situação em que se empreende a tarefa (SOUZA, 2012, p.65).

Com base nesse argumento, pretendo abordar a leitura como um processo de significação mental, a partir de um texto, qualquer que seja sua natureza: escrita ou não. É preciso definir, portanto, o que é texto e, através dessa definição, que sujeito leitor é esse que se envolve especificamente com o texto fílmico e como se dá esse processo de leitura.

A concepção que vem sendo utilizada ao longo de todo este trabalho é a de que texto é, nas palavras de Aumont,

qualquer *desenvolvimento* significante, qualquer ‘processo’, seja ele linguístico, não linguístico ou misto. [...] *Texto* pode, portanto, designar uma série de imagens, uma série de notas musicais, um quadro – na medida em que este desenvolve seus significantes no espaço – etc (AUMONT, 2005, p.202. Grifo do autor).

Assim, o que configura um determinado *objeto* como *texto* é o ato de significação a que ele é submetido quando apresentado a um *interlocutor*. Dessa forma, um texto é uma virtualidade significativa, que existe enquanto houver alguém que o significa. Portanto, ainda segundo Aumont (2002), o texto fílmico corresponde ao filme funcionando como um objeto de percepção pelos espectadores durante o tempo de sua projeção. O texto é, desse modo, um elemento intermediário, que permite ao sujeito acessar informações a partir de um processo de triangulação de significados, desde que ele saiba decodificar os signos empregados. É preciso, portanto, que ele seja *alfabetizado*²⁶ adequadamente, ou seja, que ele se aproprie dos “conhecimentos e mecanismos básicos de (de)cifração de nosso sistema de notação” (SOUZA, 2012, p. 47). Para além disso, Britto (2012) lembra que o ato de ler requer duas ações básicas – decifrar e compreender – e que elas:

²⁶ Mais uma vez, proponho um deslocamento do que diz Souza, quando se refere especificamente ao contexto de ensino e aprendizagem da escrita: “Por (de)cifração compreende-se o acesso e o uso da escrita no que diz respeito aos seus elementos mais fundamentais na relação grefêmico-fonológica e fonológico-grafêmica” (SOUZA, 2012, p.47).

estão de tal modo interligadas que, em princípio, uma implica a outra. Contudo, são distintas em seus fundamentos e qualidades: um escâner pode realizar a primeira, mas não tem condição de fazer a segunda; a segunda pode ocorrer em outras atividades humanas de que não participe a escrita (BRITTO, 2012, p.21).

Dessa forma, não apenas o sujeito precisa ser capaz de decifrar os signos do sistema de notação, mas compreender aquilo que eles significam no contexto em que estão sendo utilizados. A afirmação de Britto é relevante principalmente pela ideia de que compreender um texto não é uma atividade exclusiva da escrita: ainda que afirme que o termo “leitura”, em seu sentido estrito, não seja aplicável ao processo de significação de um filme, por exemplo, o autor aceita que neste processo o observador procura “estabelecer correspondências e busca compreender os efeitos anímicos que ela lhe propõe” (Britto, 2012, p.30), em uma atividade distinta da leitura, mesmo que seja tão complexa quanto ela e com muitas articulações com o texto escrito. Assim, como já foi dito anteriormente, a concepção de leitura de texto fílmico utilizada neste trabalho é metafórica, em razão da proximidade (mas não equivalência) dos atos envolvidos na leitura de texto escrito e na significação do texto audiovisual.

Dondis (2011), que propõe uma alfabetização visual, inicia seu livro *Sintaxe da linguagem visual* com a seguinte informação:

Se a invenção do tipo móvel criou o **imperativo** de um alfabetismo verbal universal, sem dúvida a invenção da câmera e de todas as suas formas paralelas, que não cessa de se desenvolver, criou, por sua vez, o imperativo do alfabetismo visual

universal, uma necessidade que há muito tempo se faz sentir. O cinema, a televisão e os computadores visuais são extensões modernas de um desenhar e de um fazer que têm sido, historicamente, uma capacidade natural de todo ser humano, e que agora parece ter-se apartado da experiência do homem (DONDIS, 2011, p.1).

Jefferson Camargo, tradutor da obra de Dondis, em nota de rodapé, justifica sua escolha pelo termo alfabetismo:

Literacy quer dizer ‘capacidade de ler e escrever’. Por extensão, significa também ‘educado’, ‘conhecimento’, ‘instrução’, etc., termos, porém, que não traduzem o verdadeiro sentido do vocábulo como ele aqui é empregado. Para evitar a introdução de um neologismo de sentido obscuro, como ‘alfabetidade’, optou-se aqui por ‘alfabetismo’, definido no dicionário Aurélio como ‘estado ou qualidade de alfabetizado’ (DONDIS, 2011, p.1).

Dessa forma, acatando o termo estabelecido por Dondis – de que tratamos de um processo de “alfabetismo visual” –, assumirei, em meu texto, que uma pessoa alfabetizada visualmente é um “leitor de texto visual”, pois trataremos do processo de leitura de texto visual. Em situações em que se precise diferenciar um leitor verbal de um leitor visual (ou fílmico) poderá ser empregado o termo “espectador”.

O leitor de um texto fílmico, tem sido tratado, via de regra, como um personagem passivo, que apenas absorve as ideias apresentadas pelo diretor, que – em se tratando de uma tradução intersemiótica, como no caso de *Abril despedaçado* – parece ter a função de deglutir o texto original (o romance) e facilitar o trabalho de significação para seu público. Entretanto, como já venho discutindo neste trabalho, o processo

de leitura de qualquer texto é bastante distinto. Leffa (1996) afirma que o texto funciona como um espelho, que

mostra um segmento do mundo que normalmente nada tem a ver com sua própria consistência física. Ler é, portanto, reconhecer o mundo através de espelhos. Como esses espelhos oferecem imagens fragmentadas do mundo, a verdadeira leitura só é possível quando se tem um conhecimento prévio desse mundo (LEFFA, 1996, p.10).

É por essa razão que o processo de compreensão de qualquer texto não deve ser tratado como uma atividade passiva, pois o processo exige que o leitor relacione conhecimentos prévios com as informações trazidas pelo texto. Dessa maneira, antes de simplificar a leitura de uma obra literária, o diretor cinematográfico propõe ao seu leitor um novo jogo de significações, esperando, portanto, que o espectador preencha e signifique as lacunas de seu texto, exatamente da mesma forma que o faz o escritor de um texto escrito. Luz (2002) sugere que

por meio do cinema, o espectador se confronta com a realidade: essa realidade é a de um mundo fictício, estruturado por um espaço e um tempo virtuais. O filme preenche a distância, figurada pela superfície fronteira da tela, que une ou separa o espectador e a realidade dada em efígie, a demandar uma decifração talvez impossível. Nesse sentido, é verdade que o filme ocupa e mobiliza todo o psiquismo do espectador. Diante do desfile de imagens imediata e totalmente presentes e perceptíveis no interior da multiplicidade do tempo-espaço fílmico, no entanto, o espectador não é passivo, ao menos não como correntemente se entende o termo passividade. Ele é conduzido a se comportar como quem explora os percursos possíveis desse mundo imaginário. Nessa ótica, o

fato de sua interação ter ou não efeitos concretos sobre a própria ordenação material em tela é secundário. O realismo da interação, que faz do espectador um co-criador empírico (e em geral mal aparelhado) da obra, é apenas um caso dessa implicação *em expectativa* que a arte demanda, seu necessário apassivamento criador (LUZ, 2002, p.142.).

Desse modo, é possível notar que, embora os textos tenham naturezas diversas, o papel do espectador se aproxima do papel do leitor verbal, ainda que o tipo de processamento seja distinto, por conta dos estímulos promovidos por esses textos. Enquanto um texto escrito tem como unidade a língua e é de natureza visual e tipográfica, o texto fílmico apresenta como unidade a imagem em movimento e é de natureza audiovisual. Essas características intrínsecas de cada texto podem fazer com que as formas de processamento sejam diferentes – desde a percepção do estímulo até a sua significação – mas a atividade de produção de sentido seja semelhante.

Logo, o leitor de qualquer texto precisa ser proficiente de forma a significar as imagens (fornecidas pelo texto ou geradas por ele) e interagir com ele, ou, ao menos, conseguir elaborar estratégias de leitura para esse texto, não apenas para que tome conhecimento progressivo da trama, mas para que ele possa ter, como pretende qualquer obra de arte, uma relação única de *experiência*. Leffa (1996) afirma que “sem triangulação não há leitura. Às vezes, no entanto, a triangulação não é possível. Quando o leitor diz ‘li mas não entendi’ ele ficou apenas no primeiro elemento da realidade; olhou mas não viu” (LEFFA, 1996, p.11). Olhou, mas não viu; viu, mas não compreendeu; leu, mas não entendeu. Dondis argumenta:

ao ver, fazemos um grande número de coisas: vivenciamos o que está acontecendo de maneira direta, descobrimos algo que nunca havíamos percebido, talvez nem mesmo visto, conscientizamos-nos, através de uma série de experiências visuais, de algo que acabamos por reconhecer e saber, e percebemos o desenvolvimento de transformações através da observação paciente. Tanto a palavra quanto o processo da visão passaram a ter implicações muito mais amplas. Ver passou a significar compreender. [...]

Existem, aqui, implicações da máxima importância para o alfabetismo visual. Expandir nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender a mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta a um objeto funcional (DONDIS, 2007, p.13).

Assim, tanto o texto visual quanto o verbal necessitam de triangulação e de atividade de leitura para que possam ser plenamente compreendidos. Uma fotografia, um parágrafo ou uma cena fílmica precisam, igualmente, passar por um processo de atribuição de sentido para que possam ser mais bem lidos. Mas como se processa o ato de ler?

Leffa (1996), acerca dos distintos aspectos envolvidos no ato de leitura, apresenta quatro definições distintas para o que seria esse ato: a primeira, mais geral, define que:

ler é usar segmentos da realidade para chegar a outros segmentos. Dentro desta acepção, tanto a palavra escrita quanto outros objetos podem ser lidos, desde que sirvam como elementos intermediários, indicadores de outros elementos. Este processo de triangulação, de acesso indireto à realidade, é condição básica para que o ato de leitura ocorra (LEFFA, 1996, p.11).

Dessa maneira, pode-se inferir que todo e qualquer objeto serve de base à leitura, desde que atue como um espelho, para que cada leitor veja e signifique a imagem vista, de acordo com a sua posição no mundo. A partir desse conceito, portanto, não é estranho falar em “ler um filme”, uma vez que, da mesma forma que um texto escrito, é necessário que o espectador acesse diferentes informações mostradas na tela e as signifique em seu conjunto de conhecimentos prévios.

A outras definições de leitura apresentadas por Leffa são voltadas especificamente para o texto escrito, mas podem ser também deslocadas para o uso em textos não escritos. Essas definições implicam o processo *bottom-up* – “ler é extrair significado do texto, [...] [concepção na qual a leitura] está associada à ideia de que o texto tem um significado preciso, exato e completo, que o leitor-minerador pode obter através do esforço e da persistência” (LEFFA, 1996, p.12) – e *top-down* – “ler é atribuir significado ao texto, [...] [segundo a qual a leitura é interpretada] como um procedimento de levantamento de hipóteses. O que o leitor processa da página escrita é o mínimo necessário para confirmar ou rejeitar hipóteses” (LEFFA, 1996, p.14) – , mas ambos os processos apresentam falhas, se tomados exclusivamente: enquanto o processo *bottom-up* implica um apassivamento do leitor, que seria apenas um

depositório de conhecimentos fornecidos pelo texto, o processo *top-down* implica um apassivamento do texto, posto que o leitor utilizaria o texto apenas como instrumento de confirmação dos conhecimentos que ele já possui.

No entanto, os processos de leitura e significação não são unidirecionais, isto é, o que ocorre durante a leitura não é apenas uma extração de conteúdo do texto, tampouco uma confrontação de hipóteses, mas um esquema bidirecional, no qual o leitor acessa seus conhecimentos prévios a partir do texto e os modifica segundo as informações fornecidas pelo texto. Essa é a razão de não podermos tomá-los um em exclusão ao outro (SOUZA, 2012). Por conta disso, o autor apresenta sua última definição, segundo a qual “ler é interagir com o texto”. Leffa alega que para que o ato de leitura ocorra não basta que o leitor seja confrontado com o texto; é necessário que haja condições ideais para isso: além de possuir competências de leitura, é fundamental que o leitor tenha a intenção de ler. Dessa forma, não podemos considerar que o texto é pleno de sentido ou que toda interpretação do leitor é válida: é na interação deste com o texto que se constrói o sentido. Souza corrobora, afirmando que

a leitura é um processo individual, orquestrado pelo leitor a partir de um texto. O autor atua indiretamente na produção de sentido. Naturalmente, o texto é de sua responsabilidade, mas, uma vez publicado, sua existência se torna independente, e é com o produto do trabalho do autor que o leitor se relaciona. Quem produz os sentidos é o leitor, a partir daquilo que o texto propõe e em contato com os conhecimentos prévios relevantes que puderem ser acionados. Os sentidos não são únicos, mas também não são múltiplos à escolha do leitor. O texto fornece a base; o texto

indica por quais vias a produção de sentidos é autorizada. A maleabilidade das fronteiras é estabelecida pelo próprio texto, pelo gênero, pelo veículo de circulação, pelo grau de comprometimento com a representação ou a criação de realidades (SOUZA, 2012, p.70).

Bartlett (1961 apud LEFFA, 1996) diz que a percepção do mundo não é baseada em informações objetivas, mas nas experiências subjetivas de cada pessoa. Segundo o autor, são essas experiências únicas que permitem a cada ser humano significar e contextualizar uma determinada informação para que ela seja assimilada. Sem isso, afirma, não é possível significar coisa alguma. Bartlett trata também de como o conhecimento é armazenado em nossas mentes: através de esquemas construídos pelo próprio sujeito, que vai agrupando suas experiências segundo as características que tenham em comum com outras. A essas características chamamos de variáveis.

Assim como as variáveis se organizam e se combinam segundo os contextos em que aparecem, os esquemas também são muitos e combinam-se hierarquicamente segundo o contexto em que surgem, logo, a rede mental do indivíduo é formada por variáveis, esquemas e subesquemas, que se entrelaçam em estruturas e redes não rígidas, dependendo da necessidade de significação do indivíduo. É inegável que, diante de um texto (aqui, em sentido amplo, qualquer tecido de ideias) aparentemente sem sentido, a primeira reação de seu leitor é acionar os esquemas mentais na tentativa de localizar experiências similares, que se relacionem (mesmo que vagamente) com o tema, e que lhe permitam significar o que primeiramente não fazia sentido. Leffa (1996) afirma, ainda, que em qualquer texto apenas uma parcela mínima das variáveis

estão explícitas e que apenas no processo de interação dos conhecimentos prévios do leitor com as informações do texto é que se consegue identificar e atribuir um valor às variáveis implícitas. É ao longo da leitura de um texto, a partir das variáveis fornecidas que se encaixam em determinados esquemas subjetivos, que o leitor pode acionar um ou outro esquema e confirmar (num processo *top-down*) se aquele que foi por ele acionado está compatível com as informações dadas pelo texto. No *Abril despedaçado* de Salles, por exemplo, existem informações aparentemente conflitantes, como o momento em que a viúva de Ferreira afirma ao avô do morto que o sangue da camisa amarelara, quando, na verdade, ele estava ainda vermelho. Nessa parte da trama, o leitor precisa acionar seus esquemas mentais e decidir o que fazer com aquele conflito entre o que ele vê e o que ele ouve. Se ele acreditar na teoria do “erro” (há um conflito entre imagem e voz, mas a imagem “errou” a cor do sangue), a ele fará um tipo de leitura dos acontecimentos que virão a seguir, e o desfecho da trama apresentado por Salles será absolutamente surpreendente, pois é quase certo que as hipóteses levantadas e os esquemas mentais acionados a partir do ponto de conflito não poderão prever os acontecimentos do final do filme; se ele acreditar na teoria do “conflito intencional” (há um conflito entre imagem e voz, mas é proposital) ele terá a possibilidade de elaborar um esquema que vai prever que o desfecho do filme não seguirá o rumo esperado *a priori*, qual seja, a manutenção da vendeta.

Nesse processo, o leitor vai contínua e ativamente selecionando informações, procedimentos e acionando quais esquemas são compatíveis com aquilo que o texto fornece e com os objetivos da interação. É por

meio de tal processo que uma nova informação vai se incorporando ao esquema já existente. Segundo essa teoria, uma informação fornecida pelo meio não é acrescida à memória, ou seja, não ocupa um novo lugar num vazio. Ao contrário, após ser reprocessada e reelaborada, ela modifica o conhecimento já existente, moldando-o e alterando o que já era conhecido. Se assim não fosse, nossa capacidade de memorização rapidamente se esgotaria, deixando-nos sem condições de interagir com o meio, como ocorre com um computador sobrecarregado (cf. LEFFA, 1996). O cérebro humano, portanto, não processa o conhecimento como uma máquina, de maneira cumulativa: ele assimila e agrupa informações que considera similares e relevantes, deixando toda e qualquer experiência vivida por um indivíduo um fenômeno único e subjetivo, pois seu armazenamento é modificado e altera todo conhecimento prévio do sujeito. Diz Souza:

No que diz respeito ao processo de produção de sentidos, nota-se a ação fundamental da memória com suas deturpações. Durante a manipulação, o armazenamento e a consolidação dos traços de memória, apaga-se o trivial e, muitas vezes, incorporam-se fatos irreais, que podem ser acessados e recuperados quando há ativação. A organização mental se altera com a ativação. [...] com o passar do tempo, vamos perdendo, mesmo que inconscientemente, aquilo que não interessa ou aquilo que é de pouco acesso e, ao mesmo tempo, vamos incorporando supostos enganos e variações que enriquecem as memórias (SOUZA, 2012, p.36)

Isso explica, por exemplo, por que pessoas diferentes têm memórias distintas acerca de um mesmo evento: além de pontos de vista e opiniões alternativos, cada pessoa armazena os fatos segundo seus esquemas

mentais, agrupando-os segundo relações altamente subjetivas. Dessa forma, pode-se entender que o filme *Abril despedaçado* é a narrativa pessoal de Salles, feita a partir da sua leitura do livro. É a própria versão dele, como autor, criada partindo das memórias pessoais e das vivências únicas dele como leitor. Sabe-se que Salles queria criar para esse filme um visual altamente inspirado nas obras de Eisenstein. Isso só foi possível porque o *repertório* individual de Salles incluía, além da leitura do romance de Kadaré, um amplo conhecimento das obras do cineasta russo. A experiência do diretor abrangia, ainda, o conhecimento acerca da existência das vendetas no sertão brasileiro. Ao conversar com Kadaré a respeito de uma possível transposição da trama para o Brasil, este sugeriu ao diretor que lesse também sobre as tragédias gregas, cujos elementos, como as carpideiras, foram incorporados à obra fílmica. É possível assistir a *Abril despedaçado* sem saber de nada disso, mas é inegável que quanto maior for o repertório do leitor, mais conexões podem ser estabelecidas por ele, em seu jogo pessoal com a obra.

Voltando ao processo de interação com o texto (ou seja, a leitura), o leitor de qualquer texto vai ativar dois processos: um primeiro, que envolve a compreensão daquilo que está sendo lido, e um segundo, que procura monitorar até que ponto essa compreensão está sendo alcançada. A esse processo de “avaliação do entendimento”, chamamos de metacognição. Enquanto a cognição é todo o processo ativo de entendimento, de leitura e significação de um texto, a metacognição, segundo Brown (1980, apud LEFFA, 1996), se distingue pelo “conjunto de estratégias de leitura que se caracteriza pelo ‘controle planejado e deliberado das atividades que levam à compreensão’”. Portanto, quando

falamos de metacognição estamos falando daquelas estratégias e perguntas conscientes que um leitor/espectador se faz ao longo do texto , já que a metacognição “trata do problema do monitoramento da compreensão feito pelo próprio leitor durante o ato da leitura” (LEFFA, 1996, p.46). É quando o leitor volta o olhar “para si mesmo e se concentra não no conteúdo do que está lendo, mas nos processos que conscientemente utiliza para chegar ao conteúdo” (LEFFA, 1996, p.46). Em um texto escrito, por exemplo, ainda que esteja acionada e em funcionamento durante toda a leitura, a metacognição fica mais visível quando o sujeito se dá conta de que não entendeu o que acabou de ler, ou então que desconhece o significado de uma palavra e busca alguma estratégia para que consiga superar esse entrave de leitura. Como a separação do que estaria acima do nível da consciência daquilo que estaria abaixo desse nível não é consenso, Leffa propõe que o critério de separação para atividades cognitivas e metacognitivas se dê pelo tipo de conhecimento utilizado para executar uma atividade; dessa forma, todas as atividades que envolvam um conhecimento declarativo – a consciência da tarefa a ser executada – são classificadas como atividades cognitivas, enquanto as atividades que envolvam conhecimento processual – a consciência, a avaliação e o controle do próprio conhecimento acerca do processo a ser seguido durante a tarefa a ser desempenhada – são classificadas como metacognitivas. Quanto maior for o conhecimento processual, ou seja, a atividade metacognitiva, maiores são as chances de se efetuar uma leitura bem sucedida. De acordo com o exposto, pode-se entender que o leitor proficiente é aquele que tem um maior monitoramento de sua atividade de leitura.

É importante frisar, entretanto, que um leitor proficiente não é aquele que obtém sempre o sucesso na leitura de um texto, mas aquele que consegue estabelecer objetivos para a leitura de um texto, medir e controlar o grau de entendimento e as dificuldades (ou facilidades) que enfrenta na sua leitura e procura diferentes abordagens para solucionar seus empecilhos. Souza afirma:

Ser proficiente significa ser estratégico, significa saber tomar decisões em cada evento de leitura, significa lançar mão de diferentes tipos de processamento textual, sejam ascendentes, descendentes ou compartilhados, dependendo do tipo de material enfrentado em relação ao seu conhecimento, dependendo dos seus objetivos, das suas condições físicas emocionais, da situação em que se dá o ato de leitura e das suas competências linguísticas amplas e específicas à leitura. Essa flexibilidade faz com que cada evento se desencadeie naturalmente, até que o leitor perceba falhas em sua compreensão. A detecção dessas falhas implica um monitoramento ativo e constante, de modo que o leitor possa se utilizar de seu elenco de estratégias e avaliar qual delas melhor se encaixa às suas necessidades específicas (SOUZA, 2012, p.71-72).

Suponhamos que, durante a leitura de um texto escrito, um sujeito encontre uma palavra cujo significado lhe seja desconhecido. A primeira atividade metacognitiva esperada é que ele pense “bem, desconheço essa palavra”, para que em seguida ele procure alguma estratégia de resolução para esse problema: “será que se eu continuar lendo a frase sou capaz de compreender o que ela significa, pelo contexto? Será que a compreensão dessa palavra é necessária para que eu compreenda o texto, segundo meus objetivos ao iniciar esse texto?”. Caso a resposta para a primeira pergunta

seja positiva e, para a segunda, negativa, – ou seja, o leitor compreendeu o significado a partir do uso, ou comprovou que a compreensão dela não era necessária para a leitura do texto naquele momento, segundo seus objetivos – ele pode optar por seguir com a leitura. Caso ele perceba que não conseguiu deprender o significado pelo contexto e chegue à conclusão de que aquela palavra é fundamental para atingir seus objetivos de leitura, o leitor pode abandonar aquela estratégia e buscar uma nova maneira de aproximação do problema, interrompendo a leitura e consultando um dicionário, por exemplo. Na efemeridade do cinema, esse processo metacognitivo fica bastante prejudicado, por sua característica de simultaneidade, similar à fala: uma vez visto/dito, se esvai; em uma sala de projeção, é impossível parar o filme para retomar aquilo que não foi compreendido. Em uma projeção individual – em casa, por exemplo – esse processo torna-se possível, mas, talvez pela força cultural de sua origem coletiva, a tendência do leitor cinematográfico é de “deixar o filme seguir”, e tentar compreender palavras, diálogos ou cenas a partir do contexto do filme.

Essa abordagem, comum ao espectador, é frequentemente também utilizada por leitores (de texto escrito) não proficientes, que tendem a seguir com a leitura, ignorando os percalços encontrados e, muitas vezes, perdendo grande parte daquilo que o texto tem a oferecer; ou então, ao contrário, eles podem não buscar perceber se o sentido daquela palavra/cena pode ser depreendido pelo contexto – ou que ela é desnecessária para a compreensão textual (tanto do texto escrito quanto fílmico) – e interrompem a leitura diversas vezes, perdendo a noção de integridade do texto, chegando ao final da leitura com fragmentos que

nada significam. É comum, nesses casos, que o leitor termine a leitura afirmando que não compreendeu nada do texto, – “li/vi, mas não entendi”, ou seja, olhou, mas não viu; viu, mas não compreendeu; leu, mas não entendeu – pois foram muitas as falhas de compreensão durante a leitura. A partir desse tipo de abordagem do texto, torna-se inútil relê-lo da mesma forma, pois o ato de leitura não está sendo monitorado de maneira adequada, ao contrário, está sendo automatizado, no sentido de que o leitor está passando por cima dos problemas encontrados repetindo as mesmas estratégias, ao invés de tentar resolvê-los com uma nova abordagem. Explica Souza:

uma das frequentes estratégias empregadas nos casos de falha de compreensão é a releitura do segmento textual em que se supõe ter havido o problema. É importante que tal retomada não siga o padrão da primeira leitura; assim se reduzem as chances de nova falha de compreensão, que poderia levar o indivíduo ao cansaço e, inclusive, à desistência (SOUZA, 2012, p.72).

Tendo em vista que assistir a um filme é uma experiência de significação, é inevitável que o espectador, diante da película, acione seus esquemas mentais e atribua sentido ao que está exposto, relacione-o com informações prévias. Nesse processo, é fundamental que o espectador aja ativamente, controlando a leitura que está fazendo do texto fílmico. Cabe, portanto, refletir acerca da possibilidade de aplicação de estratégias de metacognição, caso ele já as conheça, em um contexto restritivo quanto a tempo e ordem de disponibilização textual, em que, por exemplo, não se pode voltar à película para compreender algo já apresentado. É possível

pensar, ainda, se esse contexto pode atuar positivamente na compreensão de ideias desconhecidas.

Há quem questione a restrição de contexto dos textos fílmicos. É evidente que em uma exibição de filme particular, em DVD, por exemplo, o leitor pode avançar ou retroceder a película pelos capítulos tantas vezes quantas desejar. Entretanto, é fácil perceber, também, que durante a leitura de um livro, físico ou digital, é possível abri-lo em uma página específica sem tomar conhecimento de nenhuma outra parte da obra, enquanto no DVD a organização se dá em capítulos, pelos quais é possível navegar. Se a cena desejada estiver no meio de um capítulo, porém, é necessário avançar ou retroceder manualmente, impossibilitando a ignorância visual do que se passa ao redor. Ou seja, a flexibilidade de leitura de um texto escrito é inegavelmente maior do que a navegação em um texto audiovisual.

Conforme já afirmei anteriormente, ser um bom leitor de texto escrito não garante que o indivíduo seja um bom espectador, mas parece haver uma relação entre a proficiência em leitura de texto escrito – ou seja, um leitor que procura desenvolver diferentes estratégias para se aproximar de um determinado texto, buscando sua compreensão – e a probabilidade desse sujeito se tornar um espectador proficiente, uma vez que ele possui diferentes ferramentas metacognitivas que lhe permitem aproximar-se do texto fílmico de distintas maneiras, segundo sua intenção de leitura, a situação e o grau de dificuldade/não dificuldade encontrado para isso. Dessa forma, um leitor proficiente, ao se deparar com *Abril despedaçado*, pode aplicar diferentes estratégias de leitura para procurar

relacionar as informações fornecidas ao longo do texto na construção do desfecho e na produção de sentido.

Segundo Stam, os teóricos cognitivistas, por mais divergentes que sejam entre si e nas suas teorias, tendem a concordar com duas premissas: a primeira delas é que os processos envolvidos naquilo que ele vai tratar por “espectatorialidade cinematográfica” são “mais bem compreendidos como tentativas racionalmente motivadas para dar sentido visual ou narrativo aos materiais textuais” (STAM, 2003, p.264); a segunda é que esses processos de atribuição de sentido não se diferenciam dos que utilizamos no dia a dia. Desse modo, para esses teóricos, ler um filme é um processo de significação semelhante a qualquer outro processo de leitura: consiste em tomar uma narrativa qualquer e produzir sentido ao que se visualiza. O teórico cognitivista Bordwell, segundo afirma Stam, procura explicar de que maneira os espectadores compreendem os filmes; para ele

a narração [cinematográfica] é um processo no qual os filmes fornecem indicações aos espectadores, que utilizam esquemas interpretativos para construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes. Do ponto de vista da recepção, os espectadores planejam, elaboram e por vezes suspendem e modificam hipóteses sobre as imagens e os sons apresentados na tela. Do ponto de vista do filme, a narrativa opera em dois níveis: (1) o que os formalistas russos chamavam de *syuzhet*, isto é, a forma concreta, ainda que fragmentada e fora da sequência, como os acontecimentos são contados; e (2) a fábula, ou seja, a história ideal (lógica e cronologicamente ordenada) que o filme sugere e que o espectador reconstrói com base nas indicações oferecidas pelo filme. A primeira instância, a *syuzhet* (trama) orienta a atividade

narrativa do espectador ao fornecer diversos tipos de informações pertinentes com respeito à causalidade e às relações espaço-temporais. A segunda é um construto puramente formal caracterizado pela unidade e coerência (STAM, 2003, p.262-263).

Por outro lado, Stam afirma que os teóricos da sociopragmática, como Odin, vão tratar da interação e da cooperação pragmáticas que ocorrem entre textos e espectadores, e procuram afirmar que o espaço de comunicação é diverso e construído em conjunto pelo produtor e pelo espectador de cinema. Essa diversidade abrange desde o espaço familiar do filme assistido em casa, ao espaço pedagógico da sala de aula até o espaço ficcional e de entretenimento da cultura midiática. O autor afirma, ainda, que ao longo de sua história, o cinema vem tentando adequar, às exigências da “ficcionalização”, a técnica, a linguagem e as condições de recepção. Por ficcionalização, Odin entende o processo pelo qual o espectador responde à ficção, ou seja, de que maneira o espectador é mobilizado pela trama e levado a se identificar com as personagens, a amá-las ou odiá-las. Esse processo é composto por sete distintas operações:

1. *Figurativização*, a construção de signos analógicos audiovisuais.
2. *Diegetização*, a construção de um mundo fictício.
3. *Narrativização*, a temporalização de acontecimentos que envolvem sujeitos antagonistas.
4. *Mostração*, a designação do mundo diegético, seja este verdadeiro ou construído, como “real”.
5. *Crença*, o regime de separação graças ao qual o espectador é simultaneamente consciente de estar “no cinema” e de vivenciar o filme “como se fosse” real.

6. *Mise-em-phase* (literalmente, a “colocação em fase”, ou o gradual engajamento do espectador), a operação que põe todas as instâncias fílmicas a serviço da narração, mobilizando o trabalho rítmico e musical, o jogo de olhares e o enquadramento, para fazer que o espectador vibre ao ritmo dos acontecimentos fílmicos.

7. *Ficcionalização*, a modalidade intencional que caracteriza o estatuto e o posicionamento do espectador, que percebe o enunciador do filme não como um eu originário, mas como uma ficção. O espectador sabe que está testemunhando uma ficção que não o atingirá pessoalmente, uma operação que tem o resultado paradoxal de permitir ao filme, assim, tocar o espectador nos extratos mais fundos de sua psique (STAM, 2003. pp.280-281).

A partir dessa visão, portanto, é possível entender que um leitor fílmico menos proficiente tenha dificuldade de processar essas sete etapas e ficasse “preso” em alguma delas. Assim, se poderia justificar o ódio que alguns espectadores desenvolvem por vilões, muitas vezes chegando a odiar seus intérpretes, por não conseguir separar a realidade da ficção. Ou, ainda que saibam que na realidade trata-se de um ator, de uma encenação, a “ilusão do real” é tão forte que a ficcionalização acaba não ocorrendo.

Dentro desse contexto, interessa saber de que forma o diretor de *Abril despedaçado* parece propor que seu espectador leia sua obra. É possível que o espectador tenha sido, antes de tudo, um leitor da obra de Kadaré, e que esperasse a transposição literal para as telas daquilo que foi proposto no romance, segundo a *sua* leitura pessoal, individual e intransferível. Mas Salles extrapola essa noção de transposição, de

decalque, conforme já tratei anteriormente, e apresenta uma nova obra. Segundo Xavier,

o livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (XAVIER, 2003, p.61).

O espectador-leitor, então, deve procurar desconstruir a trama esperada, que já tem em seus esquemas mentais, e abrir-se para uma nova possibilidade, modificando e moldando seus esquemas prévios. É usualmente nesse contexto que ocorrem as comparações senso comum de livro *versus* filme nas quais, usualmente, o filme “sai perdendo”:

o debate tende a se concentrar no problema da interpretação [ou seja, da leitura] feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem (XAVIER, 2003. p.61).

Expectativas e gostos pessoais à parte, a obra de Salles desafia por si só o leitor, independentemente de haver leitura prévia ou não, pois a obra fílmica, conforme já dito, renova a trama, inclusive propondo um novo desfecho. Nas palavras de Xavier “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p.62).

Em exibição informal, tendo apresentado o filme fora de contexto de pesquisa a diferentes públicos (mas sempre interessada nas reações que seu final dramático poderia causar), pude perceber que nem todos os leitores foram capazes de compreender ou articular as informações não verbais fornecidas pelo texto, tais como o evidente conflito entre a afirmação oral da viúva Ferreira de que a camisa amarelara e a imagem de coloração avermelhada/amarronzada do tecido; a chuva prevista por Pacu, fora da época; o destino do garoto, que não é mostrado verbal ou visualmente, mas apenas por meio do som, do silenciar de suas risadas e da imagem do atirador; ou, ainda a decisão de Pacu de tomar o lugar do irmão, ao colocar em si os elementos que caracterizariam Tonho (o chapéu e a faixa do braço), ou ao trocarem de lugar na cena do balanço (quando Pacu se propõe a fazer o irmão voar):

O menino senta ao lado de Tonho no balanço.

TONHO: Tu lembra que eu te ensinei a voá com isso.

O menino aquiesce.

TONHO [quase sorrindo]: Tu morria de medo.

Tonho abaixa novamente a cabeça, fica pensativo. O rosto do menino, que está preocupado com o irmão. De repente, ele se ilumina, como quem encontra uma ideia.

MENINO: Tonho... hoje é tu que vai avoá.

Tonho levanta o rosto, que tem uma expressão indagativa.

TONHO: Hum?

MENINO [levantando-se e se colocando atrás do irmão]: Tu fica no meu lugar, e eu no teu.

TONHO: Não, não quero não.

Mas o menino já começou a balançar o corpo do irmão.

MENINO: Só uma vez (SALLES, MACHADO e AÏNOUZ, 2002, p.221-222, roteiro do filme)

Além da dificuldade de compreender aquilo que não é exclusivamente verbal (havendo sempre uma prevalência da palavra, ou seja: se o que foi dito (contra/ re) diz o que está sendo mostrado “é porque deve haver um erro naquilo que estou vendo: ou eu vejo errado ou o diretor errou ao compor a imagem” e não porque o diretor intencionalmente quis provocar uma contradição, foi notável a dificuldade em articular aquela informação dentro do esquema mental construído previamente, tornando aquela situação “descabida” segundo o esquema montado pelos leitores, que, por conta disso, não conseguiam perceber que aquela quebra causaria uma mudança nos rumos dos acontecimentos da trama.

Muitos desses leitores, em distintos momentos, pediram confirmação do que estava ocorrendo (“mas, a camisa está mesmo amarelada?”, “como assim, ele acertou o tiro?” “quem morreu?” etc.) e demonstraram grande revolta e surpresa pelo desfecho do personagem Pacu, alguns inclusive afirmando que aquilo era descabido e inesperado – ainda que, ao longo do trecho final da narrativa, o diretor tenha dado claras indicações de que o desfecho sofreria uma grande alteração em relação ao código de vendeta. De fato, alguns dos espectadores afirmaram que haviam detestado o filme – por conta do desfecho: “esse filme não tem final!” “como assim, acabou?”–, outros alegando que não haviam entendido o que Tonho fizera no final do filme.

Dessa forma, ainda que seja incipiente, essa testagem demonstra que a leitura de texto fílmico é muito mais complexa do que se poderia pensar em princípio, justamente porque é necessário combinar aquilo que é visto, com o que é ouvido e, por vezes, lido. A compreensão de um

texto multimídia, portanto, demanda trabalho e repertório dos leitores. *Abril despedaçado* parece fortalecer essa ideia; para compreender o enredo é necessário trabalhar, ler ativamente as mensagens sutis que o diretor vai apresentando pouco a pouco na tela. É preciso, portanto, dialogar com o diretor, entrar em seu jogo. O leitor proficiente reconhece, ao longo da trama, que o filme não vai terminar como ele esperaria, e é convidado, ao final da história, a completar as lacunas deixadas propositalmente pelo diretor.

Por isso, como já afirmado no decorrer deste trabalho, ainda que se pense que a sociedade em geral possa parecer filmicamente letrada e proficiente, parece-me que se trata realmente de um “letramento fílmico funcional”, em que o interlocutor não consegue compreender o diálogo proposto pelo diretor, através das imagens e diálogos. Dondis (2011) afirma:

Para os que veem, o processo requer pouca energia; os mecanismos fisiológicos são automáticos no sistema nervoso do homem. Não causa assombro o fato de que a partir desse *output* mínimo recebamos uma enorme quantidade de informações, de todas as maneiras e em muitos níveis. Tudo parece muito natural e simples, sugerindo que não há a necessidade de desenvolver nossa capacidade de ver e visualizar, e que basta aceitá-la como uma função natural. (p.6)[...] Existe, porém, uma enorme importância no uso da palavra “alfabetismo” em conjunção com a palavra “visual”. A visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia, em ambos os níveis, só pode ser alcançada através do estudo. (DONDIS, 2011, p.16)

Reafirmo que ser um bom leitor de textos verbais escritos não é necessariamente um pré-requisito para ser um bom espectador/leitor de textos multimídia, tendo em vista as reações encontradas entre os diferentes leitores aos quais expus a obra, entre eles alguns professores e pessoas com hábito de leitura, e também pessoas de pouca leitura e com pouco repertório literário e fílmico. Entretanto, como tudo que se refere à questão de repertório, quanto mais acesso e exposição a diferentes textos, em distintas modalidades, tiver o leitor, mais capaz de perceber convenções próprias de cada modalidade textual ele será, e estará mais apto a notar as nuances, as referências, os diálogos e as sutilezas próprias de cada obra.

Dessa forma, parece-me urgente que se comece a pensar em um trabalho que pense a alfabetização visual em distintos níveis. É ainda mais urgente que, a partir das relações de independência entre obras de Salles e Kadaré, se pare de utilizar e pensar o cinema como obra “simplificadora” e de abertura para a literatura, e que se comece a pensar as traduções intersemióticas (e, mais abrangentemente, com o cinema em geral) segundo aquilo que elas são: uma modalidade de texto independente que precisa ser trabalhada e ensinada a ler, como qualquer outro texto.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da concepção de tradução intersemiótica, cunhada por Jakobson, neste trabalho procurei perceber e analisar de que maneira a passagem do tempo foi representada na leitura da obra literária *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, com uso de elementos metafóricos nela mesma e em sua tradução fílmica, a obra homônima de Walter Salles. Ainda que os dois autores tenham utilizado diferentes artifícios, próprios de cada linguagem e de cada suporte escolhido para suas obras, ambos conseguiram causar efeitos semelhantes no público leitor/espectador, no que diz respeito à passagem do tempo, elemento fundamental para ambas as narrativas.

Em outro aspecto, os jogos temporais propostos pelos autores desafiaram e desafiam seus leitores, retirando-os de uma posição que, como foi explicado neste trabalho, não é e não pode ser jamais pensada como passiva, uma vez que as duas obras apresentam diferentes camadas de significados e todo ato de significação de texto, qualquer que seja sua natureza, é absolutamente ativo.

Salles tem ainda o grande mérito de criar, em um contexto *a priori* desfavorável – o terreno da tradução/adaptação cinematográfica de obras literárias – uma obra que não apenas adquiriu independência do texto fonte, como ganhou brilho e méritos próprios. A liberdade autoadquirida por Salles para a criação do roteiro foi não só interessante como fundamental para a vivacidade própria da obra: desde a inserção de novos personagens, como Pacu, até a inversão de prioridades, tornando esse novo personagem o protagonista e narrador da trama, Salles teve a

felicidade de descolar-se do texto fonte e, apoiado em uma fotografia excepcional, criar uma obra que funciona muito bem junto ao romance e independente dele.

Ao discutir as funções de leitor e espectador, segundo algumas teorias de leitura e de espetatorialidade, procurei perceber de que forma se dá a interação do leitor e do espectador com os respectivos textos, e busquei perceber como essa relação pode ser pensada especificamente no caso do espectador com a obra de Walter Salles.

Ao longo dessa discussão, foi possível perceber que *Abril despedaçado*, o filme, não é um simples decalque da obra literária, em uma modalidade textual distinta, mas, ainda que assim fosse, não poderia ser tratada como uma simplificação do original. O uso da modalidade audiovisual, da mesma forma que a modalidade escrita, apresenta vantagens e desvantagens, e propõe também desafios àquele que decide significá-la, decifrá-la e interpretá-la: a isso chamei de leitura, em uma aproximação metafórica com o ato envolvido na decifração e significação do texto escrito. Assim, ainda que *ler um livro* e *ler um filme* não sejam a mesma coisa, e nem envolvam os mesmos processos, o tipo de tarefa a ser desenvolvida é o mesmo. Dessa forma, é coerente aproximar as competências do leitor proficiente necessárias para atingir tal objetivo, daquelas necessárias para ser um espectador proficiente.

É fundamental que possamos buscar e incentivar a formação destes novos tipos de “leitores” (evidentemente, sem desconsiderar a formação de “leitores tradicionais”), um imperativo urgente em uma sociedade cada dia mais visual e exposta constante e incessantemente às novas mídias. Não basta ver os filmes ou ler os romances; é preciso decifrá-los,

entendê-los, compreendê-los. Mesmo que para gostar de arte não seja necessário compreendê-la, é importante que os espectadores possam ser capazes de desenvolver estratégias e utilizar ferramentas para que possam se aproximar de um objeto artístico (seja ele escrito, como um romance, visual, como uma pintura ou um filme, auditivo, como uma canção, etc.) e decidir de que maneira e com quais objetivos sua interação ocorrerá: ainda que seja para não entendê-la;

É possível ler um mesmo romance apenas por prazer, ou com intenção investigativa: em cada uma dessas interações, a relação leitor-texto será desenvolvida de uma forma distinta. É importante, porém, que este leitor esteja capacitado a interagir de distintas formas, ou então sua leitura será sempre a mesma, o que pode ser insuficiente para seus propósitos. O mesmo vale para todo texto, qualquer que seja sua natureza.

A partir de *Abril despedaçado*, pude perceber que entre livros e filmes, como bem afirmou Kadaré, há uma relação de força mas, ao contrário do que o autor afirma, penso que não há quem ganhe e quem perca: nessa interação, saímos ganhando nós, os leitores.

As duas obras, que tratam de tempo, têm o mérito de permanecerem atemporais: enquanto houver humanidade há de haver disputas, guerras e vendetas; enquanto houver tempo, há de haver uma forma de contá-lo; e haverá homens e mulheres que permaneçam fora do tempo “do mundo”, em um tempo particular e próprio.

Ele ergueu os olhos para o céu. Mais um pouco, e o prazo da *bessa* se esgotaria. Então ele ficaria fora do tempo do *Kanun*. “Fora do tempo”, repetiu consigo. Parecia-lhe um tanto esquisito que uma

peessoa ficasse fora do seu tempo (KADARÉ, 2001, p.192).

Haveria ainda muitas coisas a dizer e a analisar, posto que as obras não se esgotam nesse viés por mim escolhido, mas prefiro acabar com o pensamento de Gjorg Berisha, que me acompanhou durante todo o processo final de escritura: “Isso é tudo”, pensou, “e até que durou demais” (KADARÉ, 2001, p.201).

REFERÊNCIAS

ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Brasil-França-Suíça: Imagem Filmes, 2001. DVD (95 min). NTSC, son., color. Port.

ABRIL Despedaçado: *homepage* do filme. Disponível em: <<http://www.abrildespedacado.com.br/>>. Acesso em: 20 out. 2011.

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: UNESP, 2005.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** Tradução por Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2005.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1997.

BAZIN, Andre. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: BAZIN, Andre. **O cinema: Ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 82-104.

_____. Adaptation, or the Cinema as Digest. In: NAREMORE, James (Org.). **Film adaptation.** New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 19-27.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** 14. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Primeiros Passos).

BRITTO, Luiz Percival Leme. **Inquietudes e desacordos:** a leitura além do óbvio. Campinas: Mercado de letras, 2012.

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

CACCIARI, Cristina. Why do we speak metaphorically? Reflections of the functions of methaphor in discourse and reasoning. In KATZ, Albert

N. et al. **Figurative language and thought**. New York: Oxford University Press, 1998. p. 119-157.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GOULD, Stephen Jay. **Times arrow, times cycle**. Cambridge: Harvard University Press, 1987. Disponível em: <<http://goo.gl/jWNOvJ>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

GIBBS JR. Raymond W. **The poetics of mind**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

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

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Trad. GEIM. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LEFFA, Vilson J. **Aspectos da leitura**. Porto Alegre: Sagra-DC Luzzatto, 1996.

LEITE NETO, Alcino. Autores relacionam Balcãs com o sertão: Ismail Kadaré e Walter Salles encontram semelhanças entre a realidade balcânica e a do Nordeste brasileiro atual. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 set. 2001. Ilustrada, p. 1-1. Disponível em: <<http://goo.gl/a1yPKY>>. Acesso em: 7 set. 2011.

LUZ, Rogerio. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Trad. por Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MEIRELLES, Fernando. **Cegueira, um ensaio**. São Paulo: Master Books, 2010.

NAREMORE, James (Org.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NORD, Christiane. Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: un modelo cuatrifuncional. **Núcleo**, Caracas, v. 22, n. 27, p.239-255, dez. 2010. Anual. Disponível em: <<http://goo.gl/MxtdwH>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-36.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Record 2002.

RASTROS DE ÓDIO. Direção: John Ford. Estados Unidos: C.V. Whitney Picture, 1956. Disponível em: <<http://goo.gl/qBmyp7>>. Acesso em 20 mar. 2014.

SALLES, Walter; MACHADO, Sérgio; AÏNOUZ, Karim. Abril despedaçado (roteiro do filme). In: BUTCHER, Pedro; MULLER, Anna Luiza. **Abril despedaçado: história de um filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOUZA, Ana Cláudia de; GARCIA, Wladimir Antônio da Costa. **A produção de sentidos e o leitor: os caminhos da memória.** Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise R. (Org.). **Film beyond boundaries.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2006. p. 19-53.

_____. **Introdução à teoria do cinema.** Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2005.

_____. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Org.). **Film adaptation.** New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

Xavier, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (Org.). **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-90.

ZANOTTO, Mara S. T. A construção e a indeterminação do significado metafórico no evento social de leitura. In: PAIVA, Vera L. M. O. **Metáforas do cotidiano.** Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 13-38.

APÊNDICE A – DADOS TEMPORAIS COLETADOS NO LIVRO

<u>Percepção interna – corpórea</u>	<u>Percepção externa – elementos externos ao personagem</u>	<u>Personificação do tempo / espaço</u>	<u>Tempo enunciado – literal</u>	<u>Tempo enunciado – subjefivo</u>
Fazia tempo que suas articulações doíam, já nem sentia o braço direito (p.9)	Anoitecia. Às vezes ele olhava para trás, sem saber por quê. A estrada continuava deserta, em meio às ervas e ao dia que findava. (p. 12)	A tarde morria (p.9)	Seis meses antes acontecera a mesma coisa (p.11)	Pela vigésima vez naquela tarde avistou na curva da estrada o homem que devia matar. (p.10)
Incontáveis vezes Gjorg vira em sonhos a camisa em meio à água e à espuma, alvejando e espalhando luz como um céu de primavera. Todavia, pela manhã ele a encontrava sempre ali, cheia de manchas vermelhas de sangue seco, e outra vez fixava os olhos nela, até cansar. Isso	Ainda não anoitecera de todo quando Gjorg chegou à aldeia. (p.12/13)	O que ele chamava de dia extraordinário já se reduzia àqueles restos de neve e àqueles romãzeiras silvestres, que pareciam esperar desde o meio-dia para ver o que ele iria fazer (p.10)	Tinha vinte e seis anos, e era a primeira vez que seu nome ocupava os fundamentos da vida. (p.14)	“Quando?” // “Há pouco.” (p.13)

<p>semana após semana, transmitindo os sinais que enviava o morto das profundezas da terra onde estava. (p. 23/24)</p>	<p>Os chocalhos dos rebanhos que voltavam ao lugarejo de Brezfoht, o som dos sinos vespertinos e todos os ruídos do anoitecer davam a impressão de arcar com o peso da recém-anunciada notícia da morte (p.14)</p>	<p>Na realidade, queria que o crepúsculo caísse o quanto antes, trazendo a noite, e o deixasse escapar daquela maldita tocaia. Porém, o dia se arrastava, como se se alegrasse em mantê-lo preso (p.10)</p>	<p>A cerimônia fúnebre aconteceu no meio do dia seguinte. (p.16)</p>	<p>Não fazia meia hora que a <i>bessa</i> de trinta dias havia sido proclamada, e ele quase se acostumara com a ideia de uma vida irremediavelmente dividida em duas. (p.21)</p>
<p>Quando o aeroplano sumiu entre as nuvens, Gjorg sentiu o pescoço doer e só aí se deu conta de que acompanhara até o fim sua passagem pelo céu. (p.36)</p>	<p>Algumas tochas, parecendo frias por não ser ainda noite fechada, flamejavam mais longe, nos limites do povoado. (p.15)</p>	<p>Depois viria o esvoaçar de morcego, que ele já não contava (p.21)</p>	<p>Amanhã, depois de amanhã, talvez. Caso a aldeia solicitasse a <i>bessa</i> de trinta dias, ele teria mais quatro semanas de paz. Depois... (p.17)</p>	<p>Em algumas horas acabaria a <i>bessa</i> pequena para Gjorg Berisha, e desde já os anciãos se prontificaram a comparecer à <i>kullë</i> dos Kryeqyq para pleitear em nome da aldeia a <i>bessa</i> grande, de trinta dias. (p.21)</p>

<p>Nem saberia dizer quanto tempo havia durado aquela caminhada entorpecida. Desejaria que não tivesse fim, mas deu com algo que logo o arrancou da rocha e da bruma: uma habitação em ruínas. (p.41)</p>	<p>A noite caíra de vez. A luz das tochas se tornara mais densa, como se tivesse congelado. Aos poucos, adquiria um tom escuro de vermelho, como o de uma lava vulcânica recém-saída de misteriosas profundezas. (p.15)</p>	<p>Lá fora corria março, meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só esse mês possuía. Mais tarde viria abril, ou melhor, apenas sua primeira metade. Gjorg sentiu um vazio do lado esquerdo do peito. Abril desde já se revestia de uma dor azulada... Ah, sim, abril sempre lhe causara essa impressão, de um mês um tanto incompleto. Abril dos amores, diziam as canções. O seu abril despedaçado... (p.21)</p>	<p>À tarde, após o almoço fúnebre, um vaivém inusitado recomeçou no lugarejo. (p.19)</p>	<p>Os Kryeqyq concederam a <i>bessa</i> grande à tarde, pouco antes de acabar o prazo da pequena (p.21)</p>
<p>Já devia ser tarde, e Gjorg sentia as pernas dormentes.</p>	<p>Os <i>krushq</i> desapareceram antes que Gjorg tivesse terminado</p>	<p>E depois, sempre isso: abril-morto, abril-morto e mais</p>	<p>Restavam-lhe trinta dias de vida sem riscos. Depois disso, a morte o</p>	<p>Sem tirar os olhos de seu fragmento de paisagem, Gjorg pensava o que</p>

(p.51)	de pensar neles. (p.19)	nada. Maio, nunca. (p.22)	espriitaria em toda parte. Como um morcego ele só se movimentaria nas trevas, fugindo do sol, da lua cheia e das tochas. // Trinta dias, murmurou. Sempre encolhido, na penumbra, como um bandoleiro. O tiro do fuzil ali na cerca da estrada cortara de um golpe a sua vida em duas: a parte dos vinte e seis anos até então e a parte de trinta dias que começava agora – de 17 de maio até 17 de abril. (p.20/21)	fazer dos trinta dias que lhe restavam. As vezes eles lhe pareciam pouco, pouquíssimo, uma pitada de tempo que não daria para nada, mas outras vezes os trinta dias se dilatavam terrivelmente, desnecessariamente (p.22)
Sentia-se completamente exausto e estava a ponto de acreditar que a noite se demorava só para ele não chegar à kullë,	Lá fora corria março, meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só esse mês possuía. Mais tarde viria abril, ou melhor, apenas	Um ano e meio depois que o irmão morrera, a mãe por fim lavara a camisa que o desgraçado vestia naquele dia. Durante um ano e	Não fazia meia hora que a <i>bessa</i> de trinta dias havia sido proclamada, e ele quase se acostumara com a ideia de uma vida irremediavelmente dividida em duas. (p.21)	Dezessete de março”, murmurou consigo. Vinte e um de março. Vinte e oito de março. Quatro de abril. Onze de abril. Dezessete de abril. Dezoito... abril-morto. E

<p>ou ao contrário, que a distância da kullé mantinha a noite suspensa, não a deixando cair sobre a terra (p.52)</p>	<p>sua primeira metade. G'jorg sentiu um vazio do lado esquerdo do peito. Abril desde já se revestia de uma dor azulada... Ah, sim, abril sempre lhe causara essa impressão, de um mês um tanto incompleto. Abril dos amores, diziam as canções. O seu abril despedaçado... (p.21)</p>	<p>meio ela estivera pendurada, tinta de sangue, no andar superior da casa, como exigia o <i>Kamun</i>, à espera do momento de ser lavada, após a vingança. (p.23)</p>		<p>depois, sempre isso: abril-morto, abril-morto e mais nada. Maio, nunca. (p.22)</p>
<p>Ainda que ela tivesse tratado de prestar atenção em tudo que se dizia, desde então sua mente começara a saltar de galho em galho. Nesse momento, enquanto o boi mugia e ela sorria consigo pela segunda vez, sentia, ora a temível aproximação do sono, ora seu</p>	<p>Dizia-se que quando as manchas de sangue na camisa começavam a amarelar, era indício seguro de que o morto se sentia atormentado pela demora da vendeta (p.23)</p>	<p>“não se preocupem, antes que a noite caia estarei lá para apagar o tributo” (p.35)</p>	<p>Um longo pedaço, de vinte e seis anos, com uma vida vagarosa, aborrecida mesmo, vinte e seis marços e abris, outros tantos invernos e verões, e mais um pedaço, curto, de quatro semanas, impetuoso, rápido como uma avalanche, com apenas uma metade de março e outra de abril tal qual</p>	<p>A bolsa agora estava na mão direita de G'jorg. Pesava como chumbo. Continha as economias de estações inteiras, semana após semana e mês após mês, à espera da vendeta. (p. 23)</p>

<p>afastamento por causa de um estalo do soalho, como um beliscão. Numa ocasião gemeu: "Por que me trouxeram aqui?", espantando-se em seguida com seu gemido, porque ainda estava desperta o bastante para ouvir sua própria voz, embora não a ponto de entender as palavras. Agora o sono se expandia diante dela como o descampado daquela manhã, pontilhado por panelas no fogo nas quais ninguém podia tocar. (p. 87)</p>			<p>dois galhos quebrados cintilando na geada (p. 21)</p>	
<p>"Que dia comprido" disse, espantando-se com suas próprias palavras. // "Está</p>	<p>Com frequência, em momentos solitários, Gjorg subira ao aposento deserto para</p>	<p>O inverno fora mais longo e aborrecido do que nunca (p.50)</p>	<p>Mais tarde viria abril, ou melhor, apenas sua primeira metade. (p.21)</p>	<p>Dizia-se que quando as manchas de sangue na camisa começavam a amarelar, era indício</p>

<p>cansada?", perguntou Bessian. // "Um pouco." // "Vamos chegar daqui a uma hora, no máximo duas." (p.112)</p>	<p>olhar a camisa. O sangue amarelava cada vez mais. (p.23)</p>			<p>seguro de que o morto se sentia atormentado pela demora da vendeta (p.23)</p>
<p>Vez por outra Gjorg se lembrava do encadeamento dos dias. A marcha do tempo lhe parecia bizarra em extremo. Até um certo horário, o dia se apresentava longo, muito longo; depois, de repente - tal como a gota d'água que tremula de leve sobre uma flor de pessegueiro e súbito cai -, o dia quebrava e acabava. (p.151)</p>	<p>As estações, o calor e o frio, haveriam de influir nas mudanças da cor do sangue seco, assim como talvez o tipo de tecido. Mas ninguém levava isso em conta, e cada metamorfose era interpretada como uma misteriosa mensagem que não se poderia contestar (p.24)</p>	<p>Sobre a bem-comportada camada de neve (diziam os velhos que era raro ver uma neve tão tranquila, sem provocar nenhuma avalanche), assobiava de leve um vento igualmente inutável. (p.50)</p>	<p>"Depois de amanhã você parte para a <i>kulltë</i> de Orosi", prosseguiu o pai. "Levará um dia para chegar." (p. 22)</p>	<p>Incontáveis vezes Gjorg vira em sonhos a camisa em meio à água e à espuma, alvejando e espalhando luz como um céus de primavera. Todavia, pela manhã ele a encontrava sempre ali, cheia de manchas vermelhas de sangue seco, e outra vez fixava os olhos nela, até cansar. Isso semana após semana, transmitindo os sinais que enviava o morto das profundezas da terra onde estava. (p. 23/24)</p>
<p>Já era tempo de chegar a primavera, que até demorara</p>	<p>Sob a chuva miúda, sucediam-se quebradas sem nome, ou cujos</p>	<p>Por duas ou três vezes, Gjorg julgou que anoitecia, mas</p>	<p>Dezessete de março", murmurou consigo. Vinte e um de março.</p>	<p>As estações, o calor e o frio, haveriam de influir nas mudanças da cor do</p>

<p>bastante naquele ano. Então ele recordava a recomendação do pai quanto ao prazo da bessa, ou, para ser mais preciso, não propriamente a recomendação, nem mesmo um pedaço dela, mas apenas a palavra filho, a final, e junto com ela um retalho de tempo que ia de 1o. a 17 de abril, mais o pensamento de que todos teriam um abril completo, enquanto o dele era especial, pela metade. (p. 151)</p>	<p>nomes ele não conhecia, uma após a outra, descarnadas e tristes. (p.25)</p>	<p>não: a mesma tarde sem fim não cessava de se arrastar. (p.51)</p>	<p>Vinte e oito de março. Quatro de abril. Onze de abril. Dezesete de abril. Dezoito... abril-morto. E depois, sempre isso: abril-morto, abril-morto e mais nada. Maio, nunca. (p.22)</p>	<p>sangue seco, assim como talvez o tipo de tecido. Mas ninguém levava isso em conta, e cada metamorfose era interpretada como uma misteriosa mensagem que não se poderia contestar (p.24)</p>
<p>Sentiam-se no ar as primeiras friagens do crepúsculo quando ele ouviu um grito cortante de um lado do caminho: "Gjorg,</p>	<p>Começara com aquilo sem pensar, desde o dia que compreendera que deveria matar um homem. Era o fim de um verão. No átrio da</p>	<p>Por duas ou três vezes, Gjorg julgou que anoitecia, mas não: a mesma tarde sem fim não cessava de se arrastar. (p.51)</p>	<p>Um ano e meio depois que o irmão morrera, a mãe por fim lavara a camisa que o desgraçado vestia naquele dia. Durante um ano e meio</p>	<p>Fazia horas que Gjorg caminhava pelo Rrafsh, e não havia nenhum sinal de que se aproximava da <i>kullë</i> de Orosh. (p.25)</p>

<p>lembranças a Zef Krye...". (p.200)</p>	<p>kullë, onde estava sentando com dois companheiros, seguia com os olhos as fagulhas do fogo, avivadas pelo adensamento do crepúsculo, quando a mãe o chamou: "Seu pai quer falar com você". (p.27)</p>		<p>ela estivera pendurada, tinta de sangue, no andar superior da casa, como exigia o <i>Kamun</i>, à espera do momento de ser lavada, após a vingança. (p.23)</p>	
	<p>Gjorg ainda sorvia o café quando um pequeno grupo de homens surgiu na entrada da estalagem (p.38)</p>	<p>Sentia-se completamente exausto e estava a ponto de acreditar que a noite se demorava só para ele não chegar à kullë, ou ao contrário, que a distância da kullë mantinha a noite suspensa, não a deixando cair sobre a terra (p.52)</p>	<p>"Depois de amanhã, para a <i>kullë</i> de Orosh", repetiu o pai. (p. 23)</p>	<p>"Esse assunto tem pressa, pai? É preciso pagar imediatamente?" // "Sim, filho. Esse assunto tem pressa. O tributo do sangue deve ser pago logo depois que o sangue é derramado" (p.23)[...] Devia chegar o quanto antes à kullë de Orosh, pois, segundo as palavras do pai, sempre havia urgência quando se tratava de sangue e das coisas a ele relacionadas,</p>

				até mesmo os tributos. (p.26)
			<p>Começara com aquilo sem pensar, desde o dia que compreendia que deveria matar um homem. Era o fim de um verão. No ático da kullë, onde estava sentando com dois companheiros, seguia com os olhos as fagulhas do fogo, avivadas pelo adensamento do crepúsculo, quando a mãe o chamou: “Seu pai quer falar com você”. (p.27)</p>	Desde aquela tarde, tinha a sensação de que passara a ser outra pessoa. (p.27)
			<p>Uma história composta [...] de tochas, andanças pelo povoado, e assim por diante, até a tarde de 17 de março, em que chegou a vez de Gjorg ser tirado para a dança macabra. (p.31)</p>	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. (p.30)
			<p>La fora a noite caíra. Gjorg teve a sensação de que havia caído subitamente, logo que ele ultrapassara o batente da porta – como uma ruína que desmorona atrás de alguém assim que ele deixa a sua sombra. (p.54)</p>	
			<p>“Esse inverno não quer acabar.” (p.57)</p>	
			<p>Gjorg terminara o café; embora soubesse que seu tempo era curto, sentiu vontade de ficar para ouvir os comentários. (p.39)</p>	
			<p>O dia continuava feio, e assim como não se consegue descobrir a idade de certas mulheres, seria impossível dizer que horas eram. (p.40)</p>	

	<p>Um pássaro noturno emitiu seu canto: “or, or”. Gjorg se deu conta de que se atrasara e buscou com os olhos o leito da Estrada Grande. (p.43)</p>	<p>O céu da tarde escuracia, imóvel e opressivo. As nuvens davam a impressão de ter-se petrificado para sempre lá no alto, e se havia algum último movimento em torno deles tinha como palco não o céu, mas a terra. Os cumes das montanhas desfilavam lentamente na distância. (p. 116)</p>	<p>Porque tudo havia começado setenta anos antes, naquela fria noite de outubro, quando alguém batera à porta da kullë dos Berisha. (p.31)</p>	<p>Parou por um momento no umbral da porta e entrou (p.36)</p>
	<p>Era uma manhã luminosa, o sol e a neve recente doíam nos olhos, tudo se achava claro e refulgente, como se o mundo inteiro pudesse escorregar e se estilhaçar em milhões de pedações, vítima da sua cristalina loucura. Precisamente naquela</p>		<p>Desse modo, no fim daquele mesmo dia os Berisha se ergueram em vendeta contra os Kryeqyq. (p.33)</p>	<p>Por um bom tempo seguiu seu voo com os olhos, maravilhado. (p.36)</p>

	manhã o pai lhe recordara suas obrigações (p.44)			
	Nos dias que se seguiram ao fracasso da pacificação, quando as nuvens do perigo obscureceram de novo o céu, Gjorg começou a treinar a pontaria (p.48)		Meia hora depois divisou o telhado de uma estalagem.	De fato, depois de um tempo surgiram as sepulturas (p.41)
	O dia continuava o mesmo, cinzento: apenas a província era outra. Gjorg descobrira isso graças aos trajés diferentes dos montanheses com quem cruzava agora. (p.51)		(meu Deus, pois é exatamente o que minha cabeça vai custar dentro de... trinta dias, não, nem trinta, dentro de vinte e oito dias) (p.38)	E nos dias que se seguiram, enumerava inconscientemente os castigos que incidiam sobre aqueles que não obedeciam à família. (p.44)
	Por duas ou três vezes, Gjorg julgou que anoitecia, mas não: a mesma tarde sem fim não cessava de se arrastar. (p.51)		A irmã levava pão e água uma vez por dia, ao anoitecer, junto com a lamparina. No último dia, quando lhe disseram que estava livre, subiu de cabeça baixa as escadadas do porão. (p.44)	Ao que parecia, a ira fora esfriando no curso dos anos da longa vendeta, ou jamais existira (p.45)

	<p>Ele perguntou outra vez pela <i>kullë</i> a um viajante, o qual disse que estava perto e lhe apontou a direção. // “Dá para chegar antes do anoitecer?” // “Acho que sim”, disse o montanhês. “No final da tarde” (p.51)</p>		<p>Era domingo, os sinos da igreja tocavam, e as pessoas lhe perguntavam a cada passo: “Já o soltaram, Gjorgj?” (p. 44)</p>	<p>O verão chegara e se fora, curto como nenhum outro (p.49)</p>
	<p>A noite lá fora devia estar um breu. (p.58)</p>		<p>O ódio aos Kryeqyq, que o pai havia tentado acender naquela manhã de janeiro, dava a impressão de se apagar com a luz do dia (p.44)</p>	<p>A vida parecia marcar passo. Zef, ferido por Gjorgj, havia ficado um bom tempo em casa. (p.50)</p>
	<p>A tarde lá fora, que até então parecia não ter fim, já dava os primeiros sinais de despedida. (p. 83)</p>		<p>No fim do segundo outono ele tinha atrado em Zef dos Kryeqyq, mas não o matara; só o ferira no pescoço (p.49)</p>	<p>O inverno fora mais longo e aborrecido do que nunca (p.50)</p>
	<p>À noite ainda não caíra quando o veículo deles parou e eles apearam. (p. 84)</p>		<p>Permanecera dois meses assim, meio vivo, meio morto (p.50)</p>	<p>Dormia por horas e horas, voltava a sim depois adormecia de novo (p.50)</p>
	<p>“Isso é tortura”, pensou,</p>		<p>O inverno realmente</p>	<p>Fitava horas a fio o alvo</p>

	<p>e abriu os olhos. Na frente dela, no meio da parede sombria, distinguiu um retângulo debilmente iluminado. Ficou como que enfeitiçada por um bom tempo, sem poder tirar os olhos da mancha acinzentada. O que seria aquilo? Como não notara antes? Aparentemente, amanhecia lá fora. (p. 87)</p>		<p>dava a impressão de não ter fim. E no mesmo período em que o ferido estava se recuperando, Gjorg adoecera (p.50)</p>	<p>espaço nevado, com algum desprezo, como se dissesse “Já vou, já vou derramar esse tanto de sangue”. (p.50)</p>
<p>Diana sentia que libertava depressa de suas angústias, sob o efeito sedativo da janela. Aquele pálido retângulo havia de representar numerosas manhãs, pois do contrário não seria tão alerta, tão desdenhoso para com os horrores da noite.</p>		<p>Nos primeiros dias de março se sentira um pouco melhor, e uma semana depois havia deixado o leito. (p.51)</p>	<p>O inverno realmente dava a impressão de não ter fim. (p.50)</p>	

	<p>Grças a essa interferência, Diana logo pegou no sono. (p. 87-88)</p>			
	<p>Sentia-se, pela agitação das pessoas, que a hora da cerimônia se aproximava. (p. 100)</p>		<p>“Quanto tempo faz que você está esperando?”, perguntou Gjorg. “Desde o meio-dia”. Gjorg não disse nada, mas o outro adivinhou seu espanto. // “Por que se admira? Tem gente esperando desde ontem.” // “É? Pois eu pensava que entregaria o dinheiro hoje e amanhã voltaria para minha terra.” // “Não, não. Sorte sua se isso acontecer amanhã de noite. Do contrário, você pode esperar dois dias, até três.” // “Até três? Como é possível?” (p.56)</p>	<p>(...) mas a construção era apenas um convento de freiras, igual ao que ele vira na manhã daquele longo dia. (p.52)</p>
	<p>“Já pensou que sofrimento tremendo? O</p>		<p>“Quando aconteceu?” // “Anteontem.” // “quando</p>	<p>“A kullë nunca tem pressa de receber o</p>

	<p>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 <i>kullë</i> ali permanece dia e noite, por meses e estações inteiras. O sangue que a impregna muda de cor, e as pessoas comentam: "Veja, o morto já não aguenta a demora da vingança." (p. 107)</p>		<p>aconteceu..." Repetida em voz baixa, a pergunta subitamente revelou que poderia se referir ao término da construção de uma casa, a um casamento ou a nascimento de um filho. (p56)</p>	<p>dinheiro do sangue." // Gjorg gostaria de dizer: "Mas meu pai estava com medo que eu não pagasse hoje", mas o outro continuou: "Você tem que vir logo depois de matar. Agora, o dia em que a <i>kullë</i> vai aceitar o tributo, já é problema dela". (p.56)</p>
	<p>Ele olhou pra for a. // "Daqui a pouco vai escurecer", disse. // "Agora a <i>kullë</i> deve estar perto", disse Diana. (p.116)</p>		<p>"Quantos dias faz que você matou o seu?" "Quatro. E você?" (p.58)</p>	<p>Era um portal pesado, abrindo-se ou se fechando com um chiado que se prolongou por um bom tempo. Depois dele se ouviu um grito de um pássaro, que também poderia ser o brado de uma sentinela, uma saudação ou uma</p>

	quando surgia uma faixa de claridade sobre os Alpes, insuportavelmente intensa a ponto de tirar o fôlego. "Aí está, chegou abril", diziam entre si os viajantes que se encontravam ocasionalmente nas estalagens. (p. 151)		de vergonha. Tinha sido justamente ela quem fizera aquela pergunta, um mês antes: "O Kanun é bom ou em mau?". Na época ele sorria e a deixara sem resposta, mas agora... (p. 73)	o casamento, nos círculos meio mundanos, meio artísticos de Tirana, só se falava do plano da viagem. (p. 62)
	Bessian Vorps reprimiu um suspiro para que ela não o ouvisse e continuou a contemplar a monotonia dos montes. Anoitecia. (p.157)		Ele deu de ombros: não sabia. Os dois voltaram a lembrar dos dias que antecederam a viagem (dias que agora pareciam pertencer não àquele mês de março, mas a outro março, remoto como as estrelas), cheios de ditos, sorrisos, gracejos, temores e inveja em relação à sua aventura setentrional[...]. (p. 81-82)	Nesse momento ela observava dissimuladamente o perfil do marido e podia perceber, pela tensão dos málares [sic] e pela maneira de ele olhar para fora, que a custo Bessian continha a impaciência. (p. 63)
	Já anoitecera totalmente,		Tentou calcular os dias	"Não se aborreça,

	e não se via mais a face de Diana. (p. 157)		que passariam nas montanhas, as <i>kullë</i> onde se hospedariam - de muitas ela nem ouvira falar, por exemplo, da <i>kullë</i> de Orosh, onde pousariam na noite seguinte e seriam recebidos pelo misterioso senhor do Rrafsh setentrional. (p. 85)	Bessian, faz só uma hora que estamos viajando, e além do mais não sou nem um pouco impaciente, nem ingênuo a ponto de pensar que todo o pitoresco do Norte vai se revelar no próximo instante". (p. 63)
	Já anoitecera totalmente, e não se via mais a face de Diana. (p. 157)		"Ainda faltam quatro ou cinco horas de estrada até a <i>kullë</i> de Orosh", explicou o cocheiro, "e não creio que encontremos algum outro local para almoçar. Além disso os cavalos estão precisando descansar um pouco." (p. 90)	Por um bom tempo ficou assim, acompanhando de esguelha seus cabelos castanhos a balançar sobre o ombro dele ao ritmo do andar da carruagem. (p. 63)
	A tarde lançava uma luz suave sobre o descampado. O ar dava		"Para nós basta chegar a <i>kullë</i> de Orosh ao cair da noite", insistiu Bessian.	Foram necessários alguns minutos para que Bessian entendesse por que Diana

	<p>a impressão de estar mais quente, em virtude de um colorido púrpureo que ninguém saberia dizer de onde vinha. // "Os dias estão se alongando", disse ele. (p. 171)</p>		<p>"Ainda não deu meio-dia, e temos bastante tempo pela frente [...]" (p. 94)</p>	<p>se ofendera. (p. 73)</p>
	<p>"Continuam viajando pelo Rrafsh?-, perguntou Ali Binak com voz sonora. "Sim", respondeu Bessian Vorps, "por mais alguns dias." // "Agora os dias estão se alongando." // "Sim, estamos em abril. E vocês, por onde antam?" (p. 174)</p>		<p>"Ele passou por aqui três dias atrás, a caminho de Orosh, onde pagaria o tributo do sangue. Ei, rapaz", gritou para o desconhecido, "qual é o seu nome?" (p. 105)</p>	<p>Os gestos rotineiros suscitaram fragmentos de conversas sobre a casa, os conhecidos comuns e Tirana, de onde Diana tinha a impressão de que estavam longe fazia muito tempo. (p. 73)</p>
	<p>Meia hora depois a carruagem parava em frente à estalagem. Um após o outro, eles subiram a escada de madeira e entraram no quarto. O fogo ainda</p>		<p>"Se é verdade que matou o outro quatro ou cinco dias atrás, como disse o estalajadeiro, e obteve a bessa grande, quer dizer, a bessa de um mês, então lhe restam apenas</p>	<p>Pouco após o meio-dia, cruzaram com uma caravana de <i>krushq</i>, e ele explicou o ordamento de sua marcha, que obedecia a normas implacáveis cuja violação poderia</p>

	crepitava, e o balde d'água, que o estalajadeiro certamente voltara a encher, já estava recoberto de fuligem. (p. 187-188)		vinte e cinco dias para viver." (p. 107)	converter as bodas em luto. (p. 74)
	A manhã do dia 17 de abril encontrou Gjorg na Estrada Grande, que levava a Bresfioth. Embora caminhasse sem parar desde o nascer do sol, ele calculou que precisaria de mais um dia para alcançar a aldeia natal, ao passo que sua bessa chegaria ao fim ao meio-dia. (p. 189)		E pensava <i>nêle</i> , no montanhês, que estava de licença nesse mundo, como dissera Bessian, e uma licença curta, pouco mais que três semanas, e a cada dia que passava ela minguava ainda mais, enquanto ele percorria as alturas com aquela tarja negra, a qual indicava um deverdor de sangue, todo o seu sangue, que ele parecia ter entregado antes da hora, tão terrível era sua palidez; (p.112)	"Mais um pouco e chegaremos", disse Bessian, pela terceira vez, inclinando-se para a janela da portinhola. (p. 82)
	Ergueu a cabeça em busca do sol, que estava encoberto pelas nuvens		"Que dia comprido" disse, espantando-se com suas próprias	Havia muito já passara da meia-noite, porém Diana não conseguia dormir. (p.

	<p>mais altas mas cuja posição era possível adivinhar. "Não falta muito para o meio-dia", disse consigo, baixando o olhar para a estrada. (p. 189)</p>		<p>palavras. // "Está cansada?", perguntou Bessian. // "Um pouco." // "Vamos chegar daqui a uma hora, no máximo duas." (p.112)</p>	84)
	<p>Gjorg ergueu a cabeça e deu com a mancha do sol atrás das nuvens. "Exatamente meio-dia", pensou. O prazo da <i>bessa</i> findara. (p. 194)</p>		<p>"Sim, faz três dias que ele passou por aqui para pagar o tributo do sangue, foi o que nos disse." (p. 119)</p>	<p>Tentou calcular os dias que passariam nas montanhas, as <i>kullë</i> onde se hospedariam - de muitas ela nem ouvira falar, por exemplo, da <i>kullë</i> de Orosh, onde pousariam na noite seguinte e seriam recebidos pelo misterioso senhor do Rrafish setentrional. (p. 85)</p>
	<p>"Cuidado", dizia consigo, "agora sua cabeça faz sombra para o nascente", mas a Estrada Grande continuava sem vitalma. (p. 195)</p>		<p>Ele deu uns passos em direção ao centro do quarto. Naquele momento ouviram um som pesado que fez ambos estremecerem. Um relógio de parede,</p>	<p>Fazia várias horas que viajavam quando a carruagem parou à margem da estrada. Antes que tivessem tempo de indagar o que acontecera, viram o cocheiro apeaar,</p>

				no qual ainda não tinham reparado, soou duas horas. (p.120)	aproximar-se da portinhola, do lado em que estava Bessian, e dizer que aquele era um bom lugar para almoçarem. (p. 89-90)
	De tempos em tempos Gjorg erguia os olhos para o céu. Dali a no máximo três horas anoiteceria. (p. 196)			O mês de abril já estava começando, todavia no céu ainda era março. (p.124)	Os dois conversaram por algum tempo, pois sentiam que assim se tornava mais fácil enfrentar a curiosidade dos montanheses. (p. 96)
	Gjorg não respondeu. "Uma hora distante daqui", repetia consigo. Ergueu a cabeça à procura dos rastros do sol nas nuvens. Ainda faltavam pelo menos duas horas para anoitecer. Nunca ele chegara assim tão perto. Poderia ver a fada. (p. 199)			O mês de abril já estava começando, todavia no céu ainda era março. (p.124)	"Faz alguns dias que matou alguém e agora regressa de Orosh." (p. 105)
				Mark Ukaçjerra sentiu o um calafrio ao evocar o	"Você reparou como estava pálido aquele

			<p>dia 17 de março. "Dezessete de março", repetiu consigo. Não fosse a tocaia em Brezfiht, 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. (p. 132-133)</p>	<p>montanhês que via de matar outro?", perguntou Bessian, baixando os olhos, sabe-se lá por qual motivo, para o anel na mão dela. "Aquele que vimos ainda há pouco, reparou?" (p. 106)</p>
			<p>Mas eis que o dia 16 de março tivera oito mortes, o dia 18 de março onze, os dias 19 e 20 de março cinco mortes cada. Apenas aquele 17 de março quase ficara sem mortes. (p. 133)</p>	<p>Fazia algum tempo que Diana observava a dança das gotas, que parecia perturbar o próprio vidro. (p. 109)</p>
			<p>Por isso, quando Gjorg havia chegado, na véspera, para pagar seu tributo do sangue, Mark Ukaçjerra o fitara nos</p>	<p>"Estou aqui por pouco tempo, forasteira". (p. 112)</p>

			olhos, com compaixão, com gratidão, a ponto de o outro encabular. (p. 133)	
			Gjorg retornou a Brezfoht em 25 de março. Viçou quase sem descanso o dia inteiro. (p. 147)	"Que dia comprido" disse, espantando-se com suas próprias palavras. // "Está cansada?", pergutou Bessian. // "Um pouco." // "Vamos chegar daqui a uma hora, no máximo duas." (p.112)
			Corriam os últimos dias de março. Em breve começaria o mês abril. Com sua metade branca e a outra negra. Abril-morto. (p. 149)	Por algum tempo remexeu languidamente em sua bagagem, sem decidir o que iria vestir à noite. (p. 118)
			Na manhã do penúltimo dia de março, ao descer as escadas de pedra da kullë, defrontou-se com o pai. (p. 150)	Por muito tempo os passos e sussurros pela kullë se aferraram como garras ao seu sono, até que, por fim, ele adormeceu. No outro dia, acordou tarde. "Onde estou?", indagou-se

				repetidas vezes, e dormiu de novo. Mesmo depois, ao levantar-se, sentia um peso na cabeça, como se ela estivesse recheada de lã. (p.148-149)
			Já bastava o surto conflito que haviam tido naqueles dias. Duas semanas antes, duas depois, não fazia grande diferença. (p. 150)	"Pai, nestes dias que me restam eu queria sair para ver mais uma vez as montanhas." (p. 150)
			"Só não se esqueça uma coisa: sua <i>bessa</i> acaba no dia 17 de abril."(p. 150)	Fazia alguns dias que viajava. (p. 151)
			Abril começara, mas mal se anunciava a primavera. (p. 151)	Já era tempo de chegar a primavera até que demorara bastante naquele ano. (p. 151)
			Já era tempo de chegar a primavera, que até demorara bastante naquele ano. Então ele recordava a recomendação do pai	Assim, com as coisas comuns lhe escapando cada vez mais à mente, hora após hora e dia após dia, sua marcha ia se assemelhando a uma

			quanto ao prazo da bessa, ou, para ser mais preciso, não a propriamente a recomendação, nem mesmo um pedaço dela, mas apenas a palavra filho, a final, e junto com ela um retalho de tempo que ia de 10. a 17 de abril, mais o pensamento de que todos teriam um abril completo, enquanto o dele era especial, pela metade.(p.151)	caminhada através de sonhos. (p. 154)
			"Que dia é hoje?," perguntou Diana. // Um pouco espantado, ele olhou para ela por um momento antes de responder. // "Onze de abril." (p.158-159)	Enquanto isso, seu mês de abril ia depressa se consumindo. Os dias se sucediãam sem trégua e o mês, que para ele já era o mais curto de todos, minguava rapidamente. (p. 155)
			"Continuam viajando pelo Rraifsh?-,	Depois passou a pensar que só andava na direção

			<p>perguntou Ali Binak com voz sonora. "Sim", respondeu Bessian Vorps, "por mais alguns dias." // "Agora os dias estão se alongando." // "Sim, estamos em abril. E vocês, por onde antam?" (p. 174)</p>	<p>errada e que assim andaria até o fim, naquele punhado de dias que lhe restavam, a ele, triste andarilho em seu abril truncado. (p. 155)</p>
			<p>O julgamento se dera havia uma hora ("exatamente quando passeávamos pelos lagos", pensou Bessian). (p. 176)</p>	<p>Na verdade, durante todos aqueles dias esperara que ela afinal pronunciasse as prosaicas palavras: "Ufa! Cansei!" (p.156)</p>
			<p>Meia hora depois a carruagem parava em frente à estalagem. Um após o outro, eles subiram a escada de madeira e entraram no quarto. O fogo ainda crepitava, e o balde d'água, que o estalajadeiro certamente voltara a encher, já</p>	<p>Nos últimos dias, mais de uma vez ela voltara a cabeça repentinamente para ver melhor algum jovem montanhês que cruzara com a carruagem na estrada. (p. 159)</p>

				estava recoberto de fuligem. (p. 187-188)	Fazia tempo que a carruagem deixara para trás a aldeia enfeitada, e ele ainda repetia interiormente que o único motivo real dos adiamentos do ajuste de contas com a esposa era o medo. (p. 164)
				Ali passaram a noite e todo o dia seguinte sem sair do quarto. [...] Na manhã do terceiro dia (era 17 de abril), o cocheiro levou as malas para a carruagem e eles, marido e mulher, depois de pagarem e saudarem friamente o estalajadeiro, ganharam a estrada. (p. 188)	A estalagem surgiu mais cedo do que esperava, na encruzilhada da Estrada da Cruz com a Estrada Grande dos Flamur, distante de qualquer aldeia e mesmo de qualquer sinal de vida. (p. 165)
				A manhã do dia 17 de abril encontrou Gjorg na Estrada Grande, que levava a Bresfith. Embora caminhasse sem parar desde o nascer do sol, ele calculou que precisaria de mais um dia para alcançar a aldeia natal, ao passo que sua bessa chegaria ao fim ao meio-dia. (p. 189)	

			<p>Gjorg se pôs a andar, pensando que se sua bessa acabasse à noite, ele poderia chegar em casa à meia-noite ao menos. Mas a sua bessa, como a maioria delas, acabava ao meio-dia. (p.189)</p>	<p>"Se a <i>bessa</i> daquele montanhês de quem falamos acabou por esses dias, ele deve ter se encerrado numa dessas, não é?" (p. 174)</p>
			<p>Uma semana antes, numa estalagem, ouvira dizer que havia países no mundo onde se produzia luz elétrica com as cachoeiras dos montes. (p. 191)</p>	<p>O que aconteceu? Nem naquele momento nem mais tarde, quando as testemunhas começaram a contar o que tinham visto (logo se notava que se tratava de um daqueles episódios que continuam em sua essência tanto a realidade como a nebulosidade, distinguindo-se da existência cotidiana), então, nem naquele instante nem depois se soube ao certo como a jovem mulher da cidade</p>

				chegara a penetrar na <i>kullë</i> onde jamais pisava um forasteiro. (p. 184)
			Bessian ergueu a manga do paletó e viu as horas. Era meio-dia. (p. 194)	A carruagem avançava célere pela longa estrada. Fazia quanto tempo viajavam assim? Um minuto? Um século? (p. 187)
			"Sua bessa acabou?" // "Sim", respondeu Gjorg, "hoje ao meio-dia." (p.197)	Ele ergueu os olhos para o céu. Mais um pouco, e prazo da <i>bessa</i> se esgotaria. Então ele ficaria fora do tempo do <i>Kanun</i> . "Fora do tempo", repetiu consigo. Parecia-lhe um tanto esquisito que uma pessoa ficasse fora do seu tempo. "Mais um pouco", repetiu voltando a olhar para cima. (p. 192)
			"Avistei-a ontem à noite, na Estalagem da Cruz." [...] O montanhês sorriu // "Eles estavam na	"Isso é tudo", pensou, "e até que durou demais." (p. 201)

			<p>estalagem. Dois dias e duas noites sem sair do quarto. Foi o que contou o estalajadeiro. Ai, meu irmão, a mulher era bonita como uma fada. Atravessava a gente com o olhar. Deixei-os lá à noite. Hoje devem ter ido embora." // "Como você sabe?" // "Perguntei ao estalajadeiro. 'Amanhã partimos', foi o que o cocheiro disse." (p.198)</p>	
			<p>"A uma hora de viagem daqui, essa estrada em que estamos corta a Estrada dos Flamur." (p.199)</p>	
			<p>Naquele mesmo instante Gjorg andava a grandes passadas pela Estrada dos Flamur, que alcançara uma hora antes. . (p.200)</p>	

				"Eram as minhas", disse. Em 17 de março, na estrada perto de Brezftoht... (p. 201)	
--	--	--	--	---	--

APÊNDICE B – DADOS TEMPORAIS COLETADOS NO FILME

Percepção externa	Tempo enunciado - literal	Tempo enunciado - subjetivo
<p><i>A camisa branca, manchada de sangue, pendurada no varal da casa dos Breves. Pai e mãe observam a camisa, apreensivos.</i> PAI: o sangue começou a amarelar. <i>O menino olha assustado para a camisa. Tonho olha secamente para a camisa.</i> (p.193)¹</p>	<p><i>Apresenta-se uma cartela com a inscrição: Sertão brasileiro – 1910</i> (p.193)</p>	<p>Pacu [<i>em off</i>]: 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. (p.193)</p>
<p>Vêm-se do alto as engrenagens da bolandeira. (p.193)</p>	<p><i>Cartela que indica o mês: Fevereiro</i> (p.194)</p>	<p><i>Clara e Salustiano estão deitados, cada um em sua rede, mas próximos um ao outro. Estão protegidos pelo teto da varanda de um prédio simples, parecido com uma escola primária.</i> SALUSTIANO: Tu viu a fita preta no braço do moço? CLARA [como se estivesse pensando em outra coisa]: Reparei. SALUSTIANO: Esse aí não dura muito mais tempo não. (p.212-213)</p>
<p>Em detalhe, as engrenagens da moenda (p.193)</p>	<p><i>Cartela que indica o mês: Abril</i> (p.195)</p>	<p><i>Clara olha para Tonho. O olhar de Tonho está fixo em Clara, iluminado pela luz claudicante da fogueira.</i> <i>Clara volta para perto de Tonho e senta.</i></p>

¹ Para fins de localização, foram transcritas aqui as passagens de tempo tal qual encontram-se descritas no roteiro original, disponível em Butcher e Müller, 2002.

		<p><i>Os dois jovens se olham longamente. O desejo é evidente, mas nenhum dos dois toma a iniciativa.</i></p> <p>CLARA [<i>em tom suave</i>]: Quanto tempo ainda?</p> <p>TONHO [<i>hesitante</i>]: ...pouco tempo. Eu vou com vocês até Ventura. Depois, tenho que voltar. (p.216)</p>
<p>A presença inquietante da camisa manchada de sangue, que balança no arame. O pai aproxima-se para observá-la de perto, a cor mudou. A mancha está completamente amarelada. (p.195)</p>	<p><i>O velho avô se despede dos que vieram ao enterro na soleira da porta [...] Os últimos parentes partem. Tonho vai até o avô do morto. Tem dificuldade em falar.</i></p> <p>TONHO: Eu orei pela alma do morto. Em respeito a ele, fui ao enterro e no almoço. Agora peço para falar com vosmecê. [<i>Pausa.</i>] Eu peço a trégua a vosmecê.[...]</p> <p>AVÔ DE ISAÍAS: Tá concedida a trégua. A mesma que teu pai concedeu a meu neto. Mas só até a próxima Lua.</p> <p><i>Tonho aquiesce aliviado.</i></p> <p>AVÔ DE ISAÍAS: De um morto para outro. É a tua garantia até a Lua cheia. Depois, se o sangue amarelar, não vale mais nada.</p> <p><i>Tonho absorve a sentença. [...] começa</i></p>	<p>PAI [<i>com algum afeto</i>]: Tonho tu sabe que hoje é o fim da trégua. Daqui pra frente é a camisa que decide. Tu não deve mais sair de perto de casa. Fique sempre junto de mim. E nunca esqueça da arma.</p> <p><i>Tonho aquiesce. A mãe demonstra sua preocupação. Ouve-se o ecoar surde e ainda distante de um trovão. O menino olha pela janela e vê... Pela moldura, um raio ilumina o horizonte. Vê-se o rosto do menino, em close.</i></p> <p>MENINO [<i>para si mesmo</i>]: Vai chover.</p> <p>PAI [<i>também em close</i>]: Vai chover nada, não é mês de chuva.</p> <p>MENINO [<i>ainda em close</i>]: Eu sei que vai chover.</p> <p><i>Em plano aberto: Tonho olha para o irmão, surpreso com a firmeza daquela</i></p>

	<p><i>a caminhar em direção à porta. Um braço o intercepta na soleira. A mão do velho aperta com força o ombro de Tonho, que estanca.</i></p> <p>AVÔ DE ISAÍAS [seco]: Quantos anos tu tem?</p> <p>TONHO: vinte.</p> <p>AVÔ DE ISAÍAS: a tua vida agora tá dividida em dois. Os vinte ano [sic] que tu já viveu e o pouco tempo que te resta pra viver (p.201-202)</p>	<p><i>observação. (p.224)</i></p>
<p><i>A família em silêncio, em volta da mesa de jantar.</i></p> <p><i>Pais e filhos comem sem se olhar. A mãe coloca mais feijão no prato do filho menos, que olha para Tonho. O Pai também olha fixamente para Tonho.</i></p> <p>PAI: O sangue amarelou. (pausa) Tonho, tu conhece a tua obrigação. (p.195-196)</p>	<p><i>Pais e filhos em volta da mesa familiar. O silêncio só é quebrado pelo roçar dos talheres nos pratos.</i></p> <p><i>O menino desvia o olhar do prato para espiar Tonho.</i></p> <p><i>Tonho se alimenta lentamente, a comida é ingerida como em ritual agônico.</i></p> <p>PAI [para Tonho]: Tu cumpriu tua obrigação, meu filho. Tonho olha para o pai.</p> <p>PAI: agora tu precisa resolver tudo até o dia da lua. Dá um rumo nas coisa. Me ajudá na moenda. E consertá o telhado, para se chover este ano.</p> <p>MENINO [interrompendo o pai]: Chove nunca.</p>	

	(p.204)	
[externa/madrugada] A bolandeira é um esqueleto contra o céu incandescente. (p.196)		
Em meio à paisagem montanhosa, ainda envolto na luz azulada do amanhecer, percebe-se um homem avançando com passos firmes, atrás dele, a lua cheia, ameaçadora. (p.196)		
Tonho caminha por horas – tomadas externas <i>Caminhada [dia], Caminhada [dia] continuação</i> e <i>Caminhada [entardecer] continuação</i> . Chega ao destino na tomada <i>A casa grande [externa/entardecer]</i> : Fim de tarde, luz caindo, Tonho se aproxima de uma fazenda imponente, lampiões iluminam a casa. (p.196-197)		
O irmão mais novo entra e sai de quadro como um pêndulo de um relógio. O menino brinca num balanço improvisado, um pedaço de madeira preso ao galho de uma árvore por dois pedaços desiguais de corda. As cordas que prendem o balanço no seu equilíbrio instável rangem – o relógio caminha rápido demais. (p.196)		
A bolandeira parada, vista da janela da casa da rapadura. O tempo suspenso. O menino, que mexe o melado, interrompe o trabalho. É como se tivesse percebido que algo de grave ocorreu. (p.200)		
AVÔ DE ISAÍAS: Já conheceu o amor? <i>Tonho fica surpreso com a pergunta.</i> AVÔ DE ISAÍAS: nem vai		

<p>conhecer. <i>O rosto de Tonho está paralisado, hipnotizado pelo olhar do cego.</i> AVÔ DE ISAÍAS: tu tá vendo aquele relógio ali? <i>Tonho vira o rosto. Do seu ponto de vista: um relógio de parede, os ponteiros avançam inexoravelmente.</i> AVÔ DE ISAÍAS: cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um... Ele vai tá te dizendo menos um, menos um, menos um. <i>O velho, olhando Tonho em silêncio, mexe finalmente a cabeça, indicando a Tonho que ele está livre para seguir adiante. Tonho, visto de costas, sai da casa, fragilizado pela predição do velho. (p.202)</i></p>		
<p>Tonho volta, pelo mesmo caminho que o levou ao território dos Ferreira. No altodo quadro, a lua cheia – o inelutável. (p.203)</p>		
<p>A mãe retira a camisa ensangüentada do varal. Com uma escova, a mãe lava a camisa estendida sobre uma pedra. Em plano fechado: a escova limpa o sangue amarelado. (p.204-205)</p>		
<p>Na casa dos Ferreira, A camisa ensangüentada ondula lentamente no varal. A mulher de Isaías, Mateus e o avô do morto olham na direção do buraco da bala. Ouve-se a voz do velho em off. AVÔ DE ISAÍAS: E então? MULHER: A cor tá começando a mudar. Não vai demorar muito. AVÔ DE ISAÍAS: Não vai não. (p.206-207)</p>		
<p><i>A bolandeira em movimento, o</i></p>		

<p><i>ciclo inexorável que se repete mais uma vez.</i></p> <p><i>[...] Final de mais um dia de exaustivo de trabalho. Tonho alimenta um boi com bagaço da cana. O menino está sentado na cerca do curral.</i></p> <p>TONHO: Vam'bora.</p> <p>MENINO: Tonho, eu tinha uma vontade danada de ver o circo.</p> <p><i>O menino olha para Tonho à procura de solidariedade.</i></p> <p>TONHO: Tu acha que o pai ia deixar?</p> <p>MENINO: A gente é que nem os boi: roda, roda e nunca sai do lugar. (p.208)</p>		
<p>A lua em quarto crescente marca a contagem regressiva. (p.211)</p>		
<p>A carroça ainda na estrada, Agora, é Clara quem segura as rédeas, e Tonho está a seu lado.</p> <p>[...]Clara desvia o seu olhar discretamente para... A fita preta no braço de Tonho. Ela rapidamente desvia o olhar, como se não quisesse que Tonho percebesse.</p> <p>Mas Tonho nota o seu olhar. Clara olha para ele e sorri. Tonho retribui o sorriso.</p> <p>Clara puxa as rédeas, aumentando a velocidade dos cavalos.</p> <p>As rodas da carroça avançam com pressa, marcando a passagem do tempo. (p.215-216)</p>		
<p><i>Clara e Tonho se aproximam do quadrante.</i></p> <p>CLARA: Vou te mostrar uma coisa, Tonho. Me ajuda aqui.</p> <p>Estica a corda.</p> <p><i>Tonho ajuda Clara a subir no quadrante. Ele fica abaixo dela, segurando a ponta da corda. Ela se encontra no topo do quadrante.</i></p> <p>CLARA: Pode começar a rodar,</p>		

<p>Tonho. <i>Clara indica para Tonho o movimento que deve fazer. Tonho segura a corda com as duas mãos, e inicia um movimento circular. Ela começa a girar.</i></p> <p>CLARA: Roda mais, Tonho! <i>Tonho aumenta a força e começa a rodar a corda com mais velocidade.</i></p> <p>CLARA: Mais... Mais...! <i>Tonho agora ria a corda ainda mais velozmente. Ambos começam a arfar, os corpos cada vez mais sincronizados. Clara gira cada vez mais rápido.</i></p> <p>CLARA: Roda mais! <i>Do ponto de vista de Tonho, em contraplogée: o corpo de Clara fica borrado pela velocidade, como se fosse a extensão do movimento do rapaz.</i></p> <p>CLARA: Roda mais... Roda mais... <i>O rosto de Tonho permanece imantado por... Clara dá a impressão de estar solta no ar, como se estivesse voando. O rosto de Tonho demonstra o estado de transe em que vê... O corpo de Clara contra o céu azul, como se fosse uma ilusão de ótica.</i></p> <p><i>Do ponto de vista de Tonho: ele tem a impressão real de que Clara vence a lei da gravidade e começa a flutuar.</i></p> <p><i>Fusão para a corda indiana que continua girando, mas agora já é noite. O tempo passou, sem que os dois tivessem percebido.</i> (p.219)</p>		
<p>A lua cada vez mais cheia anuncia o fim da trégua. A camisa de Isaiás flutua ao vento.</p>		

<p>(p.220)</p> <p><i>Um garfo raspa um prato fundo. A câmara sobe em plano sequência e revela o rosto do velho cego.</i></p> <p><i>Em plano aberto, vê-se a família Ferreira, jantando em silêncio. Em plano fechado: o rosto da viúva, que se prepara para dizer algo.</i></p> <p>MULHER: A camisa tá quase amarelando.</p> <p>AVÔ DE ISAÍAS: Sempre amarela. (p.220)</p>		
<p><i>De dentro da cozinha, a mãe percebe o menino se aproximando de Tonho, que está sentado no balanço do irmão, cabisbaixo. A mãe pára de cozinhar e passa a observá-los de longe, discretamente, de maneira que não seja vista. O menino senta ao lado de Tonho no balanço.</i></p> <p>TONHO: Tu lembra que eu te ensinei a voá com isso.</p> <p><i>O menino aquiesce.</i></p> <p>TONHO [<i>quase sorrindo</i>]: Tu morria de medo.</p> <p>Tonho abaixa novamente a cabeça, fica pensativo. O rosto do menino, que está preocupado com o irmão. De repente, ele se ilumina, como quem encontra uma ideia.</p> <p>MENINO: Tonho... hoje é tu que vai avoá.</p> <p>Tonho levanta o rosto, que tem uma expressão indagativa.</p> <p>TONHO: Hum?</p> <p>MENINO [<i>levantando-se e se colocando atrás do irmão</i>]: Tu fica no meu lugar, e eu no teu.</p> <p>TONHO: Não, não quero não. <i>Mas o menino já começou a balançar o corpo do irmão.</i></p> <p>MENINO: Só uma vez..</p>		

<p><i>O corpo ganha movimento. Tonho deixa-se levar. Do ponto de vista de Tonho: o mundo inteiro que gira, a casa que ganha o céu como numa pincelada atordoante, a ordem de todas as coisas que se inverte.</i></p> <p><i>Tonho, cada vez mais veloz, começa a sorrir, esquecendo-se de tudo, deixando-se levar pelo... O menino empurra o balanço freneticamente, rindo em sincronia com o irmão.</i></p> <p><i>O rosto de Tonho, em plano ainda mais fechado, entra e sai de foco. Os olhos de Tonho, que ri. A boca e os dentes do menino rindo.</i></p> <p><i>Não se sabe mais qual dos irmãos é visto. Um momento lúdico, de intensa felicidade, perdido num outro tempo. A mãe sorri em cumplicidade com a alegria dos filhos.</i></p> <p><i>Do ponto de vista de Tonho: vê-se o balançar vertiginoso e desfocado de todas as coisas que o circundam, agora misturadas na mesma imagem enlouquecida.</i></p> <p><i>As mãos do menino empurram Tonho, aumentando cada vez mais a velocidade.</i></p> <p><i>As mãos de Tonho seguram as cordas do balanço, apertando mais forte a cada instante. Em plano fechado: a corda presa no galho range e enverga a madeira. Vê-se o rosto do menino, que percebe o ruído e se volta para o galho, deixando de empurrar Tonho.</i></p> <p><i>Mas é tarde demais: o galho se parte, em plano fechado, com um ruído seco, e a corda zune como um estilingue. Tonho é</i></p>		
---	--	--

<p><i>projetado para o alto.</i> <i>Do ponto de vista de Tonho: o mundo de ponta cabeça. (p.221-222)</i></p>		
<p><i>Em plano geral: a parte de trás da casa dos Ferreira, a camisa e, no fundo, as montanhas.</i> <i>Em plano mais fechado: o avô cego e a mulher de Isaías.</i> <i>Mateus e seu irmão mais novo estão a alguns passos atrás. O cego olha para a viúva.</i> MULHER DE ISAÍAS: Amarelou. <i>O velho se vira novamente para a camisa. A camisa não amarelou. Está visivelmente tomada por uma coloração avermelhada.</i> AVÔ DE ISAÍAS [em off]: Amarelou mesmo? MATEUS: Amarelou, sim senhor. <i>Mateus se aproxima do seu avô.</i> AVÔ DE ISAÍAS [para Mateus]: Tu sabe o que tem de fazer. <i>Agora o rosto de Mateus, também em plano fechado, que demonstra seu estado de nervos.</i> MATEUS: Sei, sim senhor. (p. 223)</p>		
<p>Close no menino, que olha para o céu e percebe a lua cheia, que surge em meio às nuvens escuras. (p.226)</p>		