

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
EDUCAÇÃO**

**A EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA EM “ABRIL DESPEDAÇADO” DE
WALTER SALLES**

GOIÂNIA

2018

NEISI MARIA DA GUIA SILVA

**A EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA EM “ABRIL DESPEDAÇADO” DE
WALTER SALLES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Educação. Área de concentração: Educação, Sociedade e Cultura. Orientadora: Profa. Dra. Glacy Queiroz de Roure.

GOIÂNIA- GOIÁS

2018.

S586 Silva, Neisi Maria da Guia
A experiência da infância em “Abril despedaçado” de
Walter Salles
[manuscrito] / Neisi Maria da Guia Silva.--Goiânia 2018.
152 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês.
Tese (doutorado) - Universidade Católica de Goiás,
Programa de
Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação, Goiânia, 2018.
Inclui referências, f. 140-152

1. Infância. 2. Cinema e crianças - literatura. I. Roure,
Glacy Q. de - (Glacy Queirós de). II. Título.

CDU: 791.43:82(043)

A EXPERIÊNCIA DA INFÂNCIA EM "ABRIL DESPEDAÇADO" DE WALTER SALLES

Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás, aprovada em 14 de setembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Glacy Queirós de Roure / PUC Goiás (Presidente)



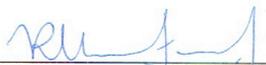
Profa. Dra. Elianda Figueiredo Arantes Tiballi / PUC Goiás



Prof. Dr. Divino de Jesus da Silva Rodrigues / PUC Goiás



Profa. Dra. Clêidna Aparecida de Lima / UFG



Profa. Dra. Rita Márcia Magalhães Furtado / UFG

Prof. Dr. Aldimar Jacinto Duarte / PUC Goiás (Suplente)

Profa. Dra. Maria Alice de Sousa Carvalho Rocha / UFG (Suplente)

A minha grande família.

AGRADECIMENTO

À razão e força de minha existência: meus pais

A meu esposo Alberto, pelo amor, pela compreensão e pelas preciosíssimas contribuições que me prestou nos assuntos relacionados à informática.

A minha querida filha Vitória, pela luz de sempre e por compreender este momento, mesmo tendo que abrir mão de minha presença.

À Profa. Dra. Glacy Queiroz de Roure, pela atenção e valioso incentivo na orientação deste trabalho.

Aos amigos/professores, aos técnicos administrativos e alunos do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás (CEPAE/UFG), principalmente os da primeira fase do Ensino Fundamental, pelo apoio de sempre.

Aos amigos do Grupo de pesquisa (GEPEIAP), que me têm ajudado a trilhar os caminhos da pesquisa acadêmica. Principalmente a Sônia Maria Rodrigues, pelas preciosas leituras e sugestões sobre literatura e cinema.

Aos amigos da turma de doutorado 2015 da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, em particular a Marizeth de quem guardarei as mais deliciosas recordações de nossos cafés.

Aos professores do programa de pós graduação da PUC: Beatriz, Eduardo, Glacy, Iria, José Maria, José Ternes, Libânio, Lúcia e Maria Zenaide, exemplos de competência docente e de dedicação para com os alunos.

Aos professores que gentilmente aceitaram participar da banca de qualificação: Clêidna Aparecida de Lima, Elianda Figueiredo Arantes Tiballi e Rita Márcia Magalhães Furtado.

Aos professores que tiveram a gentileza de aceitar participar da banca de defesa.

Aos meus irmãos: Marisa, Sheile, Áureo e Rúbeo, que sempre me demonstraram amor, carinho, compreensão e alento para que eu tivesse forças de seguir minha jornada.

Aos demais familiares: cunhados, sobrinhos, sobrinho-neto, comadres por trazer alegria aos meus momentos.

À Zeneide, amiga e funcionária, que cuida tão bem de mim, de minha família e da casa.

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

A pesquisa só avança se o pesquisador acreditar nela. O ceticismo absoluto tem um único argumento que poderia ser dito em seu favor: ele é absolutamente impossível. Se eu digo que não acredito em nada, das duas uma: ou eu não acredito efetivamente em nada e portanto também não acredito no que acabo de dizer e ninguém pode levar a sério o que eu disse (uma vez que eu mesmo não acredito no que disse); ou então eu acredito que não acredito em nada e, ao acreditar tropeço numa contradição, pois, de fato, estou acreditando em algo (isto é, não acredito em nada). O conhecimento jamais esgota a realidade, mas a ciência e a arte, mesmo não sendo oniscientes e onipotentes, tem desvendado aspectos importantes do ser.

LEANDRO KONDER

RESUMO

SILVA, Neisi Maria da Guia. A experiência da infância em “Abril Despedaçado” de Walter Salles. 2018, 152 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2018.

Tese vinculada à Linha de Pesquisa Educação, Sociedade e Cultura do Programa de Pós-graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás), no campo de estudos entre a Infância, a Literatura, o Cinema, investigando, em caráter bibliográfico, a infância. Para o estudo em questão trazemos a obra *Abril Despedaçado*, verificando como ocorre o trânsito entre a literatura e o cinema da obra de Ismail Kadaré (2007) e na obra homônima de Walter Salles (2001), enfatizando a infância representada na obra filmica. A infância aqui estabelecida é a inerente a todos os seres humanos e é constituída na/pela linguagem. Para esta análise trazemos a criança, sujeito que se vê capaz de dizer o indizível, que é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar. O conceito de infância é acessível a um pensamento que tenha efetuado aquela “puríssima eliminação do indizível na linguagem”, conforme nos aponta Agamben (2005). Sendo assim, buscamos no personagem Pacu as palavras que fogem do mundo daqueles que já não se permitem dizer o que se passa na vida de uma família marcada pela morte advinda da luta ancestral entre famílias pela posse da terra.

Palavras-Chave: Infância. Literatura. Cinema.

ABSTRACT

SILVA, Neisi Maria da Guia. The experience of childhood in “Abril Despedaçado”.152 f. Thesis (Post-Graduate Program in Education) - Pontifical Catholic University of Goiás, 2018.

Thesis linked to the Education, Society and Culture Research Line of the Postgraduate Program in Education of the Pontifical Catholic University of Goiás (PUC-GO), in the field of studies between Childhood, Literature and Cinema, investigating, in bibliographical character, the childhood. For the study in question, we bring the work *Abril Despedaçado*, checking the transit between literature and cinema of Ismail Kadaré's work (2007) and in the homonymous work of Walter Salles (2001), emphasizing the childhood represented in the film work. Childhood here is established as inherent in all human beings and is established in/by the language. For this analysis we bring the child, the subject who sees himself capable of saying the unspeakable, which is precisely what language must presuppose in order to be meant. The concept of childhood is accessible only to a thought that has effected that "pure elimination of the unspeakable in language" according to Agamben (2005). Thus, we seek in the Pacu Character words that flee from the world of those who no longer allow themselves to say what goes on in the life of a family marked by death from the ancestral struggle between families by land ownership.

Keywords: Childhood. Literature. Movie theater.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

ABRACCINE – Associação Brasileira de Críticos de Cinema

PUC Goiás – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

GEPEIAP – Grupo de Estudos e Pesquisa: Educação, Infância, Arte e Psicanálise

INC - Instituto Nacional do cinema

CEPAE – Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação

UFG – Universidade Federal de Goiás

UEG – Universidade Estadual de Goiás

CEDAC – Centro de Educação e Documentação para a Ação Comunitária

PND – Programa Nacional de Desestatização

BAFTA – British Academy of Film and Television Arts

RCNEI – Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Salão de cinetoscópio.....	45
Figura 2: Cinetoscópio.....	45
Figura 3: Pacu Caminhando pela estrada de terra.....	112
Figura 4: Menino lutando para carregar uma braçada de cana.....	114
Figura 5: Riacho das Almas.....	114
Figura 6: Pacu esperando a bofetada do pai.....	115
Figura 7: Tonho segurando a mão de Pacu.....	116
Figura 8: Pacu alimentando a vaca doente.....	117
Figura 9: Pacu na janela esperando Tonho.....	117
Figura 10: Pacu e Tonho se reencontrando.....	118
Figura 11: Pacu conversando com Tonho sobre o circo.....	118
Figura 12: Tonho chamando Pacu para irem ao circo.....	118
Figura 13: Salustiano oferecendo cachaça para Pacu após o “batizado”.....	119
Figura 14: Pacu dizendo para Tonho ir embora após a surra.	119
Figura 15: Pacu alertando Tonho que os bois estão rodando sozinhos.	120
Figura 16: Pacu feliz ao acordar e ver que o irmão não está na cama.....	120
Figura 17: Pacu escondendo o sorriso.....	120
Figura 18: Pacu olhando para Tonho durante o jantar.	121
Figura 19: Camisa branca manchada de sangue.....	122
Figura 20: Tonho preocupado com Pacu após o pesadelo.....	123
Figura 21: Pacu pedindo para Tonho não ir ao encontro da morte.	124
Figura 22: Pacu olhando para Tonho.....	125
Figura 23: Tonho olhando para Pacu na casa da Rapadura.	125
Figura 24: Pacu olhando assustado para a camisa.....	126
Figura 25: Pacu olhando para o pai com raiva e os olhos lacrimejantes.....	126
Figura 26: Pacu folheando o livro que ganhara de Clara.....	127
Figura 27: Pacu mostrando a sereia para Tonho.....	128
Figura 28: Pacu caminhando na lama.....	129
Figura 29: Pacu caminhando.....	129
Figura 30: Tonho contemplando o mar.....	130
Figura 31: Pacu brincando de tapar o olho de Inácio.....	131
Figura 32: Pacu balançando, também lembrando o movimento do relógio.....	132
Figura 33: Pacu sentado, mergulhado em seus pensamentos.....	132
Figura 34: Tonho sentado no balanço.....	132
Figura 35: Tonho se fazendo de desmaiado.....	133
Figura 36: Os irmãos rolando no chão e rindo.....	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I	
A ARTE COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: LITERATURA E CINEMA.....	19
1.1 A arte	19
1.2 A literatura.....	35
1.3 O cinema.....	44
1.4 Laços entre o cinema e a literatura.....	52
1.4.1 A autonomia da obra de arte.....	54
1.4.2 Aproximações da literatura com o cinema.....	57
1.5 Encontros e desencontros da literatura com o cinema.....	59
1.6 O espectador e o expectador.....	65
CAPÍTULO II	
ABRIL DESPEDAÇADO.....	71
2.1 Um pouco de Ismail Kadaré e seu legado.....	71
2.1.1 Abril Despedaçado de Kadaré.....	75
2.2 A retomada do cinema brasileiro	78
2.2.1 Walter Salles e seu cinema.....	79
2.2.2 Abril Despedaçado de Walter Salles	83
2.3 A fotografia de Walter Carvalho	92
CAPÍTULO III	
A INFÂNCIA	99
3.1 infância.....	100
3.1.1 A infância e a experiência.....	101
3.1.2 A infância e a memória: sobre os antepassados.....	106
3.1.3 Infância e mimese.....	109
3.2 Quando “Menino” torna-se Pacu.....	110
3.2.1 A camisa.....	122
3.2.2 O olhar	125
3.4 O livro da vida de Pacu	127
3.5 Pacu e o brincar.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	140
FILMOGRAFIA	148
ANEXOS.....	153

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa bibliográfica é refletir sobre a infância no cinema e as relações com o mundo, tomando como referencial a reflexão sobre obras literárias adaptadas para o cinema e em especial ‘Abril despedaçado’ (1978), de Ismail Kadaré, e o filme homônimo (2001), de Walter Salles.

Em ‘Abril Despedaçado’ deter-nos-emos nas passagens em que Pacu se faz presente, mostrando o que ninguém consegue ver: uma família movida pela vingança, pela tristeza e silêncios. A proposta é mostrar a infância para além da associação comumente estabelecida com a criança como um ser frágil, imaturo, incapaz, ingênuo, no qual não haveria razão nem conhecimento. Kohan (2005) utiliza-se de uma citação de Lyotard (1992) para explicar que a infância não nos abandona, permanece conosco até mesmo quando nos imaginamos independentes e emancipados. Assim, a infância não está circunscrita a um período cuja idade é menor, mas, sim, a uma condição de ser afetado que não está restrita a um período determinado.

Tomando como referencia as reflexões de Benjamin e Gagnebin apresentaremos a criança com problemas peculiares, que lhe permitem incluir em seu próprio universo “lances de pureza e ingenuidade, sem eliminar todavia a agressividade, resistência, perversidade, humor, vontade de domínio e mando” (BENJAMIN, 1984, apud PEREIRA, 1984, p. 11). Segundo os autores acima citados, a infância é um transformar-se continuamente pelas possíveis experiências. Portanto, não apresenta relação direta com o “tempo cronológico” (criança, adolescente, adulto, idoso), pois que está presente no sujeito, é a capacidade de deixar-se implicar pela possibilidade de elaborar experiência. Complementa Marinho, é a partir do estar na infância que a criança consegue reelaborar a existência cotidiana “insuportável rotineiramente suportada, transformando em experiências mágicas, passeando e tropeçando pelo brincar, imaginar, sonhar, tecendo imagens e narrativas, enredando-se na memória, criando um mundo singular” (2016, p. 123).

As possíveis relações entre a infância, a literatura e o cinema se justifica pela formação da pesquisadora, pedagoga com atuação profissional na primeira fase do Ensino Fundamental do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás (CEPAE/UFG), desenvolvendo atividades em sala de aula com crianças de 5 a 12 anos. A escolha da criança para analisar a infância justifica-se porque é a

criança que consegue dizer o que o adulto muitas vezes não consegue pronunciar. Outro fato que contribuiu para a escolha do tema foi a participação da pesquisadora no grupo Gwaya contadores de histórias da UFG, experiência que foi determinante na decisão da inclusão da literatura neste trabalho, pois, enquanto contadora de história, o envolvimento com obras literárias se deu de forma muito intensa.

Outro implicante foi o fato de ser integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa: Educação, Infância, Arte e Psicanálise (GEPEIAP), constituído desde 2012. O grupo é composto por professores, estudantes e pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás), da Universidade Federal de Goiás (UFG) - (Faculdade de Educação (FE) e Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE) - e da Universidade Estadual de Goiás (UEG-Campus de Montes Belos).

O objetivo do grupo é discutir e problematizar o tempo da infância em diferentes áreas do conhecimento: educação, arte, psicanálise, filosofia, sociologia e tem como proposta a investigação de elementos (in)visíveis que constituem uma infância. A infância é considerada como instância de estruturação do sujeito com efeito de linguagem, envolto em desejos que não sejam anônimos, e sentimentos diversos advindos da vida social (amor, ódio, prazer, gozo, desejo, ciúmes, dor), pertinentes ao tornar-se humano (GEPEIAP, 2014).

Desde o início da vida da criança, nascimentos, mortes, rupturas, doenças, entre outros fazem parte de sua existência e a convocam. Como poderemos perceber, na vida social, a criança é chamada a se imbricar, independentemente do país em que vive, de sua condição social, do nível de escolaridade ou da história familiar. Assim, buscamos na obra fílmica a possibilidade de ver o “invisível” que constitui a infância.

O grupo (GEPEIAP) busca realizar análises fílmicas de produções que põem a criança e a infância em evidência, apresentando um olhar que possa ver por meio do cinema. Comungando com as palavras de Roure e Sá (2015, p.812), privilegiamos, “iluminar a presença (in)visível de uma outra infância, essa sim determinada na produção humana”.

Para a escolha do filme, foi necessário observar três pontos importantes: primeiramente, que o filme nos possibilitasse pensar sobre o tempo da criança; em segundo lugar, que a obra fílmica dialogasse com a obra literária e, em terceiro lugar, que apresentasse uma estética fílmica capaz de permitir ao espectador um olhar que apreende tanto o visível, quanto o (in)visível que cerca a experiência da infância, características essas que podemos encontrar em ‘Abril despedaçado’.

Sendo assim, foi imprescindível o acesso à página da Ancine (Agência Nacional do Cinema)¹, que exibe uma lista de filmes produzidos no Brasil desde 1996 até 2013, pois a mesma nos apresenta um panorama da produção em nosso país.

É de nosso conhecimento que o trânsito entre as artes é muito comum; temos poemas inspirando músicas, como também outro poema, uma pintura que inspira um filme ou uma música, uma peça teatral que inspira um filme e, assim, sucessivamente. Mesmo essas obras tendo como inspiração uma obra anterior, devemos levar em consideração que a segunda obra se trata de uma nova interpretação dada pelo artista. Assim sendo, as diferentes expressões artísticas estariam encontrando-se todo o tempo, não exatamente adaptando mas dialogando com a outra obra de arte, o que é comum em um processo criativo.

Um grande romance pode gerar um filme genial ou um filme medíocre, tudo dependerá da criatividade, sensibilidade e competência do cineasta. O que temos como certo é que faz-se necessário que algo envolva o diretor para que ele escolha uma determinada obra, algo na leitura que o desperte para a possibilidade da criação de outra obra, a cinematográfica. E foi justamente isso o que aconteceu com Walter Salles com relação a obra de Kadaré e que o levou ao desejo de fazer o filme.

Após todo esse percurso, fizemos a opção por ‘Abril despedaçado’ de Walter Salles (2001), que se encontra na lista dos 100 melhores filmes brasileiros, ocupando o 58º lugar, segundo dados da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Sua produção cinematográfica teve a direção de Walter Salles, que também atuou como um dos roteiristas juntamente com Karim Aïnouz, Sérgio Machado, Daniela Thomas, João Moreira Salles; conta, também, com Walter Carvalho na cinematografia. Para a produção do filme foi destinada uma verba de dois milhões, sessenta e três mil, novecentos e cinquenta e seis reais, tendo sido atingido um público estimado em trezentos e cinquenta e três mil, setecentos e treze pagantes, segundo dados da ANCINE.

Para a escolha da obra a ser analisada, primeiramente mergulhamos na leitura do livro de Kadaré, para em seguida, debruçarmo-nos no processo da estética fílmica. Nesse processo de escolha, pudemos perceber que, conforme nos instrui José Carlos Avellar, na obra *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, num trabalho de cinematografia

¹ A Ancine realiza o registro dos filmes produzidos no Brasil, contendo o título, diretor, produtora, união federativa da produção, distribuidora, gênero, em quantas salas foram exibidos, renda e público total. Atualmente encontra-se desatualizada. Pesquisa realizada em dez/16.

Não se trata de traduzir uma forma na outra, mas de trabalhar a imagem cinematográfica a partir da mesma fonte geradora da imagem não visual desenhada pelo escritor, ou vice-versa. Não se trata, se observarmos a questão do ponto de vista do cinema, de cortar as páginas de um livro em planos e ordená-las numa determinada sequência, mas de trabalhar sob leis de composição de imagens que, pelo menos num certo momento e espaço são comuns ao cinema e à literatura, à música e à pintura, à dança e à escultura (AVELLAR, 2007, p.112-113).

Conforme nos esclarece Avellar, o livro apresenta uma imagem não visual, mas ele apresenta uma imagem que nos é exibida por meio da linguagem. Se no livro encontramos a descrição de uma casa humilde, com janelas de madeira e pintura gasta, o leitor é capaz de imaginá-la. No filme a imagem é também visual, o diretor define a casa e ela será apresentada pela imagem que o diretor descreveu em seu roteiro e que, posteriormente, foi materializada e filmada. Não estamos nos referindo aqui apenas a uma passagem do livro ao cinema, mas, sim, de um trabalho desenvolvido tendo como ponto de partida a obra literária.

Continuamos, com o pensamento de Avellar (2007, p.219), que assim entende a questão específica da relação entre cinema e literatura; em suas palavras,

É igualmente possível que o livro tenha estimulado um processo de construção (semelhante, mas de ordem inversa), o texto conduzindo o diretor a ver não necessariamente as imagens que originaram o livro ou as que se encontram sugeridas lá, mas outras, livremente inventadas a partir do estímulo da leitura.

Em ‘Abril despedaçado’, Salles faz uma leitura livre da obra de Kadaré, incentivada por ela. Algumas mudanças foram constatadas nesse transito, em primeiro lugar, se a obra original data de 1930, no filme de Walter Salles data de 1910, em segundo lugar, a obra literária se passa na Albânia a obra foi transmutada para a realidade brasileira, com sua criação do personagem Pacu. Mesmo assim, é possível estabelecer relações entre as duas obras.

Como podemos observar, o distanciamento da obra de Walter Salles não é apenas com relação ao tempo, como também ao espaço, dando a Walter Salles a possibilidade de trabalhar a introdução da personagem Pacu. Segundo afirmou Ismail Kadaré, essa foi a melhor versão entre as três que já haviam sido feitas. Assegurou ele ainda que “a passagem de uma obra literária para o cinema é perigosa como uma cirurgia. Mas o filme ficou magnífico” (KADARÉ, apud BUTCHER E MÜLLER, 2002, p. 189).

O autor do livro ‘Abril despedaçado’, Ismail Kadaré (2007a), é um escritor albanês cujos livros foram traduzidos para várias línguas, apresentando portanto, grande

importância no mundo literário, tendo recebido muitos prêmios literários e sendo indicado diversas vezes para o Prêmio Nobel da Literatura. São mais de quarenta e cinco romances, além de livros de poemas ao longo de mais de sessenta anos de carreira.

Assim, para atingirmos nosso objetivo, estruturamos nosso trabalho em três capítulos, a respeito dos quais passamos a discorrer. No primeiro capítulo, intitulado “Arte como experiência estética: Literatura e Cinema”, abordaremos ‘A arte’ como o que sustenta a humanidade a fim de que o que há de sensível possa transparecer de modo a transcender seus aspectos muito racionais. Assim, a arte se apresenta como possível humanizadora do ser; segundo Nietzsche (2008), temos a arte para não morrer da verdade. Compartilhamos também do pensamento de Eagleton (2011) ao afirmar que a teoria Materialista da História nega que a arte possa por si só mudar o curso da História, mas enfatiza que ela pode ser um elemento ativo em tal mudança. Concordamos que apenas a arte não é suficiente para essa transformação e acreditamos em seu potencial para contribuir na mudança do homem para que este possa mudar a História. Para tanto nos valeremos de Benjamin (2012a), Candido (2000), Eagleton (2011), Eco (1968), Fischer(1973), Haroche (2008) e Santos (2008).

refletiremos sobre ‘A literatura’, demonstrando como a literatura tem o poder de transformar. É importante verificar que sem que o sujeito perceba a mudança, ele já se vê diferente. A possibilidade de criar mentalmente cada personagem, de imaginar saídas para eles, de tentar adivinhar a trama seguinte, tudo faz com que o leitor possa se colocar melhor diante das situações cotidianas. Segundo Cândido (2014), o poder de enriquecer nossos pensamentos para além do que é realidade, para a montagem de possibilidades, contribui para a resolução de problemas do cotidiano de forma, muitas vezes, não tão perceptíveis. Nova visão de mundo nos é apresentada, dando-nos possibilidades de escolha, mudando, portanto, nosso ser. Para abordar esse assunto nos valeremos de Avellar (2007), Candido (2000, 2014), Eco (2003) e Vicentini (2011).

No tópico seguinte, discutiremos sobre ‘O cinema’, quando trataremos os aspectos de sua criação e aspectos fotográficos do cinema, tendo em vista que o cinema é a sucessão de fotografias que nos dão a ilusão/impressão do movimento. Para essa discussão, trazemos Avellar (2007), Benjamin (2012a), Costa (1989), Desbois (2016), Pellegrini (2003) e Xavier (2012).

Posteriormente, no item intitulado ‘Laços entre o cinema e a literatura’, deter-nos-emos nos laços que unem essas duas artes e o diálogo existente entre elas. Segundo Benjamin, “o que caracteriza o cinema não é só a forma como o homem se representa

diante da máquina, mas como ele representa o mundo graças a essa máquina” (BENJAMIN, 2012a, p. 28). Nesse momento, nosso diálogo se dará com Avellar (2007), Bazin (1991), Benjamin (2012a e b), Brasil (1967), Deleuze (1999), Holanda (1978), Johnson (1982, 2003), Mitterand (2014), Pellegrini (2003), Ricoeur (2010) e Vieira (2001).

Para o tópico: ‘Encontros e desencontros da literatura com o cinema’, nossa conversa se dará com Barbosa (s.d.), Bazin (1991), Brasil (1967), Guimarães (2003), Epstein (1983), Johnson (1982), Konder (2005), Mitterand (2014), Stam (2006). Aqui, discorreremos sobre os preconceitos e as dificuldades que o processo de adaptação encontra nesse trânsito entre cinema e literatura, deixando claro que não existe uma única forma de derivar com relação ao processo de adaptação.

Trataremos também do espectador enquanto leitor da obra adaptada, que espera estar o texto lido literalmente nas telas e que, muitas vezes, sai do cinema frustrado por não encontrá-lo transposto. Convocamos para esta discussão as reflexões de Fischer (1973), que afirma ser a arte necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Nosso diálogo se dará com: Avellar (2007), Guaranha (2007), Epstein (1983), Johnson (1982, 2003), Kiarostami (2004), Martin (2003), Metz (1977), Morin (1983), Xavier (2003).

No segundo capítulo, intitulado Abril Despedaçado, discorreremos inicialmente sobre ‘Um pouco de Ismail Kadaré e seu legado’, apresentando a biografia do autor e suas obras para, em seguida, apresentar o enredo da história. Chamaremos para essa ocasião Pereira (2013), os jornais Euronews e o jornal O Estado de São Paulo e, obviamente Kadaré (2007). Prosseguindo, passaremos para ‘A retomada do cinema brasileiro’, quando as contribuições de Amancio (2007) são bem vindas, ao apresentar o importante papel que o cineasta Walter Salles desempenhou na retomada do cinema brasileiro, bem como suas obras filmicas.

Para tratar do filme de Walter Salles e apresentar a leitura que este faz de “Abril despedaçado”, de Ismail Kadaré, bem como apresentar as mudanças significativas entre as duas obras, literária e filmica, para o que nos valem de Avellar (2007), Butcher e Müller (2002), Koball (2003), Pinto (1980), Strecker (2010), Rodrigues (2014), Sabadin (2002), além da Revista digital Contracampo (s.d.).

Para fechar o segundo capítulo, contemplamos ‘A fotografia de Walter Carvalho’, apresentado sua trajetória para se tornar um grande fotógrafo e cineasta. Para falar de sua ascensão, convocamos o próprio Leal e Carvalho (2012) e Koball (2003).

No terceiro capítulo, intitulado ‘A infância’, refletiremos sobre a infância na obra cinematográfica ‘Abril Despedaçado’. A infância aqui é estabelecida pelos limites da linguagem inerente ao ser humano. Aceitar que tudo pode ser expresso pela linguagem faz parte desse pensamento, restando saber se o sujeito consegue verbalizar, portanto, não é mais capaz de realizar experiências.

Em relação ao conceito de infância aqui apresentado, ela está presente quando nos apresentamos ao outro de forma aberta, sempre que nos deixamos entregar. Segundo Benjamin o homem, inundado de vivências, não consegue mais fazer experiências, tão presentes no tempo da infância, ele vive como se os fatos que ocorrem fossem normais, ele já não se deixa afetar pelo que. São tantos os acontecimentos que eles não se convertem em experiência, mas se inscrevem apenas como fatos cotidianos que não nos desestruturam mais, que não nos fazem pensar. Agamben, em suas palavras, diz-nos que:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado da sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiência talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. (AGAMBEN, 2005, p.21)

Diante do cotidiano, o ser humano nem sempre consegue perceber o que ocorre ao seu redor e acaba por repetir os mesmos erros de outrora. O que se passa com ele não se torna experiência.

Destacaremos ainda, os momentos em que Pacu faz das brincadeiras um espaço para resolver seus enigmas. Finalmente, apresentamos o encantamento de Pacu pelo livro de literatura infantil que lhe é dado de presente. Contamos com a leitura dos seguintes autores para este capítulo: Benjamin (2012a, 2012b, 2009) Agamben (2005).

Para finalizar, mostramos na trama o momento em que a criança Pacu se envolve com o brincar, fazendo experiência do brincar. Benjamin (1984, 2009) e Gagnebin (2009) contribuem com seus pensamentos.

Nas considerações finais, retomamos alguns dos alinhavos descritos no trabalho, buscando alguns dos conceitos que utilizamos para sua realização.

CAPÍTULO I

1. A ARTE COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: LITERATURA E CINEMA

A arte diz o indizível
Exprime o inexprimível
Traduz o intraduzível

Leonardo da Vinci

Nesse capítulo buscamos trabalhar a arte como experiência estética inerente ao sujeito e que o atravessa durante toda a vida, provocando mudanças significativas na medida em que possibilita ao artista e ao espectador dizer o que não conseguiria dizer se não fosse por esse meio. Trataremos da arte como uma busca constante do sujeito que a produz e que a ‘consome’ exprimindo sua autonomia diante da possibilidade criativa e interpretativa. Conceberemos a obra como ‘aberta’ a todos os que se deem a interpretá-la. Trataremos ainda do cinema e da literatura e dos laços que unem essas duas artes em específico.

1.1 - A arte

Trazemos a arte para este trabalho, em especial a arte cinematográfica, por acreditar que ela é capaz de dizer e deixar-se ser ouvida. Muito do que o homem não tem coragem de dizer, ele diz por meio da arte. Toda arte se baseia na sensibilidade. Ter a ver com o que é parte do sensível vai muito além do que podemos ter como realidade tangível, consciente e fugaz. Para tanto, a arte se faz presente na vida do humano e mostra o que a realidade não nos permite ver. Nietzsche (2008) já dizia que “temos a arte para não morrer da verdade”, pois nossa própria existência nos é insatisfatória, realidade que demais embrutece o ser humano e o torna menos sociável.

Ernst Fischer (1973, p.16), filósofo austríaco, na obra *A necessidade da arte* afirma que a arte tem uma razão de ser que nunca é inteiramente a mesma. Complementa ainda que sua função difere da função original, pois “há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente”, além de ser meio indispensável para a união do indivíduo com o todo. Segundo Fischer,

Dizer que a função da arte é distrair, divertir e relaxar não é suficiente para

definir a função da arte. Almejamos escapar de uma existência insatisfatória para uma existência mais rica através de uma experiência sem riscos. Entramos nas irrealidades como se fossem realidades. Sua função concerne sempre ao homem *total*, capacita o “Eu” a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é mas tem possibilidade de ser (FISCHER, 1973, p.19. grifos do autor).

É senso comum dizer que a arte serve para distrair, divertir e relaxar, mas a arte se presta a muitas outras funções. É a arte que liberta o que há de sensível no homem; sem a arte, ele se torna uma pedra bruta; a arte lapida o ser e o torna mais precioso; portanto, a arte se faz necessária para que ele se identifique com o outro.

Considerando que a arte “não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária” (FISCHER, 1973, p.11), e que o ser humano sempre esteve ligado a ela em maior ou menor grau e das mais diversas formas de expressão, podemos considerar que a necessidade da arte existe desde que o homem é homem. A arte é necessária para que o indivíduo se dê conta do que trata, do sensível. Sem a arte, o homem embrutece, concretiza, petrifica e morre de tanta dureza.

Segundo Fischer (1973), a arte também é concebida como substituto da vida, sendo ela a que dá ao homem o equilíbrio com o meio que lhe circunda. Sendo assim, a arte pode ser considerada como aquela que dá vida ao ser humano, e lhe conecta com a natureza que o circunda, pois a arte é natureza transformada.

Portanto, a arte é necessária: “Para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente”. (FISCHER, 1973, p. 20). Além de enfatizar a importância da arte enquanto arte, podemos acrescentar que a arte possibilita ao homem conhecer-se melhor, humanizar-se, fato que o torna diferente dos demais seres vivos. A arte trata do que há de sensível no homem, dando-lhe maior compreensão sobre o que o cerca, mesmo que distante.

O ser humano, desejando ser mais do que ele mesmo, desejando ser um sujeito total toma a consciência de que:

Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma “plenitude” que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. Rebelar-se contra o ter de se consumir no quadro da sua vida pessoal, dentro das possibilidades transitórias e limitadas da sua exclusiva personalidade. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o “Eu” alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência

e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade (FISCHER, 1973, p. 13, grifos no original).

Este ser anseia por ser mais do que ele mesmo, pois apenas o “Eu” não lhe basta, pois é incompleto. O homem é a coletividade das relações sociais, ele se faz homem em sociedade. O homem não nasce humano, o homem se humaniza através da cultura, das relações sociais, do convívio com o outro. As artes desenvolvem um papel importante nesse processo, na medida em que desenvolvem a criatividade e abrem portas para a descoberta do que há de sensível no outro e do que há de sensível em si.

O sujeito é mais do que o indivíduo; pois que sendo assim em sua individualidade ele não é pleno, daí que “o desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele” (FISCHER, 1973, p.13). O que o ser humano consegue ser hoje é fruto de tudo aquilo que a humanidade como um todo já foi capaz de produzir, pois a arte “é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (*Ibidem*).

Eagleton (2011), afirma que a teoria materialista da história nega que a arte possa por si só mudar o curso da História, mas enfatiza que a arte pode ser um elemento ativo em tal mudança. Concordamos que apenas a arte não é suficiente para tal mudança e acreditamos no potencial da arte para contribuir na mudança do ser humano para que este possa mudar a História, em um processo dialético o ser humano se constitui e é constituinte uma nova possibilidade.

O fascínio da arte é permanente, pois que condicionada a seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. Jamais devemos subestimar a subsistência que persiste em meio às lutas de classe, apesar dos períodos de mudança violenta e de revolução social.

Importa-nos compreender que o processo de criação artística é um trabalho; portanto, concordamos com Fischer quando afirma que o trabalho para um artista é “um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada” (FISCHER, 1973, p.14). Mas acreditamos também que

existe algo mais na arte que envolve o que existe sensível e intuitivo, entretanto acreditamos que a arte também não é pura e simplesmente um estado de inspiração. O seu processo de produção demanda de tempo e um (pre)conhecimento do processo de criação. É pelo trabalho que o ser humano tem o que dizer ao outro, é nesse processo de transformação da matéria que o ser humano necessita da linguagem para transmitir sua experiência com a transformação da matéria para o outro.

Fischer afirma ainda que para ser um artista faz-se necessário

Dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza - esta provocadora - pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consume* o diletante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a (FISCHER, 1973, p.14, grifos no original).

Todos os seres são capazes de sentir emoção, mas poucos são os que possuem as condições básicas para transformá-la em arte. Outros, ainda podem até possuir as condições, mas não se dão ao trabalho de fazê-la. É necessário construí-la, dar-lhe forma. Para tanto, há que se ter memória para perceber as transformações que ocorreram com a arte, transformando a experiência em memória. Fischer complementa ainda que

A arte pode elevar o homem a um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social* (Idem, p.57 - grifos no original).

Assim, a sociedade precisa da arte; esta tem função social. A arte habilita o ser humano a conhecer a realidade à medida em que o artista representa a realidade. É bom lembrar que o que é apresentado pelo artista não é a realidade, mas uma representação dessa. Mesmo a arte carregando a marca de seu período histórico, “grande arte é aquela em que essa marca se revela mais profunda” (EAGLETON, 2011, p.15), exatamente por estar presa a uma determinada época, é que a arte se configura como grande arte. A arte enquanto produção humana é datada, localizada e histórica.

No mundo capitalista, a arte se transformou em mercadoria; a arte está na base econômica da superestrutura ou seja tem a função de legitimar o poder da classe dominante, classe social que possui os meios de produção econômica. A arte é um “elemento nessa complexa estrutura de percepção social que garante que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da

sociedade como natural, ou que nem seja vista” (EAGLETON, 2011, p.19). Estamos tratando aqui de uma forma específica de visão de mundo, que podemos chamar de “mentalidade social” ou ideologia de uma época que, por sua vez,

É um produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experienciadas, legitimadas e perpetuadas. Além disso, os homens não são livres para escolher suas relações sociais; eles são restringidos a elas pela necessidade material - pela natureza e pelo estágio de desenvolvimento do seu modo de produção econômico (*Idem*, p. 20).

As relações sociais são determinadas pelo meio de produção, de forma a perpetuar as relações de produção e manutenção econômica de forma complexa, mais especificamente das relações estabelecidas entre as classes sociais e os conflitos advindos dessas relações.

Tratando-se especificamente da arte, podemos afirmar que o conflito existente entre as diferentes classes e sua arte é presente de forma bem acentuada em nossa sociedade. A arte possibilita a visão de mundo divergente e contraditória, tendo em vista que transita em todas as classes, como é o caso da literatura e do cinema.

A ciência e a arte lidam com o mesmo objeto de formas diferentes pois a ciência nos fornece conhecimento conceitual de uma situação e a “arte nos proporciona a experiência dessa situação, que é equivalente à ideologia. Mas ao fazer isso, ela nos permite ‘ver’ a natureza dessa ideologia e, assim, começa a nos conduzir ao entendimento completo da ideologia, que é o conhecimento científico” (*Idem*, p.39). É muito interessante o posicionamento de Eagleton no que diz respeito à arte poder proporcionar-nos experiência, tendo em vista que a experiência é da ordem do sensível, traz-nos sensações agradáveis e desagradáveis e nos possibilita imbricar com o outro.

Joel Rufino cita em sua obra ‘Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados’ o Dr. Claudio da obra O Ateneu de Raul Pompéia, para dizer que a arte

é universal (não existe grupo humano sem arte) porque todo ser humano, desde o berço até o túmulo, procura sensações agradáveis. Como a procura do agradável se faz tateando, tal e qual os insetos com suas antenas, desenvolvemos primeiro a arte do tato. O tato resumiria os outros sentidos, responsável cada qual por um tipo de sensação: de bem-estar visual, de bem-estar gustativo, de bem-estar auditivo e de bem-estar olfativo. A cada um desses sentidos corresponderia, por sua vez, um tipo de arte (SANTOS, 2008, p. 23).

Logo, sempre existiu e sempre existirá arte, e seu trânsito flui com facilidade entre os povos, alcançado diferentes gerações, passando pelos sentimentos e envolvendo

emoções, transformando o mundo em sociedade. Ela é necessária pois é inerente ao ser social.

Antônio Candido (2000), afirma, em sua obra *Literatura e sociedade*, que existem quatro momentos da produção artística, sendo eles: o momento em que o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo padrões da sua época; o momento em que escolhe certos temas; o momento em que usa certas formas e o momento em que a síntese resultante age sobre o meio.

O autor afirma ainda que “não convém separar a repercussão da obra da sua feita, pois sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (*Idem*, p. 20). Afirma ainda que para que o processo de comunicação da arte se dê, faz-se necessário um comunicante (o artista/a atriz); um comunicado (a obra); um comunicando (o público a que se dirige) e finalmente o seu efeito.

Assim, autor-obra-público estariam entrelaçados no processo de produção artística, como elementos fundamentais da comunicação artística, tendo em vista que a arte é “comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Nesse sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva” (*Ibidem*). O autor nos esclarece que a intuição é importante tanto para quem cria a arte, como também para aquele que a “recebe” (*Ibidem*).

A obra exige a existência do artista criador, mas toda produção humana é histórica e socialmente produzida, sendo portanto uma produção coletiva que inspira pensamentos, aspirações e valores do seu tempo, “que parece dissolver-se nele” (*Idem*, p.23), a este processo Candido deu o nome de arte coletiva. O autor assegura ainda que “forças sociais condicionantes guiam o/a artista em grau maior ou menor” (*Ibidem*), mas se faz necessário que um indivíduo assuma a iniciativa da obra.

Roger Chartier (2011, p. 41) afirma que “nenhum texto existe fora das materialidades que lhe dão para ler e escutar”; o autor/a autora é sujeito social e em sua obra conseguimos ver materializado esse social. Nunca é apenas a ideia ou a intuição do autor/da autora e na obra literária isso é muito mais evidente.

Para Candido (2000, p. 21) existem duas categorias distintas de arte, quais sejam: arte de agregação e arte de segregação. A primeira se inspira especialmente na “experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis”, procurando incorporar-se

a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como “forma de expressão de determinada sociedade” (*Ibidem*). A segunda se inquieta em “renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos” (Candido (2000, p. 21), mantendo um número menor de público.

O autor afirma, ainda que os fatores sociais atuam concretamente nas artes, e que há uma relação “inextricável” entre a obra, o autor/a atriz e o público, na medida em que a arte é “um sistema simbólico de comunicação inter-humana”, que “pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (*Idem*, p. 33). Portanto, o público é o elo de ligação entre a obra e o autor. O autor procura o reconhecimento de sua obra.

As obras de arte hoje, em sua maioria, são mais comumente reproduzidas em larga escala, mas as obras de arte sempre foram reprodutíveis, conforme nos esclarece Benjamin:

Em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. O que seres humanos fazem pode ser imitado por outros. Os estudantes copiavam obras como forma de se exercitar, os mestres as reproduziam para divulgá-las, e finalmente outras pessoas as copiavam para ganhar com isso (BENJAMIN, 2012a, p.12).

Ainda falando sobre a reprodutibilidade, baseando-se em estudos de Walter Benjamin², Claudine Haroche (2008), na obra *A condição sensível: formas e maneiras de sentir o ocidente*, afirma que o crescimento da reprodução mecânica tem efeito decisivo sobre o olhar, sobre a maneira de olhar e, mesmo, sobre a própria capacidade de olhar, já que acarreta uma significativa incapacidade não só de olhar, como de ver e sentir” (HAROCHE, 2008, p.144). Pois que, diante de uma reprodução tão vasta, acabamos por não ter um olhar mais atencioso para o que vemos e, muito menos, conseguimos sentir o que nossa relação com a obra é capaz de desencadear.

O modo de produção capitalista trouxe grandes mudanças para a forma de o ser humano perceber o mundo e de se ver. A crise do olhar é considerada por Benjamin (2012a) como o ponto mais importante, tendo em vista que as pessoas não se veem mais. O ser humano perdeu a habilidade de olhar. A mudança da percepção está na perda da disposição de olhar inerente ao ser moderno, estando também nos novos meios de reprodução técnica e por conseguinte no cinema.

² A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica, 2012a.

Haroche (2008) afirma ainda que o processo de racionalização e mistificação das massas

Produz uma movimentação permanente que incide sobre as maneiras de ser e de viver, e também sobre as maneiras de olhar e de sentir: uma agitação constante que, por sua vez, leva a uma ausência de reflexão imposta pela rapidez pela instantaneidade e pelo imediatismo, avesso à alternância entre paralisação e movimento requerida tanto pela percepção quanto pela reflexão; avessos, portanto à própria possibilidade de olhar (HAROCHE, 2008, p. 144).

O que podemos perceber é que a humanidade, de forma geral, está perdendo a capacidade de refletir sobre o que vê pela falta de contemplação do que a cerca. Com o modelo de sociedade atual o ser humano já não é mais capaz de ver o que se passa a sua volta e de estabelecer relações com sua própria vida ou com outras experiências que fizeram parte de sua vida.

Incitado e continuamente estimulado a consumir, ocupado pelo acúmulo e o excesso de solicitações, o indivíduo transforma em espectador, cuja imaginação e capacidade de representação se encontram emperradas e, muitas vezes, destruídas vê sem ver: ele vê sem ter a capacidade de fixar, analisar, compreender, apreender e em consequência, torna-se incapaz de criticar e recusar de modo livre (*Ibidem*)

Vivendo o ser humano em um mundo dominado pelo capital, a busca por bens de consumo torna-se sua razão de viver; ele vive para consumir - na realidade mais consome do que vive – de modo que ele nem percebe sua vida passando, olha e não vê, não sente e em pouco tempo nem mesmo é capaz de descrever suas vivências, muito menos de fazer experiência, tamanha a sua incapacidade.

Outro ponto que contribui para essa falta de atenção da humanidade é a automatização e fragmentação do trabalho, pois não necessitando conhecer o processo de construção integral, o trabalhador conhece parte de um todo e se fixa na especificidade desse trabalho, tornando-se ainda mais desatento. Assim, o ser humano aprende a “não ver”, adquirindo certas

Formas de cegueira, que sem dúvida exprimem uma mudança nas maneiras de sentir e revelam indiferença, insuficiência e incapacidade psíquica no sentir. Ao criar mecanismos de alienação e reificação, esses efeitos podem, pouco a pouco, despojar o indivíduo de sua capacidade de ver, privá-lo de seu olhar e de seu senso crítico. Constituem-se, portanto, em problemas cruciais para a democracia, a subjetividade, a pessoa (*Idem*, p. 145).

Para que o indivíduo esteja vigilante em relação as questões sociais, faz-se necessária uma atenção especial para o que ocorre ao seu redor; é preciso ver a condição

do outro. O ser humano individualista presta um desserviço para a sociedade, não conseguindo observar a necessidade do outro, passando por cima de direitos, não expressando consideração, respeito, reconhecimento e não tratando o outro com dignidade.

A democracia suprimiu as atenções desiguais e assim ignorou as necessidades de atenção individual e “impôs uma desatenção igualitária”:

O indivíduo, situado no centro das preocupações sociais e políticas, recebe hoje mais e mais atenção. A qualidade e a onipresença dessa atenção superficial, formal e fragmentária tende, no entanto, a despojá-lo da capacidade psíquica de olhar. Ele é continuamente constringido a olhar e, ao mesmo tempo, despossuído da capacidade de olhar; a atenção exclusiva e incessante direcionada às dimensões visíveis comporta uma dimensão alienante, reificadora, que pode levar à desatenção criminosa, negadora do indivíduo, da pessoa e da subjetividade (HAROCHE, 2008, p. 145).

Em um estado democrático, onde teoricamente todos são iguais, não se atenta às diferenças individuais; aprendemos a ver na superficialidade. A alienação do indivíduo, característica do modo de produção capitalista, transforma tudo em objeto. O que parece ser um ato de proteção (tratar todos igualmente), transforma-se em uma negação da pessoa do indivíduo.

Quando se fala da falta do ver, não estamos falando apenas de grandes grupos sociais; dentro da própria família o olhar não possibilita o ver, por exemplo, a criança e o idoso, quem os demais membros da família se negam a ver. Assim também acontece na família Breves do filme *Abril despedaçado*; eles não são capazes de se olharem e conseguir ver. Haroche (2008) nos adverte sobre o olhar, destacando a ausência de olhar para si mesmo:

O olhar supõe e permite o exercício tanto de um olhar para si mesmo quanto de um olhar para os outros, um olhar a um só tempo interior e exterior que depende e participa de um olhar social, elemento e condição da autoestima, da dignidade de todo indivíduo. Trata-se de características que fazem dele uma das condições e dos objetivos da democracia (*Idem*, p.148).

Haroche expõe sobre o olhar³. O homem consegue olhar, mas não vê. O exercício do olhar e ver tem-se perdido ao longo dos anos. Na realidade, as pessoas não possuem tempo nem para se ver e, muito menos, para ver o outro.

Haroche, baseado em estudos de Marcel Mauss e Clifford Geertz⁴, estabelece formas de olhar, instituindo características do olhar, quais sejam: **direção** (olhar os pés, a

³ Acreditamos que o termo certo seria o ver.

⁴ GEERTZ, Clifford. Thick description: toward an interpretive theory of culture. Em: *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 2000.

terra, olhar do alto, olhar de viés, olhar de baixo para cima); **qualidade** (direto, franco, dissimulado, grosseiro, equivocado, libidinoso); **intensidade** (engajado, cordial, caloroso, frio, esquivo, glacial, neutro); **ausência** (um olhar inexpressivo, indiferente, indecifrável, impenetrável ou hermético). Assim, as maneiras de olhar para o outro, de observá-lo e de encará-lo se relacionam a usos, aprendizagens e códigos de comportamento, acompanhando-se inevitavelmente de interpretações e também – o que é de difícil apreensão – de constâncias antropológicas (HAROCHE, 2008, p. 149).

O olhar e ver pode significar muito, principalmente quando há uma ausência de palavras. O olho consegue dizer o que a boca cala, estabelecendo uma comunicação não verbal, mas que pode ser interpretada e transmitida por palavras. O olhar pode ter significados diferentes, de acordo com o local onde os sujeitos se encontram, apresentando diferenças de grupos sociais e culturas.

Nossos olhos estão habituados a verem o todo e não a singularidade dos seres e dos objetos. Assim deixamos passar vários detalhes que nos fogem pela forma como olhamos para as pessoas e as coisas. No mundo atual, a quantidade de informações que nos chegam nos impedem a purificação dos sentidos; assim, tornamo-nos mais embrutecidos, menos sensíveis ao que nos circunda.

Haroche apresenta questões interessantes sobre a forma como os indivíduos se colocam nas sociedades contemporâneas; segundo ela,

As aparências, o mostrar-se e a apresentação de si se tornam elementos determinantes no juízo que tenho de uma determinada pessoa: revelam e também condicionam a inserção do indivíduo nas interações sociais, afetando a sua integridade pelo respeito ou a falta de respeito em relação à sua dignidade. O olhar, portanto, condiciona e fundamenta o sentimento de existência ou inexistência: protege, mas pode também ameaçar, anular, destruir. (*Ibidem*, p.157)).

Assim, as aparências estariam vinculadas; mostrar-se aos outros da forma que se quer ser visto, fazer-se apresentar teria um grande valor para nossa sociedade, haja vista as proporções que tomaram as redes sociais em nosso tempo. Uma exposição de si de forma a fazer-se aceitar pelo grupo social frequentado, recebendo o máximo de curtidas possível. Mas o mesmo olhar que agrada, pode também desagradar, expondo o indivíduo a críticas, pela vida vivida de aparências. Portanto, as pessoas tem mudado não só sua maneira de ser, como também

De se comportar, estimulam nossa atenção para as dimensões visíveis da pessoa, ao passo que as maneiras de ver, perceber, olhar e sentir nas sociedades contemporâneas tendem a realçar as preocupações com o eu, levando à problematização da ausência do olhar voltado para o outro ou para si mesmo (*Idem* p. 158).

Muitas pessoas passaram a olhar se e olhar aos outros na superficialidade, olham muito para si, mas preocupando-se apenas com as aparências, com o que é supérfluo. Já não conseguem mais fazer experiências. Os sujeitos, em sua maioria, perderam a capacidade de ver e de sentir, de colocar-se no lugar do outro de imaginar como o outro se sente. Assim, entramos em um mundo de obscuridades onde a cegueira impera e o sentir é anulado pelo adormecimento dos órgãos do sentido, pois que

Nas sociedades contemporâneas, desenrola-se um processo de transformações intensas que nos leva a ignorar e apagar as dimensões não visíveis da pessoa, privilegiando apenas as dimensões visíveis. Cabe, portanto, perguntar o que acontece com essa interioridade, cada vez menos perceptível, parece não mais se distinguir do mundo exterior (HAROCHE, 2008, p. 163).

Todas essas transformações incidem sobre o olhar declinando-o e gerando uma ausência de reflexão que interfere na existência humana, “uma ruptura entre o sentimento de si mesmo e as maneiras de sentir e de olhar.” (*Idem*, p. 164).

Assim como olhar, a obra de arte também pode ter significações diferentes. Humberto Eco, que na introdução de *A obra aberta*, livro que começou a ser escrito em 1958 e foi concluído dez anos mais tarde, obra que lhe deu visibilidade e reconhecimento junto ao pensamento estético contemporâneo, trata da amplitude de leituras e significações que uma obra pode provocar e suas possibilidades múltiplas de interpretações e fruições. Afirma que “se a arte reflete a realidade, é fato que a reflete com muita antecipação. E não há antecipação - ou vaticínio - que não contribua de algum modo a provocar o que anuncia” (ECO, 1968, p.18). Assim, a obra aparece como forma de contribuir para uma reflexão daquilo que anuncia, no sentido de provocar o outro para ver o que não veria se não fosse a arte.

A obra de arte não é una no sentido da interpretação, ela é fundamentalmente ambígua e permite uma pluralidade de significados no mesmo significante. Porque essa condição “constitui característica de toda obra de arte [...]. Tal ambiguidade se torna - nas poéticas contemporâneas – uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros.” (*Idem*, p. 22).

Mesmo sendo ambígua, vale frisar que se entende por ‘obra’ “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenando-os, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (*Idem*, p. 23); assim sendo,

Ninguém duvida que a arte seja um modo de estruturar certo material (entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico): o que sempre foi dito, mas vem sempre sendo posto em dúvida, é, ao invés, que a arte pode conduzir seu discurso sobre o mundo e reagir a história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos dela, unicamente através deste modo de formar (*Idem*, p. 33).

Obviamente não podemos considerar que tudo seja arte; portanto, há que se compreender a estrutura de cada arte, conforme nos expõe Eco. Após definir o que é uma obra de arte, Eco esclarece que seu objetivo não é dividir as obras de arte em válidas (“abertas”) e não válidas (“fechadas”), até porque a “abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1968, p.25); portanto, a abertura é própria da obra de arte. É impossível atribuir um único significado a determinada obra de arte, visto que várias implicações estão envolvidas na forma como cada indivíduo faz a sua leitura. A leitura da obra leva em consideração o tempo da produção da obra, o tempo da “leitura” da obra e também dependerá de quem faz essa leitura.

Quando Eco arrazoza sobre a obra, fala:

Como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições, a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, *estilemas* prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que - articulando-se - volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, sob perspectivas diversas (ECO, 1968, p.28, grifo no original).

Portanto a obra de arte é algo complexo, o caminho para que ela se apresente como uma forma (obra realizada) é imbuída de experiência. Devemos levar em conta tanto a experiência dos antepassados, quanto a experiência do(a) artista. Eco esclarece ainda que, vez por outra, usará como sinônimo de forma o termo “estrutura”, e entende que estrutura

É uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus níveis diversos (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc.). Falar-se-á assim de estrutura em lugar de forma quando se quiser pôr em foco, quanto ao objeto, não sua consistência física individual, mas sim sua analisabilidade, sua

possibilidade de ser decomposto em relações, de maneira a poder isolar dentre elas o tipo de relações frutivas exemplificado no modelo abstrato de obra (*Ibidem*).

Estrutura é uma forma enquanto sistema de relações, sua possibilidade de ser analisado, para poder mostrar, no objeto isolado, a presença de uma “estrutura” que aparenta a outros objetos. A obra de arte é algo complexo, que é impactada por seus precursores como podemos ver na reflexão de Eco:

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nascem de uma rede complexa de influencias, cuja maioria se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos seus precursores, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas a que se refere sua ideologia; e através das influencias estilísticas ele assimilou, como modo de formar, um modo de ver o mundo. A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com o seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus contemporâneos. Mas para que se possam reencontrar, através daquele modo de elaborar estruturas, todas as ligações entre a obra e seu tempo, o tempo pretérito, ou o vindouro, a indagação histórica imediata só poderá proporcionar apenas resultados aproximados (ECO, 1968, p. 34, 35).

É um engodo acreditar que a obra envolva apenas o momento de sua execução. O processo de elaboração pode ser longo, envolvendo conexões de diferentes temporalidades.

Eco (1968), em *a poética da obra aberta*, apresenta como exemplo da obra aberta produções musicais (o que poderia ser aplicado também a outras artes), que dariam ao executante a autonomia em sua interpretação, que dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor “conforme sua sensibilidade pessoal, [...] como também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons num ato de improvisação criadora” (*Idem*, p. 37). Teríamos, assim, a título de exemplo, possibilidades da apresentação de grupos para que o executante escolha com qual grupo iniciar e a ordem a seguir, dando ao executante:

Possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do interprete, apresentando-se portanto não como obras acabadas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que viver sua fruição estética (*Idem*, p. 39).

Complementa o autor que precisamos estar atentos ao fato de que o interprete enquanto executante (no caso o instrumentista) difere da de um interprete enquanto fruidor (quem ouve uma peça musical executado por outrem), a obra se apresenta como

“aberta” ao executante, mas o resultado apresentado ao público é unívoco, cabendo ainda a possibilidade de que o público faça a escolha para uma execução subsequente.⁵ Assim, podemos perceber que para Eco a obra não termina quando colocamos um ponto final e que em vez de ponto final, a obra sempre apresenta no final uma reticência a ser concluída pelo(a) autor(a).

A estética valeu-se da discussão sobre “definitude” e “abertura” da obra de arte, de termos que se referem à situação frutiva:

Uma obra de arte é o objetivo produzido por um autor que organiza uma teia de efeitos comunicativos de modo que cada fruidor potencial possa compreender (...) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Neste sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como ele a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma imaginária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 1968, p.40).

Mesmo o autor tendo produzido uma obra com a intenção de que o fruidor a compreenda da forma como a concebeu, por acreditar que a obra esteja acabada (e de fato está acabada em si), ele não possui o controle da teia de relações que este possa estabelecer com sua obra. É isso o que o autor define como uma obra esteticamente válida: a possibilidade de ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, sem deixar de ser ela mesma. Assim, conclui-se que a obra em si está acabada e *fechada*, mas é *aberta* na medida em que possibilita inúmeras interpretações, pois “cada fruição é, assim uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original”⁶ (*Ibidem*).

Para Eco as obras “abertas” seriam obras “inacabadas”, ou seja, obras que o autor, “aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete

⁵ O autor nos alerta que, para não incorrer em equívocos terminológicos, é preciso observar que a definição de “aberta” dada a obras como a exemplificada “deve ser tomada aqui como apoio numa convenção que nos permita fazer abstrações de outros significados possíveis e legítimos da mesma expressão”. (*Ibidem*).

⁶ Roland Barthes afirma que: “Esta disponibilidade não é uma virtude menor; trata-se pelo contrário do próprio ser da literatura, levado ao seu paroxismo. Escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, colocar uma pergunta indireta à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade variam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: não cessa jamais de responder ao que está escrito para além de qualquer resposta; afirmados, contraditos depois, por fim substituídos, os significados passam e a pergunta permanece... Mas, para que o jogo se cumpra (...) devem-se respeitar algumas regras: é preciso, de um lado, que a obra seja verdadeiramente uma forma, que ela indique um sentido duvidoso, não um sentido fechado...” (Barthes, 2015 apud *Idem*, p. 40,41).

mais ou menos como peças soltas de um brinquedo de armar” (*Idem*, p. 41), o que para Eco é uma interpretação paradoxal e inexata e que

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pausseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas... poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, ainda que não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá tornar-se realmente compreensível se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor (*Ibidem*, grifos no original).

Desse modo, Eco (1968) coloca a abertura da obra como condição para sua assimilação pelo fruidor, porque é por meio da leitura da obra e da aproximação com o autor que o espectador adquire condições de criar um diálogo como a obra. Para o autor, todas as obras são abertas, porque sempre é possível estabelecer relações com elas, mesmo que existam obras em que este processo se dá de outra maneira.

Assim “a arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (ECO, 1968, p. 54), pois que a arte, quando não é considerada como substituto do conhecimento científico, pode ser reconhecida como *metáfora epistemológica*, o que significa dizer que, em cada época, sua estrutura reflete a cultura da época.

A obra aberta pode ser uma *obra em movimento* que é aquela que possibilita uma “multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada” (*Idem*, p. 62). É bom lembrar que, se de um convite,

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a *acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma ainda que organizada por outro de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizada, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (*Ibidem*, grifos no original).

A obra “aberta” em *movimento* é um convite para fazer a obra com o autor, fruir junto, caminhar a estrada da criação. Eco afirma ainda que:

A *abertura* e o dinamismo de uma obra[...] consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. (*Idem*, p.63 - grifos no original).

Lembra-nos Eco que cada obra de arte é “substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal” (*Idem*, p.64). No caso de obras literárias e obras filmicas, cada leitor ou expectador fará sua leitura em conformidade com suas experiências pessoais (possibilitando múltiplas interpretações), dando à obra um sentido que lhe é peculiar, tendo em vista que reflete suas vivências na forma de interpretar. É nesse sentido que a obra estará sempre inacabada, por mais que esteja finalizada. A cada apreciação feita pelo leitor ou expectador estaremos diante de uma obra concluída, o que não significa a impossibilidade de que ele possa dar à obra outra interpretação futura. Sendo assim, nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois possibilita infinitas “leituras”. O cinema tem-nos dado bons exemplos de obras abertas. Por exemplo, frequentemente saímos do cinema com o processo de finalização do filme em execução, ou ainda podemos passar dias, semanas ou mais tempo até chegarmos a um final que nos convença. Também podemos ser instigados por outros a aceitar que existem outras possibilidades de finais além da imaginada por nós.

Para entendermos tanto o cinema quanto a literatura, as artes escolhidas para este trabalho, faz-se necessário o levantamento de algumas categorias, quais sejam: enredo, metáfora, personagem e imaginação.

Por enredo devemos entender aquilo que nos prende, que é capaz de nos colher na rede (MOISÉS, 2013, p. 147). Cândido corrobora esse pensamento ao afirmar que o enredo existe por meio das personagens; as personagens vivem no enredo (CANDIDO 2007, p. 53).

O enredo existe por meio das/dos personagens; as/os personagens vivem no enredo Assim,

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa paradoxo [...] No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais legítima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (*Idem*, p. 55).

A comunicação entre a obra fictícia e o/a leitor (a), deve ser tal que este se embrenhe nas tramas e acredite que de fato ele/a estão vivendo o que se passa, o que dentro da ficção é a verdade.

Moises afirma que, com relação ao meio sociocultural em que circulam as metáforas, as análises e interpretações acerca do assunto permitem acreditar que a metáfora não é exclusiva da linguagem falada talvez de forma tão abundante quanto nos textos literários. A diferença residiria no caráter assumido pela metáfora vulgar, cotidiana, e a metáfora utilizada com objetivos estéticos (MOISÉS, 2013, p. 291).

Personagem, segundo Moisés (2013), tem origem latina: *persona* máscara do ator de teatro⁷, e designa os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são ‘pessoas’ imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros se movem no espaço arquitetado pela fantasia do prosador (*Idem*, p. 358). Candido também corrobora esse pensamento, afirmando que “há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (CANDIDO, 2007, p. 55).

Imaginação designa a faculdade de criar imagens ou representações mentais, ou de combiná-las em determinada sequência. De conotação nem sempre clara e unívoca, refletindo a própria elasticidade do vocábulo que lhe está na raiz (MOISÉS, 2013, p. 242).

Esclarecidas as categorias enredo, metáfora, personagem e imaginação, que contribuirão para um melhor entendimento de nossa tese, passemos a tratar da literatura, mais especificamente da capacidade do homem de brincar com as imagens que cria.

1.2- A literatura

Brincar com as mentiras, como fazem o autor de uma ficção e seu leitor, com as mentiras que eles mesmos fabricam sob o império de seus demônios pessoais, é uma maneira de afirmar a soberania individual e defendê-la quando ameaçada; de preservar um espaço próprio de liberdade, uma cidadela fora do controle do poder e das interferências dos outros, no interior da qual somos, na verdade, os soberanos do nosso destino (VARGAS LLOSA, 2004, p.29).

Vargas Llosa, escritor peruano, apresenta-nos uma questão essencial relacionada à ficcionalidade, que está exatamente no valor que os termos mentira e verdade adquirem em diferentes situações textuais. Um dado factual incorreto encontrado num livro de história pode ser nomeado mentira; na ficção, por outro lado, não faria o menor sentido

⁷ Vale ressaltar que também designa o/a personagem do conto, da novela, do romance, do cinema, etc.

qualificar de mentiroso, por exemplo, o fato de, nas fábulas os animais falarem. O fato de, nos romances nos dizerem, “verdades ou mentiras são concepções exclusivamente estéticas” (*Idem*, p. 20). Portanto,

Todo bom romance diz a verdade, e todo mau mente. Por que ‘dizer a verdade’ para viver uma ilusão, e ‘mentir’, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro. O romance é, pois, um gênero amoral ou, ainda melhor, de uma ética *sui generis*, para a qual verdades ou mentiras são concepções exclusivamente estéticas. A arte ‘alienada’ é de constituição antibrechtiana: sem ilusão não existe romance (*Ibidem*).

A leitura de um livro depende da aceitação de que o que está sendo lido é a verdade do personagem; só assim, o leitor consegue continuar a leitura do romance e ser embrenhado nessa grande teia que ele nos propõe.

A arte permite ao ser humano a possibilidade de pensar diferente e, nesse encontro com outras probabilidades, ele pode humanizar-se. O ser humano sempre se envolveu com algum tipo de arte, seja na transformação dos objetos da natureza, seja nos cânticos dedicados à natureza ou, ainda, na forma de contar histórias de fatos ocorridos no dia-a-dia. A narrativa é um importante estímulo da imaginação.

Podemos perceber que magia da história continua a encantar a humanidade. Talvez seja das artes uma das mais antigas, visto que a contação de histórias sempre esteve presente na vida social. O ser humano conta histórias todos os dias, verídicas e imaginárias, Tanto uma quanto a outra aguçam a imaginação de quem conta e de quem as ouve.

Joel Rufino dos Santos, teórico literário, na obra *Quem ama literatura não estuda literatura* afirma que

A literatura desempenha o mesmo papel que a filosofia: desestabilizar a ciência, ao mesmo tempo que se apresenta como *outro* conhecimento do mundo e dos homens [...] A literatura vive lembrando à ciência que o homem, antes de ser inteligência do mundo e senhor das máquinas, é “desejo insatisfeito” (SANTOS, 2008, p.36, grifo nosso).

E esse ser humano, cheio de desejos busca fora da ciência algo que possa satisfazê-lo, preencher o vazio deixado pela ciência. Essa busca constante faz com que os seres humanos, vendo-se insatisfeitos, busquem formas de burlar essas insatisfações que tanto os incomoda. Somente a ciência não é suficiente para abrandar as angústias humanas; por esse motivo, os seres humanos necessitam da arte: “para puxar o tapete da verdade” (*Idem*, p.37).

A literatura foi criada antes de muitas outras artes, existindo há milênios anterior à escrita e divulgada por muitos desde a oralidade, sendo assim reconhecida nos contadores

de histórias. O primeiro livro que se tem história foi escrito em cerâmica e pedra e, em meados da década de 1450, só era possível reproduzir um texto copiando-o à mão. O primeiro livro impresso foi a Bíblia (1455), depois que Gutenberg, no sec. XV, inventou a prensa de tipos móveis, quando os livros passaram a ser impressos em maior quantidade, o invento diminuiu o custo do livro, por meio da “distribuição das despesas pela totalidade da tiragem, que eram modestas, entre mil e mil e quinhentos exemplares” (CHARTIER, 1999, p.7).

A literatura é, das artes, uma das mais divulgada. A literatura é uma necessidade universal experimentada em todas as sociedades, desde as mais primitivas até as mais avançadas. Candido defende que, além de uma necessidade universal, a mesma é um direito. Essa defesa foi feita em entrevista gravada pela comunidade educativa CEDAC (Centro de Educação e Documentação para a Ação Comunitária), intitulada Direito à Literatura, em que o autor faz a seguinte colocação:

Como dizia Gandhi, o homem entra na literatura, quando sai dela sai mais rico e compreendendo melhor o mundo, entende melhor. Frequentemente a pessoa não tem noção disso porque se passa nas camadas do inconsciente. Mas ele lendo, lendo poesia, lendo história de fada quando menino, pelo romance, quando grande, aquilo vai se armazenando nele e vai enriquecendo a maneira dele ver. Sem querer, quando ele vê a realidade, ele está vendo as coisas que ele viu na ficção, de maneira que a questão ficcional nos integra, ela passa a ser um componente da nossa visão do mundo, da nossa maneira de ser. Se ela existe em todas as sociedades, se ela é uma necessidade fundamental, ela é um direito de todo homem. Agora, o problema do ponto de vista social é que com a sociedade iníqua que nós temos, tudo é muito mal distribuído, então torna-se, é claro, os diferentes tipos, certos tipos de literatura não são acessíveis ao homem muito rústico, mas ele tem a literatura dele, que nós chamamos com o nome de folclore (CANDIDO, 2014. S/P.).

A Literatura tem o poder de transformar inconscientemente o sujeito; sem que ele perceba essa mudança, ele já se vê diferente, pois ficou incomodado com aquilo que o tocou e, assim, foi capaz de fazer experiência. A possibilidade de criar mentalmente cada personagem, de imaginar saídas para os mesmos, tentar adivinhar a trama seguinte, tudo faz com que o leitor possa se colocar melhor diante das situações cotidianas. Dessa forma, vivenciando pela leitura as mudanças no mundo dos personagens, o ser humano consegue criar novas estratégias para resolução de seus problemas cotidianos. É também por meio da leitura de obras literárias que o sujeito consegue conhecer mais sobre a própria cultura e sobre culturas diferentes da sua.

O poder de enriquecer nossos pensamentos para montagem de possibilidades, contribui para a resolução de problemas, do próprio cotidiano, de forma muitas vezes não

tão perceptíveis. Nova visão de mundo nos é apresentada, dando-nos possibilidades de escolha, mudando, portanto, nosso ser. Assim, Cândido ainda complementa:

Eu pessoalmente sou convencido de que a literatura melhora muito o ser humano... Enriquece porque ensina a ver a vida de alguma maneira... Não conheço ninguém que tenha passado pela literatura desde o folclore, até Camões e Dostoiévski e que isto não resulte em enriquecimento próprio (CANDIDO, 2014, s. p.).

Acordando com Cândido, compreendemos que, de forma geral, o ser humano que se deixa imbricar pela arte jamais sai o mesmo depois de mergulhar na obra. Com a literatura não seria diferente; as pessoas podem se enriquecer ao ter contato com ela. Conhecer a literatura significa entender todo o processo social de que ela faz parte, pois são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo.

Candido afirma ter a literatura três funções: função total, função social e função ideológica. A função total decorre de elaboração de um sistema simbólico, que imprime certa visão do mundo, por meio de instrumentos expressivos e adequados. “Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata inscrevendo-se no patrimônio do grupo.” (CANDIDO, 2000, p. 40) Esta função estaria envolvida, por exemplo com o sensível e a humanidade, que se inscreve na obra contingenciando em experiência e beleza que se inscrevem como patrimônio da civilização. Logo, “A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende de sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar” (*Idem*, p. 41).

Para o autor, a função social da literatura suporta o papel que a obra cumpre no estabelecimento das relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na conservação ou transformação de certa ordem na sociedade. As obras seriam responsáveis por reforçar a consciência dos valores sociais, transmitem crenças, deveres de classe, entre outros. Complementa ainda que considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação (*Ibidem*).

Por fim, o autor ao discorrer sobre a função ideológica, certifica que:

Quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O

artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo este lado voluntário da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e frequentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica (*Idem*, p. 41- 42).

O referido autor alerta-nos para que a expressão “designios conscientes” (*Idem*, p. 41), deve ser tomada em sentido amplo, podendo ser formulada como ideia, e que, por vezes, é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu. São esses designios que dão significado à obra. Para concluir, Candido afirma que se faz necessário considerar simultaneamente as três funções (função total, função social e função ideológica), pois assim conseguiremos compreender de maneira equilibrada a obra literária, pois nos permite uma visão mais ampla.

Tomando como base a afirmação de Candido de que a obra de arte está inserida no universo de valores culturais, Albertina Vicentini (2011), em seu artigo *Literatura e conhecimento*, apresenta-nos alguns questionamentos que complementam esse pensamento: se a literatura é conhecimento e conhecimento revela atitudes e compromissos para com a verdade, como pode ser conhecimento um discurso baseado em invenções, em falsidades ou ficções, como é o caso da literatura? Inicialmente, vale-se de Aristóteles que afirmava ser a literatura, mais próxima da Filosofia do que da História propriamente dita, porque falava de um mundo que não foi, mas que poderia ter sido de acordo com a verossimilhança, e, portanto, capaz de erguer uma intriga e uma inteligibilidade sobre a realidade, inteligibilidade que ensinava, fazia o ser humano aprender mais sobre ela, Vicentini diz que

Essa asserção de Aristóteles ganhou a fortuna das discussões sobre mimese ou a literatura como imitação da realidade, pela verossimilhança ou a correspondência com o real, o realismo, erguendo para a literatura um discurso de representação da realidade de que hoje, certamente, não cabe mais falar, porque seria anacrônico. Mas dizer que a literatura ergue uma inteligibilidade sobre a realidade não é o mesmo que afirmar que ela corresponde à realidade: no segundo caso, ela seria um reflexo da realidade; no primeiro caso, ela é uma atuação cognitivo-imaginativa sobre o real, ela permite compreender o real (pode-se dizer assim) (VICENTINI, 2011, p. 375).

Assim, podemos afirmar que a literatura não é realidade nem reflexo da realidade, mas contribui para o compreensão do real. Existe na literatura uma certa ‘racionalidade’

que nos permite aprender com ela. Assim também nos esclarece Avellar, ao citar o livro *Vidas secas* de Graciliano Ramos (1938) e o filme de Nelson Pereira dos Santos (1963)⁸:

Nem o texto, nem o filme se limitam a ilustrar os fatos que compõem esta história como se palavra ou imagem fossem apenas técnicas de retratar a vida como ela é – ou pelo menos tal como parece quando a observamos despertos e de olhos abertos. O que Graciliano conta é invenção feita para existir só em palavras, naquele preciso arranjo de palavras; se de algum modo o livro transmite ao leitor a sensação de relato verdadeiro não é porque descreve os acontecimentos com objetividade e acúmulo de detalhes para levar o leitor a imaginar vê-los como se estivesse lá, no meio do que acontece; nem porque se utiliza de recursos estilísticos tradicionalmente associados a uma expressão literária realista, aceitos como a maneira fiel de retratar o mundo em determinada cultura ou época. *Vidas secas* parece relato verdadeiro pela coerência interna de sua realidade/outra (feita só de palavras) que se compõe tal como se estrutura o pensamento e a expressão de uma pessoa quando ela pensa por meio de e se expressa por meio de palavras. Parece verdadeiro porque se estrutura como projeção de uma pessoa pensando, ali, em imagens verbais, construindo uma ordem que não é igual à natureza e sim constituída de uma lógica verbal (AVELLAR, 2007, p. 44).

Portanto, o que Avellar nos afirma é que obras como a citada acima descrevem com tantos detalhes a história (rica em imagens), que podemos imaginar como se estivéssemos vivenciando a história contada, mas não é e sabemos disso. Também devemos pensar que trata-se de uma história com coerência e coesão, que ao realizamos a leitura encontramos sentido no que lemos, pois que ler um livro não se reduz apenas em decodificar as palavras, mas estabelecer um conjunto de relações com a vida, com o mundo. Por este motivo, podemos dizer que a literatura é conhecimento.

Vicentini é assertiva ao dizer que a literatura seja conhecimento, mesmo que esse conhecimento seja provisório e complementa:

Mesmo que o mundo tenha sido reduzido a discursos, esses discursos, ainda assim, variam conforme o tempo e o lugar e as formas institucionais e de poder. O que não elimina a literatura como conhecimento. E para tornar possível essa assertiva é preciso indagar de que maneira ela procede para dar a conhecer; o que tem ela de específico para tal; e quais conhecimentos ela proporciona (VICENTINI, 2011, p. 377).

As afirmações de Vicentini são no sentido de dizer que a literatura se dá a conhecer, operando com a transformação de significações dentro de uma racionalidade que lhe é própria. A racionalidade que cabe a literatura é a racionalidade da arte. Complementa Vicentini que “o mundo do texto pode intervir no mundo da práxis, de

⁸ Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos baseado no livro de mesmo título de Graciliano Ramos. Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde e Nello Melli. Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles e Luiz Carlos Barreto, 1963. Tempo de projeção: 103 minutos.

forma indireta e pela imaginação criadora de mundos particulares e singulares autônomos” (VICENTINI, 2011, p. 390), mas que o mesmo deve dar-se dentro dos sentidos do texto “para recolher-lhe as significações (acerca do que ele fala). Em outras palavras, o sentido é interior ao texto; a significação lhe é exterior, mas esta não existe sem aquele” (VICENTINI, 2011, p. 390), assim, é possível dizer que:

quanto mais significações puderem ser colhidas de dentro dos sentidos do texto, maior a probabilidade tem a obra de transformar-se em obra prima, transcender o seu tempo e a História, lembrando sempre, no entanto, que a obra literária é fictícia e que o conhecimento nela, portanto, não coincide (ainda bem) com a verdade que a filosofia procura. (...) o conhecimento pela literatura é um outro tipo de conhecimento: o dado pela arte” (VICENTINI, 2011, p. 390).

No que com ela concordamos é que o conhecimento dado à arte é o de um mundo à parte, inventado, que cruza diferentes historicidades e temporalidades, que é capaz de caminhar por meio dos tempos históricos, renovando o presente, mesmo sendo passado, e criando de acordo com convenções que lhes são próprias.

Chartier também corrobora esse pensamento afirmando que:

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados [...] O leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta (CHARTIER, 1999, p.77).

Assim como qualquer arte, a literatura possibilita interpretações múltiplas, tem o poder de subverter o que é imposto, mas há de se cuidar porque isto não implica que qualquer interpretação deva ser aceita. Vicentini, que se imbricou com a possibilidade de que a literatura seja conhecimento, deixa claro que:

A literatura é conhecimento e conhecimento que desafia a forma instrumentalizada de conhecer à qual estamos cotidiana e reiteradamente submetidos. Se assim ela de fato é, pode contribuir para a emancipação e autonomia do homem que, estaremos de acordo, é compromisso de todos e de cada um de nós (VICENTINI, 2011, p. 393).

É preciso deixar claro que da literatura se pode entender o mundo, mas que não se trata aqui de reduzir a obra a um conceito, tendo em vista, que se assim o for, será filosofia e não mais arte. A literatura, além de ser conhecimento, questiona a forma instrumentalizada de conhecer do ser humano, contribuindo para sua emancipação e autonomia.

Mesmo a literatura não sendo traduzida a um conceito, com ela também é possível aprender, conforme afirma Lima: há uma forte evidência de que a literatura é sempre

mais (pode ser Psicologia; História; Sociologia), nunca é apenas literatura – como defende Saramago – por ser produzida na dialética entre realidade e ficção, uma coisa sempre produz a outra (LIMA, 2016, p. 131).

Assim, temos a literatura como possibilidade de produção de conhecimento, por meio do diálogo que ela desenvolve com o leitor, que imbuído de suas experiências estabelece relações com o seu viver.

Outro questionamento nos apresenta Umberto Eco em sua obra *Sobre a Literatura: para que serve a literatura?* (ECO, 2003). Afirma que é um bem que se consoma pelo *gratia sui* (deleite) e, portanto, não deve servir para nada, mas prontifica-se a falar sobre uma série de funções que a literatura assume para nossa vida individual e para a vida social. Primeiramente, que a literatura mantém em exercício, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo. A língua, por definição, vai aonde ela quer; nenhum decreto do alto, nem por parte da política nem por parte da academia, pode barrar seu caminho e fazê-la desviar-se para situações que se pretendam ótimas (*Idem*).

Eco é sensível às sugestões da literatura e ao fato de que essa contribui para formar a língua, cria identidade e comunidade. Em segundo lugar, a prática literária mantém em exercício também nossa língua individual, pois que os jovens de hoje entram em contato “com estilos literários cultos e elaborados, aos quais seus pais, e certamente seus avós, sequer foram expostos” (*Idem*, p. 11). Pode ocorrer que os antepassados não tenham sido expostos a estilos literários cultos e elaborados, mas atualmente esse contato já pode ter-se dado, em função da facilidade com que as obras literárias circulam.

Em terceiro lugar, Eco afirma que a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito à liberdade de interpretação. Há, em nossos dias, a falsa ideia segundo a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais irrefreáveis instintos nos propuserem, o que não é verdade, pois mesmo que “As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem da vida” (ECO, 2003, p. 12), há que se ter respeito para com o texto no momento da interpretação, para não se perder a ‘intensão’ do texto:

Os textos literários não somente dizem explicitamente aquilo que nunca podemos colocar em dúvida mas, à diferença do mundo, assinalam com soberana autoridade aquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que não podemos tomar como ponto de partida para interpretações livres (*Idem*, p.13).

O autor afirma que algumas coisas nos textos serão verdadeiras eternamente; entre os vários exemplos que cita está o de que Chapeuzinho Vermelho foi devorada pelo lobo, mas depois libertada pelo caçador. Esse fato permanecerá como verdadeiro *ad eternum*, e jamais será refutado por ninguém, pois que “o mundo da literatura é tal que nos inspira a confiança de que algumas proposições não podem ser postas em dúvida; que ele nos oferece, portanto, um modelo, imaginário tanto quanto se quiser, de verdade” (*Idem*, p.10).

Podemos fazer declarações verdadeiras sobre personagens literários porque o que lhes aconteceu está registrado no texto, Fazem parte da “realidade cultural sobre a qual toda a comunidade dos leitores está de acordo” (*Idem*, p.17).

Outros aspectos da história de Chapeuzinho Vermelho podem ser questionadas, como por exemplo o que Chapeuzinho levava de presente para a avó, como era a casa da vovó, pois não estão literalmente escritos na história, não fazem parte da memória coletiva. Eco deixa claro que a função educativa da literatura “não se reduz à transmissão de ideias morais, boas ou más que sejam, ou à transformação do sentido do belo.” (*Idem*, p.19).

Finalmente o autor afirma que,

Ler um conto também quer dizer ser tomado por uma tensão, por um espasmo [...]. É a descoberta de que as coisas aconteceram, e para sempre, de uma certa maneira, além dos desejos do leitor. O leitor tem que aceitar esta frustração, e através dela experimentar o calafrio do destino (*Idem*, p.10).

Destino esse que foi definido pelo escritor no momento da elaboração da obra. Nem tudo cabe ao leitor decidir; certos posicionamentos já foram estabelecidos e não podem ser mudados. Conseguir lidar com as frustrações é outra função da literatura, aceitar decisões contrárias às do leitor possibilita encarar a vida de forma diferente, aceitando que algumas coisas em nossas vidas também são imutáveis, conforme complementa Eco:

A função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, ele nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e os amamos. Temos necessidade de sua severa lição “repressiva”. A narrativa hipertextual pode nos educar para a liberdade e para a criatividade. É bom, mas não é tudo. Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer. (ECO, 2003, p. 21 - grifos do autor).

A Educação ao fado e à morte é considerada, por Eco, uma das principais funções da literatura: fazer compreender que algumas coisas na vida são imutáveis, assim como

alguns acontecimentos em nossa vida também são imutáveis. A história, depois de escrita, não possibilita retorno, um refazimento, ela já está posta. Isso não significa que ela não possa ser reescrita dando-se-lhe outras versões, mas é bom saber que, a partir de então, será outra história.

Assim como a Literatura, o cinema também é uma arte que possibilita ao espectador, imprimir suas impressões em uma obra ‘acabada’.

1.3- O cinema

Cinema-verdade? Prefiro o cinema-mentira. A mentira é sempre mais interessante do que a verdade (Federico Fellini).

Cinema ou cinematografia é a arte e a técnica de projetar imagens animadas sobre uma tela, por meio de um projetor. Conforme nos afirma Costa (1989), o cinema tem sua linguagem própria, bem como suas regras e convenções, e que a mesma tem “parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias” (COSTA, 1989, p. 27).

No século XIX, muitas invenções, fruto de pesquisas, se acercaram sobre a reprodução da imagem em movimento, muitos aparelhos que buscavam conseguir uma retina persistente foram criados na Europa e nos Estados Unidos até que se chegasse ao cinema. Uma imensa variedade de aparelhos foram patenteados na segunda metade do século como, por exemplo, o Thaumatópio, em 1820 e 1825, por William Fitton; o fenacístoscópio, em 1832, por Joseph-Antoine Ferdinand Plateau; o zootropo, em 1834, invenção de Will George Horner; o zoopraxiscópio em 1876 por Eadweard Muybridge que 1882 foi melhorado por Etienne-Jules Marley; o proxinoscópio, em 1877, Segundo nos relata Ismail Xavier em sua obra *Sétima Arte: um culto moderno*, esses aparelhos

Tinham todos como objetivo a produção de uma ilusão: uma série de imagens fixas em placa, papel ou tela, fotografias ou desenhos, daria a impressão de estar em movimento, composto numa sucessão aparentemente contínua ou, pelo menos, composto como um salto entre duas posições de repouso (XAVIER, 1978, p. 20).

Por mais que possamos imaginar que a imagem esteja em movimento, nada mais temos do que um conjunto de fotografias que quando sobrepostas nos dão a ilusão do movimento. O cinema faz-nos supor o movimento do que vemos. O cinema é uma

sucessão de fotografias. Assim a fotografia abriu caminho para este espetáculo que é o cinema, que não existiria não fosse a existência da fotografia.

É bom lembrar que a admissão de que na fotografia são as coisas mesmas que se apresentam à nossa percepção é, ao ver de Xavier, no mínimo, ingênua, que complementa ainda:

Se já é fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal da imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza - o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento de objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas (*Idem*, p.18).

O cinema, por contemplar movimento, luz, sombra, imagens, diálogos, sons, proporciona uma verossimilhança com o mundo real, dando a ilusão de que o que vemos de fato está acontecendo. Isso se dá pela imersão do espectador na trama, que o faz rir, chorar, torcer para o desfecho desejado... tudo se trata de um ledô engano, pois que não se trata do real, como já foi desconstruído por vários autores como Xavier (2012), Aumont (2012), Avellar (2007), entre outros.

Continuando com parte significativa da história do cinema: em 1888, Louis Aimée Augustin Le Prince filmou uma cena de dois segundos. Apesar do tempo ser curto, tratou-se de um grande evento no mundo das artes.

A tira de celulose, invenção de William Dickson, assistente de Thomas Edison, em 1889 trouxe grandes contribuições para o surgimento do cinema, possibilitando que Thomas Edison, em 1891, chegasse à criação do então denominado cinetoscópio, um objeto que não projetava a imagem como a temos hoje, em telões, mas que permitia a observação do que ali se projetava por apenas um telespectador por vez. Esse aparelho permitia uma visão da imagem no interior da câmara escura, por meio de um orifício, pelo posicionamento de apenas um dos olhos, tendo, assim, que permanecer em uma mesma posição por aproximadamente quinze minutos. Além do incômodo da posição, a exibição era feita de forma individual, fato que não possibilitava a interação do telespectador com o outro, além de limitar, em muito, a quantidade de clientes, como podemos observar na imagem a seguir.



figura 1: salão de cinetoscópio.
Disponível em: <http://sombras-eletricas.blogspot.com/2008/03/os-pioneiros-thomas-edison.html>



figura 2: cinetoscópio.
Disponível em:
<https://piaui.folha.uol.com.br/luz-a-aventura-comeca/>

O cinema surge no final no século XIX, com a criação do cinematógrafo em 1895 pelos irmãos Lumière, sendo eles os que registraram a patente da criação (apesar de existir controvérsias com relação ao assunto). Foi uma criação revolucionária para o mundo da arte e um grande avanço tecnológico, permitindo a capacidade de captação da imagem em movimento. A fotografia já havia sido criada, mas ela apresentava a imagem estática. Mas, segundo Avellar, o cinema teria surgido muito antes do cinematógrafo:

Como pensamento cinematográfico pode se expressar também através de outras formas de composição, talvez seja possível dizer que o cinema começou a existir antes mesmo do primeiro filme. E dizer que a invenção do cinematógrafo veio atender ao desejo de mostrar um movimento em pleno movimento, o tempo passado, desejo anterior à invenção do mecanismo que tornou possível a realização de filmes (...) Não foi a invenção do cinematógrafo que tornou possível o cinema, mas, ao contrário, a vontade de fazer cinema é que tornou possível a invenção do cinematógrafo (AVELLAR, 2007, p. 56).

Assim, Avellar nos afirma que o cinema é mais amplo que os filmes. Mas o primeiro filme considerado para o cinema foi “L’arrivée d’un train à la Ciotat”(chegada do trem à estação), que foi exibido no salão Grand café (Paris) em 1895, do “Black Maria”, primeiro studio dos irmãos Lumière.

O primeiro audiovisual a ser exibido pelos irmãos foi “Sortie de L’usine Lumière à Lyon” (Empregados deixando a Fábrica Lumière), com duração de menos de sessenta segundos.

O cinematógrafo é uma câmera fotográfica com a capacidade de gravar várias imagens em sequência sobre uma película, as quais, vistas no cinematógrafo, dão a impressão de movimento. A palavra cinema surgiu da abreviatura de cinematógrafo.

A criação do cinematógrafo permitiu a projeção de imagem ao público em telas brancas e gigantes. Inicialmente, os filmes eram em preto e branco, curtos e de baixa

qualidade. Desse momento em diante, o cinema toma outras proporções, tendo em vista a possibilidade de atingir um grande público. Até por volta de 1938, o cinema permaneceu em preto-e-branco e esteve em constante progresso. Progresso técnico em primeiro lugar (iluminação artificial, emulsão pancromática, *travelling*, som) e, por conseguinte, enriquecimento dos meios de expressão (primeiro plano, montagem, montagem paralela, montagem rápida, eclipse, reenquadramento etc.).

Laurent Desbois (2016), na obra *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida à Cidade de Deus* afirma que, no Brasil, o cinema surgiu em 1898, nasceu num navio, num barco francês chamado *Brésil*, em 19 de junho, na baía de Guanabara. A bordo do navio estava Afonso Segreto, que trazia um cinematógrafo Lumière comprado em Paris. Afonso filmou a chegada do navio à baía de Guanabara, capturando assim as primeiras imagens conhecidas do cinema brasileiro.

A primeira fase do cinema brasileiro, que vai de 1898 a 1907, foi fundamentalmente documental: cerimônias oficiais, natureza, atualidades, festas populares. Na verdade, eram registros de acontecimentos sociais com finalidade de manutenção da memória social. Os irmãos Segreto fizeram os primeiros filmes de propaganda econômica: o governo os encomendava para celebrar as atividades agrícolas; assim era o início da filmagem, com fins publicitários.

A produção cinematográfica se desenvolvia lentamente devido a falta da eletrificação, e, em 1907, com a construção da usina hidrelétrica do Ribeirão das Lages e a chegada da energia elétrica à capital, favoreceu o comércio cinematográfico e a instalação de salas de cinema fixas, além de impulsionar as produções cinematográficas locais.

A primeira projeção cinematográfica em Goiás data de 13 de maio de 1909 e aconteceu no Theatro São Joaquim, na antiga capital Vila Boa de Goiás.

A idade de ouro da *belle époque* do cinema brasileiro, breve período de felicidade que corresponde ao sonho alimentado pelo Rio de Janeiro de ser uma Paris do outro lado do Atlântico, vai de 1908 a 1912. São temas recorrentes da filmografia brasileira: adaptações literárias; partidas de futebol; canções ilustradas e operetas; filmes de arte, de cunho religioso e sátiras políticas; repertório de literatura de cordel, reconstituições de atualidades.

A Primeira Guerra Mundial paralisa a produção cinematográfica e destrói o sonho da *belle époque*. Em 1916, a Paramount abre uma filial no Brasil, expandindo-se assim a

colonização cinematográfica do país, iniciada em 1911 pelos norte-americanos, movidos por decorrências econômicas.

Nos anos de 1920, São Paulo passa a ser o centro cinematográfico, título dado inicialmente ao Rio de Janeiro. O mineiro de Cataguases, Humberto Mauro⁹ é considerado o ‘pai’ do cinema brasileiro pelo ‘pai’ do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos. Em 1952, ele filma seu último longa-metragem: *O canto da saudade*.

Segundo Leão Goiás, o cinema nasceu também em forma de documentário. Em 1912, o major Luís Thomaz Reis, o cinegrafista do marechal, “registrou as primeiras imagens dos índios Nambiquara” (LEÃO, s.d. p. 36). Mas foi na figura de Jesco Von Puttkamer que o cinema ambiental goiano encontrou seu verdadeiro precursor. O primeiro contato de Jesco com os índios Krahô e Karajá de Goiás se deu em 1947. Quanto a primeira produção fílmica de ficção inteiramente goiana foi realizada por Cici Pinheiro, com a produção de “O Ermitão” cujas filmagens iniciaram em 1966.

O alvoroço pelo cinema abarca todo o Brasil e com ele surgem as escolas de arte ou de estudos do cinema, como também de revistas especializadas. Desbois certifica que nesse período surgiu

Atividade descentralizada e efervescente em todos os sentidos, a explosão criativa do cinema mudo não apresenta uma unidade geográfica, artística, temática, estratégica ou econômica. A chegada do cinema falado interrompe tudo, apagando os ciclos regionais, eclipsando São Paulo e devolvendo ao Rio de Janeiro seu lugar de capital do cinema. Assim, dos anos 1920 aos 2000, o esquema mantém-se o mesmo: sem unidade geográfica, artística, estratégica ou econômica. A cada vez tudo recomeça do zero (DESBOIS, 2016, p. 28).

Conforme aborda Desbois, inicialmente o cinema se fechava no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, para, posteriormente, romper com esse esquema. Assim, o cinema brasileiro vai consolidando-se e a primeira tentativa de industrialização do cinema no Brasil se deu com a obra *Lucíola* (1916), de José de Alencar.

O tempo constitui-se elemento importante no cinema, e aqui elegemos Pellegrini para tratarmos do assunto. A autora em sua obra - *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações* - na qual afirma que, no cinema,

O tempo que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o *antes* que prolonga no *durante* e no *depois*, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estático, como na fotografia (PELLEGRINI, 2003, p.18).

⁹ Com a ajuda do diretor de fotografia Edgar Brasil, Humberto Mauro dirige o ciclo de Cataguases: *Na primavera da vida* (1926), *Tesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) e *sangue mineiro* (1929).

Massaud Moisés, em seu Dicionário de termos literários, afirma existir três tipos fundamentais de tempo a se considerar: o histórico (ou cronológico), o psicológico e o metafísico ou mítico.

O histórico é sinalizado pelo calendário, pelo relógio, pela alternância entre dia-noite, pelas estações do ano, etc. O tempo psicológico, (ou duração), transcorre no interior de cada ser humano (ou de cada personagem), imune à regularidade geométrica do tempo histórico; tempo subjetivo, marcado pelas experiências individuais, tempo da memória, obediente a um fluxo mental que escoia incessantemente, de cuja existência nos damos conta por um mecanismo instintivo, espontâneo, movido pela sensibilidade. De onde o tempo psicológico varia de pessoa a pessoa. A terceira modalidade é o tempo do ser: tempo ôntico, tempo dos arquétipos (Jung), tempo circular, do eterno retorno, para além do calendário ou da memória individual, manifesto na recorrência dos ritos e das festas sagradas (MOISÉS, 2013, p. 413).

Para apresentar o tempo que passa, o cinema mostra a imagem dos/das personagens envelhecendo, o dia que vira noite, as estações do ano passam... O tempo vira imagem, o visível e o invisível se misturam e são dependentes. A câmera prova que a noção de tempo é inerente à experiência visual, sendo inseparável da experiência perceptiva visual a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê: a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano (PELLEGRINI, 2003, p. 19).

A câmera faz o olho ver o que não veria se não fosse ela, ao mesmo tempo em que faz todos os olhares se voltarem para um ponto só, lhe dá uma imensidão para que o olho decida o que ver. Com o advento do cinema,

O tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação dando forma à simultaneidade. Trata-se, agora, do tempo da imagem móvel, que antecede o tempo da imagem ágil da televisão. Não mais o tempo da imagem fixa, do quadro ou da fotografia, que a narrativa literária realista imitava na sua prolixidade descritiva e que, a despeito de tantas transformações, até hoje se faz presente, em maior ou menor grau (PELLEGRINI, 2003, p.22).

No cinema, o tempo nem sempre se dá de forma linear, como por exemplo no filme Abril despedaçado de Walter Salles, a cena inicial do filme é também a cena final. Ou seja, o filme começa do final e isso não impede o espectador de atribuir sentido lógico a obra.

Segundo Benjamin, “o que caracteriza o cinema não é só a forma como o homem se representa diante da máquina, mas como ele representa o mundo graças a essa

máquina” (BENJAMIN, 2012a, p. 28). Complementando seu pensamento, afirma ainda que:

De modo semelhante, o cinema ampliou em toda a sua extensão a percepção do mundo perceptível e agora também do mundo acústico. Aquilo que o filme apresenta é muito mais exato e pode ser analisado de pontos de vista muito mais numerosos do que aqueles que o teatro ou a pintura permitem (*Idem*, p. 29).

O cinema ampliou a forma como o ser humano vê o mundo e com o advento do cinema falado, essa percepção toma uma amplitude ainda maior, tendo em vista que ele, além de perceber a imagem passa a ouvir sons que lhe dão outra perspectiva sobre o mundo representado no cinema. O cinema, com a possibilidade de planos e o direcionamento do olhar, apresenta ao ser humano o detalhe a ser observado.

Isso se dá pela possibilidade que o cinema apresenta de movimentar a câmera e mostrar o que lhe cabe por meio de diferentes planos, do foco dado a determinado detalhe que passaria despercebido pelos desatentos, como nos instiga Benjamin:

Então vem o cinema, com a dinamite dos seus décimos de segundo, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros. Com primeiros planos amplia-se o espaço; com câmera lenta o movimento. Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Da mesma maneira, a câmera lenta tampouco nos traz somente os padrões de movimento conhecidos, mas descobre nisso, que é conhecido, o desconhecido (*Idem*, p. 29-30).

Podemos perceber que as câmeras nos contam não é o que veem os olhos, pois “o espaço no qual o indivíduo age conscientemente é substituído por outro no qual a ação é inconsciente” (*Idem*, p.30). Em cada gesto, em cada movimento “intervêm a câmara e seus acessórios, subindo e descendo, cortes, closes, sequências longas ou rápidas, ampliações e reduções. Ela nos abre pela primeira vez um inconsciente óptico” (*Idem*, p. 30).

Embora não estejamos tratando aqui do teatro, Benjamin apresenta-nos uma interessante comparação entre a atuação do artista no teatro e do artista no cinema:

No teatro, o ator exhibe pessoalmente sua arte ao público, enquanto no cinema esse desempenho é apresentado ao público por meio de uma máquina. Duas consequências decorrem daí. A máquina que transmite ao público a encenação do ator não está obrigada a respeitá-la inteiramente. Sob orientação do câmera, a máquina faz diferentes tomadas. A montagem definitiva do filme resultará da sequência de tomadas organizadas pela montagem a partir do material reunido. Ele inclui um número determinado de elementos móveis que a câmera captou,

além de tomadas especiais, como as de primeiro plano. Assim, o desempenho do artista está submetido a uma série de testes ópticos (BENJAMIN, 2012a, p.21-22).

Aqui podemos perceber como a câmera se torna responsável pela captação da imagem que será vista pelo espectador. Em seguida, apresenta-nos a segunda consequência, que consiste no fato de não ser o artista a apresentar-se para o público, mas sim as imagens captadas:

Não tem a possibilidade de adaptar a atuação de acordo com a reação do público. Este último encontra-se na situação de um examinador cujo julgamento não se vê perturbado por qualquer contato pessoal com o artista. A empatia entre público e ator dá-se por intermédio da máquina, o que faz com que ele assuma a postura desta última: ele testa (*Idem*, p.22).

O ponto interessante apresentado trata-se de como o ator de teatro tem a possibilidade de mudar sua atuação de acordo com o que consegue perceber da plateia; no cinema, mesmo existindo reação da plateia, o ator não tem como mudar o que foi captado pela imagem após o filme pronto. Mesmo que durante a apresentação cinematográfica exista a possibilidade de a plateia reagir de forma positiva ou negativa a determinados pontos da obra, podendo até mesmo sair do cinema, o artista não tem a possibilidade de mudar o que foi captado pela câmera perante, por exemplo, uma insatisfação. O ator representa para uma máquina:

Pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o ser humano deve atuar mobilizando a plenitude do seu ser, mas renunciando à sua aura, pois esta está ligada ao aqui-e-agora. Não pode ser reproduzida [...] A particularidade da filmagem cinematográfica consiste na substituição do público pela máquina. Consequentemente, desaparece a aura que envolve o interprete e o personagem. (*Idem*, p.23).

Benjamim apresenta uma crítica ao pensamento que afirma serem as circunstâncias da reprodutividade técnica as grandes responsáveis pelo desaparecimento da aura: “A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial” (*Idem*, p.15). Aura é uma figura simbólica projetada no espaço-tempo que representa o valor da obra de arte. A reprodução mecânica produziu uma ruptura na forma simbólica. A ruptura da aura leva à perda da singularidade, da unicidade, alterando seu valor de culto.

No caso do cinema, mesmo existindo esta relação entre o ser humano (ator/atriz) e máquina, o ator/a atriz sabem que por trás da máquina existem milhares de espectadores,

e ele/ela sabem para quem ele/ela na realidade atuam, e não é para a máquina em última instância.

Para concluir, trazemos Kiarostami, que afirma não ter conseguido encontrar *uma* definição de cinema, mas que pode dizer o que não gosta nele:

Não gosto quando se limita a contar uma história ou quando se torna substituto da literatura. Não aceito que subestime ou exalte o espectador. Não quero estimular a consciência do espectador nem criar nele sentimentos de culpa. No mínimo, creio que se deveriam narrar os fatos de modo que ele não seja levado a sentir-se culpado. Se considerarmos que o cinema tem o dever de contar histórias, parece-me que o romance faz isso melhor (KIAROSTAMI, 2004, p. 181-182).

Assim, valemo-nos do que aproxima e distancia a literatura do cinema para compreender o que nos apresenta Kiarostami.

1.4- Laços entre o cinema e a literatura

Corte, montagem, simultaneidade, monólogo interior. A literatura teria inventado o cinema sem se dar conta disso? E depois, conscientemente, teria se voltado para o que inventou para se reinventar (escrevendo adaptações literárias de filmes)? Para deslocar seu ponto de vista para a sudação interior dos rostos? Ou o cinema inventou-se a si mesmo? Fez-se a si mesmo, tal como a literatura, a poesia, a música, a pintura? E se assim foi (a invenção continuando a se inventar), as artes no século XX inventaram com o cinema novas formas de percepção do espaço e tempo? (AVELLAR, 2007, p. 105).

O crítico, ensaísta e professor José Carlos Avellar, em sua obra *O chão da palavra* nos presenteia com essa grande obra, que muito contribui para o entendimento do cinema e da literatura em nosso país. Seus questionamentos nos convidam a refletir sobre o tema.

O cinema se tem valido, ao longo dos anos, de diversas obras para se inspirar: romances literários, teatro, histórias em quadrinhos, textos bibliográficos, reportagem de jornal, músicas populares. Aqui pretendemos apresentar os laços que envolvem duas artes especificamente: a literatura e o cinema. Laços e não nós, pois são dois campos artísticos diferentes e independentes, mesmo existindo as possibilidades de o cinema utilizar-se do livro para produzir um filme e de um filme ser inspiração para um livro, o segundo caso ocorre em proporções bem menores.

Mas quais motivos levariam à aproximação da literatura ao cinema? Primeiramente, essa aproximação se dá por interesses comerciais, tendo os *Best-seller* como a adaptação preferida dos diretores. A adaptação marca presença no mundo do cinema há décadas; com efeito, desde os primeiros tempos, a arte cinematográfica se

apropria de conteúdos da literatura para contar histórias no grande ecrã, como é o caso dos primeiros filmes adaptados a partir de textos bíblicos.

Em segundo lugar, o cinema se aproxima da literatura pela narratividade; mesmo sabendo que o filme e o livro são obras de artes diferentes porque um se diz pela escrita e o outro pela imagem, ambos abordam a narratividade. Sobre isso Brasil (1967) diz ainda que “um romance não vive de ideias filosóficas ou moralizantes, assim como um filme não vive de ideias literárias que a imagem não possa absorver e transmitir.” (BRASIL, 1967, p.12). Poderíamos acrescentar a essa fala que o filme não vive ‘só’ de ideias literárias, mas que muito se pode fazer com o que as obras literárias nos apresentam.

Quantitativamente falando, as relações entre literatura e cinema, principalmente no que tange à adaptação da literatura para o cinema, podemos dizer, baseado nos estudos de Gian Luigi de Rosa, que equivale a quase metade dos filmes produzidos anualmente. Rosa, afirma ainda que “a relação que intercorre entre cinema e literatura inicia-se pouco tempo após a invenção dos irmãos Lumière” (ROSA, 2007, p. 297).

Bazin (1991), um dos teóricos mais citados em estudos que tratam do processo de adaptação do cinema, defende a existência do “cinema impuro”, ou seja, aquele que bebe em outras fontes, como a literatura e o teatro, acresce ainda que

Considerar a adaptação de romance como um exercício de preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar, é, portanto um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema (BAZIN, 1991, p.96).

Bazin (1991) afirma que quanto maior a qualidade da obra literária, mais ela exige talento para construir uma nova obra com um novo equilíbrio. O público que assiste a uma obra adaptada está mais sensível ao fracasso de uma adaptação por se tratar de um título já conhecido.

Falando especificamente dos filmes brasileiros, muitos se destacam pelo cuidado com a arte cinematográfica e pela escolha de temas e produções que nem sempre se preocupam exclusivamente com o mercado editorial. Existem, também, filmes que são declaradamente produzidos a partir de obras literárias de grande vendagem, na expectativa de que o filme atinja o mesmo sucesso. Um grande romance pode dar origem a um filme espetacular a ponto de permanecer na mente do espectador que foi também leitor do romance. Ambos podem restar-se como obra prima ou como clássico.

O cinema, como as demais artes, está sujeito ao mundo do mercado e há quem se proponha produzir para o mundo da comercialização, bem como existem os que desejam produzir pelo prazer em trabalhar com a arte.

Segundo Bazin,

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas (1991, p.84).

É esperado que, inicialmente, o cinema se inspire em outras artes já evoluídas e consolidadas para que possa agir com mais segurança no espaço artístico. Segundo Bazin, “podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas” (*Idem*, p. 85), mas com o cinema se deu o inverso, em sua origem não aparecem a adaptação, o empréstimo, a imitação, conferindo a ele uma evolução paradoxal.

Levando-se em conta que a arte possui alto grau de autonomia, não pretendemos aqui dizer que o cinema não existiria sem a literatura, mas pensamos em como essas artes se comunicam e se enriquecem em uma relação dialógica. Em comum, temos que ambas tratam de narrativas, histórias contadas que levam seu leitor, ou espectador, a uma interpretação singular que entrelaça com suas experiências de vida, dando sentido ou não a determinado fato. Do lado do escritor/escritora, o diálogo entre ele/ela e leitor/leitona possibilita muitas reinterpretações. Como diz Ricouer, “o texto só se torna obra na interação entre texto e receptor” (RICOUER, 2010, p.118).

1.4.1 – A autonomia da obra de arte

Existe na obra de arte uma autonomia que lhe é própria; Brasil (1967) tratou da autonomia criativa da obra, assegurando que os artistas sempre se preocuparam com o mundo em que ele e sua criação se inserem, e é por esse motivo que alguns cineastas realizam intervenções no momento da adaptação, mostrando autonomia tanto no campo da linguagem, quanto no campo do estilo. Pecam aqueles que procuram na adaptação uma reprodução da obra literária, até porque estamos falando de outra linguagem, como já afirmamos anteriormente; antes de o texto original ir para a tela, ele precisa ser transformado em roteiro e esse gênero textual apresenta em si, enquanto obra textual, suas especificidades.

Literatura e cinema são linguagens diferentes, e que, segundo Araújo (2011), dificilmente permitirão que se construam paralelos exatos entre elas. O livro e o filme nunca serão a mesma obra, pois cada um é interpretado de forma diferente por quem o lê ou vê.

A apreciação de quem lê uma obra literária depende em muito de suas experiências ao longo da vida. Cada leitor realiza sua leitura, que quase sempre é diferente da realizada por outros leitores, tendo em vista que estamos tratando de sujeitos com histórias diferentes. Para realizar a leitura, outras artes podem ser solicitadas pelo leitor para que ele a interprete.

As linguagens artísticas se tocam umas nas outras, se transformam e se embelezam muito. Dentre todas as artes, tais como a música, dança, pintura, escultura, teatro, literatura, fotografia, arquitetura e a arte digital, o cinema é a que consegue congrega muitas em um movimento único, enriquecendo-as; assim, a história se enriquece com o que se pode ver e ouvir. Em Holanda, podemos observar o que ele diz sobre esses laços entre literatura e cinema e as diferenças essenciais entre ambos:

Se na literatura a imagem se projeta em nossa mente através da leitura e das dimensões de que cada um é capaz de atingir, no cinema, cujo princípio de composição se liga, de um modo ou de outro, ao fenômeno literário, essa mesma imagem é projetada direta e visivelmente nos nossos olhos, com movimento, som, em processos de vibração ótica e vibração auditiva (HOLANDA, 1978, p. 15).

Mesmo o filme sendo projetado diretamente na tela e podendo ser observado diretamente pelos olhos do espectador, significações há de haver que se diferenciam da imagem para cada espectador, seja por suas vivências, pelas imagens que ele tem pré-estabelecidas. Martin afirma que “tudo que é mostrado na tela tem [...] um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explicita” (MARTIN, 2003, p.92).

Ainda, com Johnson, mais considerações sobre as diferenças essenciais entre a literatura e o cinema:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas) (JOHNSON, 2003, p. 42).

Independentemente do ponto de partida, podemos observar nas diversas teorias do cinema que a singularidade prevalece ao final de cada obra fílmica, assim como o próprio fazer. Não há que se falar em mera cópia, mas no evidente talento do diretor na construção de uma obra tão artística quando o texto literário que o inspirou.

É importante dizer que na fronteira entre o cinema e a literatura encontra-se o roteiro, que é o elo de uma estrutura movimentando-se em direção a outra estrutura; a imagem fílmica é a ruptura com a literatura. O roteiro estaria entre a literatura e o cinema; o autor acrescenta ainda que:

Na relação entre cinema e literatura, não se trata de traduzir uma forma na outra, mas de trabalhar a imagem cinematográfica a partir da mesma fonte geradora da imagem não visual desenhada pelo escritor, ou vice-versa. Não se trata, se observamos a questão do ponto de vista do cinema, de cortar as páginas de um livro em planos e ordená-las numa determinada sequência, mas de trabalhar sob leis de composição de imagens que, pelo menos num certo momento e espaço, são comuns ao cinema e à literatura, à música e à pintura, à dança e à escultura. Trabalhar sob o que é comum à invenção artística num certo período, independente da especialidade de cada suporte. (AVELLAR, 2007, p.112).

Como afirma Avellar, não se faz cinema recortando as páginas de um livro e transformando-o em filme. Para a produção cinematográfica, faz-se necessária a constituição de um texto específico, que é o roteiro. Mitterand (2014), também tratou do roteiro ao afirmar que entre o roteiro original e o roteiro adaptado existem analogias e diferenças. E que em graus diversos, ambos constituem modelo, o ambiente de um futuro filme, delineando um assunto, uma história, identificando seus personagens, a ordem das situações, a época ou as épocas, os lugares, um sentido, efeitos espetaculares. Tanto o roteiro original, quanto o roteiro adaptado são textos que observam os mesmos códigos de apresentação material, desenvolvidos por várias gerações: sucessão das sequências e dos ‘planos’, sugestão dos diálogos e ações, recomendação de momentos, lugares e suas características. E nos “dois casos o texto, transformado em imagens virtuais, deve desaparecer na passagem para a realização - exceto os elementos de diálogo e eventualmente os textos destinados a uma voz em off” (MITTERAND, 2014, p.10). Ou seja, um texto que desaparece enquanto texto, mas que aparece enquanto imagem. É possível ‘ler’ o filme, pois

A imagem não sugere, não evoca: ela é, com uma força de presença que o texto escrito nunca tem, mas com uma presença que exclui tudo que não seja ela. Para o escritor, a palavra é, antes de mais nada, tangência com outras palavras, que ele vai aos poucos delicadamente despertando: a escrita, a partir do momento em que é usada de maneira poética, é uma forma de expressão com halo (*Idem*, p. 9).

Continuando, Mitterrand afirma que o roteiro adaptado “distingue-se do roteiro autônomo por dispor de memória: a memória da obra que deriva, quase sempre manifesta já na primeira linha de apresentação e publicidade do filme” (*Ibidem*).

1.4.2- Aproximação da literatura com o cinema

Há que se falar também sobre um movimento inverso de aproximação da literatura com o cinema, ao contrário da constituição de palavras em imagens, são imagens que constituem as palavras, melhor dizendo, a escritura, o que seria a produção de romances a partir de um filme. Esse movimento se deu nos anos de 1960, realizado pelo novo romance francês. Segundo Vieira,

O livro precedia normalmente o filme, uma evolução inversa começa a se esboçar: escritores passam a adaptar um romance a partir de um filme. Com Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, o público passará a encontrar nas livrarias publicações de textos produzidos para o cinema, no mesmo formato e coleção dos textos literários (VIEIRA, 2001, p.95).

Algumas obras escritas se valeram da especificidade estrutural do cinema enquanto linguagem estética. Alguns romances se apresentam como roteiros cinematográficos, mesmo não tendo a pretensão de chegar aos cinemas, o que demonstra o reflexo do cinema na literatura. São textos literários específicos cujas imagens “lá estarão, invocadas constantemente pelo signo linguístico, como *cinema*, na teoria de Pasolini, ou simplesmente projetadas na mente do leitor” (*Idem*, p. 96 - grifo no original).

A literatura vem sofrendo transformações ao longo dos anos, principalmente devido às novas tecnologias e às narrativas visuais do cinema, como bem constata Pellegrini:

Convivendo meio à margem no interior desse universo cultural colorido e cambiante, cuja reprodução e veiculação dependem de um sofisticado aparato tecnológico, o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura. As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema - que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo - estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

Assim como outras artes se transformam ao longo dos anos, a literatura também sofre interferência das mudanças sociais, culturais, econômicas. A forma de a literatura narrar muda para que ela possa seduzir o leitor nesta grande arte de imaginar o que se lê.

Pellegrini (2003, p. 16) certifica, ainda, que é possível perceber uma conexão “muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre os textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais”. Continua afirmando que com relação à produção contemporânea, por exemplo,

Há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmara - primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica (*Ibidem*).

A intertextualidade é mais presente do que podemos perceber ou do que os autores declaram. Em alguns casos essa presença pode dar-se sem que o autor se dê conta, pois na realidade somos muito daquilo que lemos, vemos e vivenciamos em nossos dias.

A narrativa representa uma ação que se encontra organizada num enredo, que se desenrola ao longo do tempo. Pellegrini afirma que

O tempo é a condição da narrativa; esta acha-se presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma sequencial. Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas de narrativa - seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja nas formas visuais, como o cinema e a televisão - estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre a literatura e o cinema, *nesse caso*, é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras e, no segundo, com imagens (*Idem*, p. 17-18, grifos no original).

Outrossim, a autora afirma que essas diferenças básicas na representação do tempo nas narrativas modernas e contemporâneas¹⁰ estão mediadas pelos recursos “tecnovisuais” de cada época.

No cinema o tempo invisível, “é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturando-se, assim, o visível e o invisível” (*Idem*, p.18). Assim o tempo do cinema é condensado, existe um prolongamento entre o antes, o durante e o depois da narrativa; existe no cinema uma dinâmica que lhe é própria.

Contudo, para concluir, podemos afirmar que “a relação entre a literatura e o cinema se realiza no instalar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe

¹⁰ Pellegrini, usando um critério cronológico, chama genericamente de modernas as narrativas surgidas no bojo das transformações estéticas das vanguardas do início do século XX e contemporâneas as que correspondem ao período iniciado depois da Segunda Guerra Mundial (*Idem*, 2003, p.18).

porque o cinema, como a literatura, é linguagem” (AVELLAR, 2007, p.113). Sendo assim, sempre teremos um transcender de um texto a outro.

Quanto ao processo de comercialização, Brasil afirma que nenhuma arte conseguiu escapar totalmente da comercialização, mas que “o cinema nesse ponto tem sido o mais sacrificado por ser consumido por um grande número de pessoas, tanto que alguns críticos chegam ao extremo de dizer que ele é apenas uma indústria. Para atingir cada dia um público maior” (BRASIL, 1967, p. 187).

De fato, o cinema é uma arte que consegue atingir um número relevante de público e em um curto prazo de tempo, caso que não ocorre com as artes plásticas, com o teatro e outras artes, mas daí a classificá-lo como ‘apenas uma indústria’ não contempla a arte pela arte.

Johnson (1982) também diz que na sociedade moderna capitalista, o filme deve gerar lucro e, por esse motivo, vários produtores e cineastas apostam em adaptações de textos literários que apresentem potencial comercial. Afirma, ainda, que nem todas as adaptações filmicas de um texto literário são esforços comerciais.

1.5 – Encontros e desencontros da literatura com o cinema.

O filme conta-nos histórias contínuas; diz-nos coisas que poderiam também ser transmitidas na linguagem das palavras; mas di-las de modo diferente. Existe uma razão para a possibilidade assim como para a necessidade das adaptações. (Christian Metz)

Muitos autores apresentam a literatura como uma arte superior ao cinema, e que a prova disso seria o cinema estar valendo-se da literatura para suas produções. Stam afirma que este preconceito com relação ao cinema estaria fundado nos seguintes termos:

1)Antiguidade; 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 da aparência 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 filmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choque viscerais ao sistema nervoso; 6) carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que o filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p.21).

Atualmente muitos desses preconceitos foram vencidos, a arte cinematográfica conquistou seu espaço enquanto forma de releitura do romance, podendo, sim, ser original e, em muitos casos, nada devendo com relação a criatividade, conforme complementa Stam:

Adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (*Idem*, p.27).

Sucessivamente, existirá algo mais a ser criado (lido) na literatura e no cinema, e a adaptação é resultado de apenas uma leitura possível, que engloba escolhas feitas pelo diretor. Assim também entende o filósofo brasileiro e professor da PUC/RJ, Leandro Konder (2005, p. 7):

Sabemos hoje que não existe uma única leitura correta, e sabemos, portanto, que outras leituras, diferentes da nossa, divergem do nosso ponto de vista, mas nem mesmo por isso devem ser consideradas equivocadas. Cada um de nós faz a sua leitura. E cada leitor, interpreta o que lê, ‘completa’ a seu modo o texto lido (destaque no original).

Konder complementa, ainda, dizendo que o leitor se torna um “coautor do que vai lendo (*Ibidem*), o autor vai mais longe ao dizer que nem mesmo quem escreveu tem direito de dizer que sua interpretação do que está escrito é a única válida. Por conseguinte, se duas ou mais pessoas fizerem a adaptação de uma mesma obra literária, o resultado fílmico não será o mesmo. Eles podem, sim, aproximar-se, tendo em vista todo o enredo descrito na obra literária, seus personagens, a época retratada, o lugar em que a história se passa, mas até isso o diretor pode mudar. O cinema pode e deve usar todos os recursos que tem a sua disposição para narrar um filme, tendo em vista que se trata de uma nova obra; no processo de adaptação, a obra criada pode diferenciar-se em muito do texto original. Guimarães corrobora nosso pensamento quando afirma que:

A visão de que uma adaptação deve seguir uma fórmula correta - que faça uso do “verdadeiro sentido do texto” objetivando tão só a transferência para uma nova linguagem e um novo veículo -, nega a própria natureza do texto literário, que é de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias (GUIMARÃES, 2003, p. 95 - destaques do autor).

Não existe uma fórmula para o processo de adaptação, tendo em vista que não existe um único e verdadeiro sentido da obra a ser adaptada. A liberdade que a obra literária dá ao leitor possibilita que o mesmo apresente o seu sentido para a obra lida, e o diretor, enquanto leitor apresenta a sua interpretação da obra, é uma nova obra que nasce, é a obra fílmica.

A condição relacional da adaptação pode ser entendida a partir de várias perspectivas: recriação, livre adaptação, transcodificação, transposição, transcrição, transformação, apropriação, assimilação, derivação, dialogismo, hibridização, intertextualidade, reinterpretação, tradução, entre outros, são os termos que encontramos para designar essa utilização de uma arte para a outra, mas que se referem a posicionamentos metodológicos particulares.

Obviamente, existem diferenças, especificidades, particularidades inerentes a cada uma, mas aqui, para o nosso trabalho, utilizaremos o termo ‘adaptação’ na maior parte dos momentos. A escolha se dá por entendermos que adaptação é uma estrutura diferente do original, que se efetiva pela mudança do meio verbal para o filmico.

O termo adaptação será utilizado aqui no sentido de uma recriação, tendo em vista que a transposição de um signo para outro implica escolhas de conteúdo e formas que levarão a uma nova arte, com uma nova estética. De acordo com Guimarães (2003, p. 91),

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais.

Assim, podemos perceber que as novas teorias da adaptação, todas imbuídas do trabalho de transcender o discurso da fidelidade, apontam aberturas para metodologias e abordagens mais abrangentes no sentido de acompanhar outras variantes da relação entre cinema e literatura.

Segundo dados da ANCINE, dos mais de mil filmes produzidos no Brasil de 1995 a 2013, segundo lista disponibilizada pela Agência, cerca de 38% do total são declaradamente oriundos de uma obra literária. Apenas para ilustrar, selecionamos os dois escritores mais adaptados na literatura brasileira, Machado de Assis -Memórias Póstumas de Brás Cubas (Brás Cubas); Quincas Borba (filme homônimo); Dom Casmurro (filme homônimo); Dom Casmurro (Capitu); O Alienista (Azylo muito louco); A causa secreta (filme homônimo); Pai contra mãe (quanto vale ou é por quilo?); A cartomante (filme homônimo) – Jorge Amado, também bastante explorado em adaptações para o cinema. Dele temos várias obras cinematográficas produzidas, tais como: Capitães da areia (filme homônimo, com duas versões, uma em 1969 e outra em 2011); A morte e a morte de Quincas Berro d’água (filme homônimo); Terras do sem fim (Terra violenta); Seara Vermelha (filme homônimo); Dona Flor e seus dois Maridos (filme homônimo);

Otália da Bahia (filme homônimo); Tenda dos Milagres (filme homônimo); Gabriela (filme homônimo); Jubiabá (filme homônimo); Tieta do Agreste (filme homônimo); Pastores da Noite (filme homônimo). Além desses dois autores, há muitos outros adaptados para o cinema; assim, para não nos estendermos, paramos com exemplos de obras apenas desses dois escritores, embora pudéssemos citar, ainda, obras de Clarice Lispector, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, José de Alencar, Machado de Assis, Nelson Rodrigues, Lygia Fagundes Telles, dentre outros autores.

Jean Epstein (1983), cineasta polonês, autor de várias obras sobre teoria do cinema, afirma que tanto o cinema quanto a literatura tentam aproximar espetáculo e espectador, tanto para que olhem a vida que essas artes apresentam, quanto para que a penetrem. São duas artes que muito sugerem e pouco explicitam, dando ao espectador/leitor o prazer da descoberta e da construção. Tudo depende da abertura e possibilidade desse sujeito para que possa deixar-se envolver.

O interesse dos teóricos pelo estudo se dá pela quantidade de adaptações literárias feitas, ao longo dos anos, para o cinema. Tentar desvendar esta sedução do cinema pela literatura torna-se interesse de muitos. Sabe-se, como diz Brasil (1967), que o artista se preocupa em dar à sua obra a autonomia criativa em relação ao mundo em que estão inseridos, motivo pelo qual alguns cineastas mudam o enredo da obra literária no momento da adaptação, seja criando ou ocultando personagens, seja escolhendo a passagem da obra que melhor se adapta ao cinema, como também na composição dos personagens.

O que os diretores procuram é imprimir na película suas marcas, deixando expressa sua identidade em sua estilística, de forma que seus objetivos sejam alcançados. Ao final da obra, eles tentam aproximar, traduzir, dialogar, equivaler, corresponder, adaptar o texto primeiro em imagens que estejam imbricadas de sentido e de relações.

Diferentemente da obra literária, que normalmente tem um narrador, o filme se narra; não precisa de um narrador, mas nada impede que o tenha, caso seja de interesse do diretor. De forma geral, a câmara se encarrega de narrar o filme, dando espaço para que o diretor mostre na tela seu estilo visual.

Discordando de Brasil (1967), quando afirma que é somente criando originalmente para o cinema e fugindo das adaptações literárias que o cinema poderá mostrar toda sua capacidade criativa, linguística e representativa, consideramos que o cinema imprime muito de criativo a suas adaptações, embora não podemos esquecer-nos

de que nem todas as adaptações são boas, assim como nem toda obra literária imprime em si a qualidade que é esperada. Bazin (1991, p. 98) afirma que:

Se certa mistura das artes ainda é possível, como a mistura de gêneros, não decorre daí que qualquer mescla seja bem-sucedida. Ha cruzamentos fecundos, que adicionam as qualidades dos genitores, há também sedutores híbridos, mas estéreis, há enfim acasalamentos monstruosos.

Bazin acrescenta que a crítica questiona os empréstimos da literatura ao cinema, mas o impacto inverso é tido como legítimo. Ainda expõe que as adaptações “não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme [...], ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura” (*Idem*, p. 93). Em todos os tempos, a produção cinematográfica adaptada da obra literária levou o público à obra que a inspirou.

Por todos estes motivos Bazin (1991, p. 98) chega a afirmar que “adaptação, enfim, não é mais trair, mas respeitar”. O que se tem é uma recriação; não se procura na adaptação um espelho da obra literária. A estética do cinema é peculiar a essa forma de ‘transmissão’, o que imprime o status de outra arte, outra criação. Existe uma grande crítica relacionada aos empréstimos que o cinema faz da literatura, mas a literatura também usufrui do cinema e, segundo Bazin, [...] “a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema” (*Idem*, p. 96).

O cinema e a literatura estão próximos por se tratarem de duas narratividades e se distanciam pelos diferentes meios em que se manifestam. O primeiro diz respeito a uma comunicação visual, auditiva, passando pela verbal; o segundo fica restrito à comunicação verbal. Tanto o livro quanto o filme podem se utilizar de abordagens simbólicas para dizer o que não pode ou não quer que seja diretamente dito. “O romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar de linguagem figurativa ou metafórica” (JOHNSON, 1982, p. 29).

O cinema se dá a todos e recebe de todos: a imagem (seja na fotografia, na pintura ou na escultura), a escrita, a música, a arquitetura, a presença física do ator com seus gestos, olhares, entonação de voz... tudo pode enriquecer a obra se bem utilizado.

O cinema se beneficia de outras artes para ajudá-lo a narrar um fato. A música pode contribuir para que o expectador viva mais intensamente diversas sensações como

dor, euforia. A luz, ou a falta dela pode tornar um momento triste ainda mais enfático. O movimento lento ou acelerado da câmara pode trazer a sensação de um curto ou longo tempo.

Ainda que muitos teóricos defendam que ao cinema se entrega muito e se deixa pouco a ser descoberto, defendemos que o cinema muito insinua, sugere e complica para aquele que tem a oportunidade de lê-lo, buscando significado no que vê e ouve; portanto, a entrega dependerá também daquele que vê e busca significados para o que é apresentado na tela.

O que vemos em sua grande maioria é que existe no filme a busca pela singularidade, “não a mera cópia, mas o reconhecimento, por parte do público, do talento do diretor em coordenar os esforços para a construção de uma obra tão aprazível quanto o texto literário em que se baseou.” (BARBOSA, [2010?], s p.)

No final da obra ‘100 filmes: da literatura para o cinema’, encontramos a adaptação vista por três cineastas, primeiramente por Jacques Audiard tratando da busca de uma especificidade cinematográfica:

O trabalho do roteiro consiste em dar formas para criar um visual. Ele deve ser suficientemente sólido para que eu possa, na hora de filmar, introduzir meus próprios interstícios. É uma base que em seguida eu farei evoluir. Quase chega a ser necessário que eu seja capaz de esquecê-lo, de me desfazer dele, caso contrário, serei prisioneiro. Naturalmente, existem roteiros que são mais resistentes que outros. (Audiard apud MITTERAND, 2014, p. 343).

Depois, por Mathieu Kassovitz, descrevendo a necessidade e limites do roteiro:

Adaptar um romance é realmente um exercício de matemática cujo objetivo é determinar o que vai permanecer e o que será eliminado. É como se tivéssemos a carcaça de um automóvel e precisássemos decidir quais peças colocar no motor, em qual ordem, para que o carro ande o mais rápido possível, mas também para não quebrarmos a cara com ele. Como o romance é de grande riqueza, não podemos aproveitar tudo. E, além disso, existe um problema de *timing* pois um *thriller* precisa ter tensão, e se o filme for longo demais, tudo desmorona. Que é que devemos sacrificar, portanto, e o que será destacado? Naturalmente, ao fazer um filme, destacamos de preferência o que é visual, e tentamos eliminar o que é explicativo demais, ou tentamos fazê-lo passar através de coisas visuais. E, além disso, temos de confiar nos atores e na magia do cinema. No livro, são páginas e páginas para contar o passado do personagem central. No filme, não temos tempo. (KASSOVITZ, apud: *Idem*, p. 343-344).

E finalmente com Roman Polanski, falando sobre a conclusão do trabalho no roteiro:

A gente sente quando chega ao fim de um roteiro. Da mesma maneira como sabemos quando não temos mais fome, ou quando não temos mais sono. Fazemos uma releitura, e constatamos que ainda pode ser mudado um pequeno

detalhe aqui, outro ali, e é o que fazemos. Mas um roteiro nunca está completamente terminado. No período de ensaios com os atores, procedemos a ajustes e aperfeiçoamentos (POLANSKI apud *Idem*, p. 344).

Para Mitterand, adaptação é uma palavra desgastada, pois ela é “usada toda vez que um filme deve alguma coisa, o que quer que seja - tema, esquema, conteúdo ou estilo -, a uma obra anterior, especialmente uma obra literária” (*Idem*, p.15), podendo ser total, quando conta a história inteira, ou parcial, quando se vale de um personagem, uma época, algumas cenas.

Podemos falar de fidelidade “modulada” e fidelidade “deslocada”; a primeira faz uma leitura “esclarecida e inteligente do romance e de suas referências sociais, psicológicas, ideológicas, e ainda por cima servida pelo virtuosismo de tomadas que acrescentam sua própria linguagem interpretativa à das trocas de atos e diálogos” (*Idem*, p.16). A segunda, fidelidade “deslocada”, abstrai o sentido próprio do termo, faz uma leitura “deslocada”. Quando um romance de outra época é transposto para a época da filmagem.

1.6– O espectador e o expectador

O espectador constitui um eixo de debate das questões cinematográficas, principalmente no que tange a questões de sua subjetividade. Os primeiros estudos sobre os efeitos do cinema sobre o espectador datam da década de sessenta.

Jacques Aumont, na obra *A Imagem* (2012), assim expõe:

As imagens são feitas para serem vistas, por isso convém dar destaque ao órgão da visão [...] esse órgão não é um instrumento neutro, que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível mas, ao contrário, um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo (AUMONT, 2012, p. 77).

Esse sujeito que olha a imagem é o espectador; este, para muito além da capacidade de perceber, para muito além de perceber o que se passa, vê seus afetos, suas crenças e seu saber serem convocados no momento em que assiste a um filme.

Podemos falar, para início de diálogo de no mínimo dois sujeitos, o espectador e o expectador. Espectador, segundo o dicionário Aurélio é: 1. Aquele que vê qualquer ato; testemunha. 2. Aquele que assiste a qualquer espetáculo. Para expectador encontramos a seguinte descrição: 1. aquele que tem expectativa, que está na expectativa. Pensando sobre estas definições, concluímos que alguns expectadores se mostram decepcionados com o que veem na tela após terem lido a obra primeira. No momento da leitura, o leitor imagina seus próprios personagens, estabelece o espaço de acordo com suas experiências.

O que decepciona o espectador é ver que, quando ele realizou a leitura, o que ele pensou não foi o que ele viu na tela. Até porque muitos sentimentos, pensamentos, gestos... não podem ser traduzidos para a obra filmica. Existem “coisas” que não podem ser “ditas” com imagens. Nesse momento se estabelece um conflito entre a leitura do diretor e a leitura que o leitor realizou da obra.

O filme frustra o público, muitas vezes, por este esperar encontrar na tela o livro e, segundo o professor Manoel Francisco Guaranha (2007, p. 25), “a sondagem psicológica que o discurso literário permite não é possível de ser traduzida em imagens concretas”. portanto, não é possível transportar o livro para a tela; o que se consegue é “fazer nascer, a partir do objeto artístico escrito um novo objeto artístico filmado. Haja vista que a obra literária já é produto de uma leitura da realidade, o filme é uma leitura da obra literária” (*Idem*, p. 26). Para além da leitura da obra literária, entretanto, o filme também é leitura da realidade em que o cineasta está inserido, devendo levar em consideração que existe no processo uma nova leitura de mundo, como nos alerta Xavier (2003, p. 62):

Livro e filme estão distanciados no tempo, escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com valores nele expressos.

Edgar Morin (1983), em sua obra *A alma do cinema*, declara que o espectador, não satisfeito com o que viu, tenta preencher os espaços deixados pelo filme com a leitura por ele realizada da obra literária. Outro ponto apresentado pelo autor é que as significações são dadas de acordo com o patrimônio cultural da sociedade, variando de acordo com a época e a localidade em que o filme é visto.

Randal Johnson, ao discutir a relação entre literatura e cinema assegura que o espectador da imagem visual “tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita, o leitor também pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados” (JOHNSON, 1982. p. 7).

As narrativas se estruturam de forma diferente no livro e no cinema. Dentro de um livro, o narrador descreve os espaços, os/as personagens, os objetos, enfim, constrói toda a imagem, enquanto que no filme a descrição é feita pelas imagens escolhidas pela produção. Para Metz (1977), na leitura de um livro, cabe ao leitor transformar as palavras em imagens, sendo o leitor o responsável por suas construções. No cinema, cabe ao diretor e a sua equipe, a construção das imagens para a linguagem cinematográfica.

Portanto, mesmo o público já recebe a imagem após a leitura do diretor e de sua equipe, sendo bom esclarecer que ao espectador cabe complementar as imagens visualizadas na tela com suas experiências imagéticas anteriores ao filme. Talvez, surja daí o descontentamento com relação ao filme, pois a imagem nem sempre corresponderá ao que o leitor tinha imaginado.

Avellar, contrapõe-se a Jean Epstein, que afirma: “entre o espetáculo e o espectador, nenhuma distância. Não olhamos a vida, nós a penetramos. O que o espectador vê (lê, ouve) é um discurso interior, movimento em direção a uma articulação,”¹¹ (Epstein apud AVELLAR, 2007, p.111) Avellar entende que “os filmes realizem parte significativa desta vontade. Mas não necessariamente toda esta vontade. Não necessariamente o melhor dela. E necessariamente: não realizam isoladamente: dialogam com as outras formas de expressão”. (*Idem*, p. 111).

O ser humano, como pensante que é, não deixará que tudo seja dito pelo que o espetáculo lhe apresenta; ele sempre colocará sua vontade em cena, a ponto de não concordar com um final e criar para si um final que lhe agrade. Esse processo de complementação da obra pode dar-se em qualquer momento em que o espectador se sinta incomodado com o que viu.

Por esse motivo, apresentamos a proposta do espectador e do expectador. Entendemos que aquele que leu a obra literária espera muito mais da obra fílmica do que aquele que apenas assistiu ao filme. Cria-se uma expectativa muito grande e, ainda, que não almeje ‘encontrar toda a obra’ na tela, há uma expectativa de ‘fidelidade modulada’. O expectador pensa na fidelidade e tem a ilusão de que verá o livro na tela, sendo frustrado, muitas vezes dirá que o filme não é bom por não apresentar a leitura que este fez do livro. O expectador esquece-se de que a adaptação jamais pode ser entendida como cópia da obra original; primeiro, porque o cineasta fez suas escolhas, pois dificilmente um livro cabe na íntegra em uma tela; segundo, porque outros meios e outras mídias, a exemplo da imagem/fotografia e do som/música, adentram o processo cinematográfico.

Quando o escritor trabalha em seu texto, ele cria a partir da imagem que lhe vem à mente; quando o leitor elabora sua imagem, já não é a mesma que o escritor elaborou. Mesmo não sendo a mesma, a forma como o escritor descreve a personagem, a paisagem, os objetos, dá ao leitor certo direcionamento com relação à imagem. É importante

¹¹ Jean Epstein, *Écris sur le cinema*, volume I, *Le cinema et les lettres modernes e Bonjour Cinéma*.

destacar que o cineasta, enquanto leitor e coautor, não só seleciona partes da obra literária a ser contada no cinema como também apresenta sua leitura da obra em questão. É a leitura do que existe na obra que encanta o cineasta que lhe possibilita fazer uma escolha do que apresentar no cinema. Mesmo existindo especificidades em cada uma das obras, existe em comum nas duas artes (literatura e cinema) a possibilidade do encantamento do outro, o poder de levar seu público a viajar pelas veredas da obra.

Segundo Johnson, isso demonstra que a fidelidade seria um falso problema para as adaptações, ao afirmar que,

A insistência na “fidelidade” - que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseado na sua própria leitura - é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. (...) Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz (JOHNSON, 2003, p. 42, grifo no original).

O espectador é um sujeito ativo no processo de visualização e interpretação da obra que está assistindo, Para Martin “tudo o que é mostrado na tela tem portanto um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explica” (MARTIN, 2003, p. 92).

Kiarostami na obra *Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim* também se ocupou em falar sobre o espectador e a estrutura filmica:

Não suporto o cinema narrativo. Abandono a sala. Quanto mais se esforça por contar, e quanto mais sucesso tem nisso, maior é minha resistência. A única maneira de prefigurar um cinema novo reside em maior respeito pelo papel desempenhado pelo espectador. É preciso antecipar um cinema “in-finito” e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se deve deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver. Creio que muitos filmes mostram demais, e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Nesse tipo de filme, o espectador pode criar as coisas de acordo com a sua própria experiência, coisas que não vemos, que não são visíveis. (KIAROSTAMI, 2004, p.182, 183).

Nisso, Kiarostami faz uma crítica ao cinema que mostra muito, deixando pouco para o que o espectador possa construir. Kiarostami fala em especial sobre os filmes narrativos, que não permitem a participação efetiva do espectador. Será possível não ser efetiva a participação do espectador? Implicar-se com o que vemos faz parte do ser. Ao mesmo tempo, entendemos o posicionamento do autor de desinteressar-se pelos filmes que não deixam lacunas ao espectador para que possa participar mais do filme.

Já alguns filmes exigem tanto do espectador que este sente como se o que se passa na tela fosse uma realidade. A respeito desse ponto, contamos com a contribuição de Metz ao afirmar que a teoria do filme apresenta vários problemas e que o mais importante seria o da impressão de realidade vivida pelo expectador. Segundo ele,

Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real [...] Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade - não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto - , encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. Há um modo filmico da presença, o qual é amplamente *crível*. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir à última estreia teatral ou comprar o último romance (METZ, 1977, p.16, grifos no original).

O espectador tem a ‘impressão’ de que o que se passa na tela é real, tamanho o envolvimento com a obra, as imagens em movimento que o fazem sentir-se dentro da tela, como se, de fato, a cena estivesse ocorrendo naquele momento, fazendo-os emocionar junto com os personagens, sentir sua dor e sua alegria. É comum ao sair de uma sessão cinematográfica encontrar espectadores implicados na trama, desassossegados, com os olhos vermelhos de tanto chorar ou sorrindo com a aventura de algum personagem. Talvez seja esse o motivo pelo qual o cinema aglomere um público bem maior do que outras artes; teria o cinema o poder de convencer? Importante ressaltar que, embora o que se passa no cinema não seja espelho da realidade, o movimento do cinema dá uma forte “impressão” de realidade, bem como a da corporalidade dos objetos; portanto, continua nos esclarecendo Metz:

O movimento, portanto, acarreta duas coisas: um índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos. Mas não é só isso: podemos considerar ainda que a importância do movimento no cinema se deve essencialmente a um terceiro fator, até agora insuficientemente analisado em si... (METZ, 1977, p. 20).

Esse terceiro fator seria a aparência das formas à realidade do movimento, para a qual o movimento pode contribuir de forma indireta ou direta. De forma indireta quando dá consistência aos objetos e de forma direta quando o movimento se assemelha ao movimento real. É o que Metz anuncia quando define que “a impressão de realidade é

também a realidade da impressão. Presença real do movimento” (*Idem*, p. 22). No mesmo sentido, para Avellar o que importa no cinema

Não é sua habilidade técnica de reproduzir a aparência de pessoas e coisas, e sim o que ele pode fazer a partir daí, estabelecendo relações entre os flagrantes da vida que registra, não para que o espectador possa vê-los como se estivesse lá, diante deles, mas para que possa pensá-los, reinventá-los (AVELLAR, 2007, p. 108).

Assim, nada estaria pronto, tudo poderia ser reinventado pelo espectador, estamos diante da função reflexiva da arte. Kiarostami aborda a questão do real fazendo o seguinte apontamento:

É preciso sempre ter em mente que estamos vendo um filme. Mesmo nos momentos em que parece muito real, eu gostaria que suas flechinhas ficassem piscando nos dois lados da tela, de modo que o público não esqueça que está vendo um filme, não a realidade. Quer dizer, um filme que nós fizemos com fundamento na realidade (KIAROSTAMI, 2004, p. 114).

Para concluir, podemos afirmar que não é a impressão da realidade que atrai o espectador à sala de cinema; a experiência cinematográfica está construída em torno de vários fatores. Não podemos continuar considerando que a impressão de realidade seja o exemplo tanto para cineastas quanto para os espectadores. A constituição de um crédito em algo irreal não é o fundamento da experiência cinematográfica. Essa destituição da realidade como modelo, permite evitar a defesa retórica da prioridade da imagem pretensamente realista. Permite também acabar com a limitação expressiva causada por uma necessidade de adequação entre realidade e filme (ficção/imaginação), não invalidando o conceito de representação.

CAPÍTULO II

ABRIL DESPEDAÇADO

O capítulo tem, em tese, como objetivo discutir a obra literária e filmica escolhida para este trabalho. Para iniciar, trataremos da vida de Ismail Kadaré e seu legado, em seguida, apresentaremos um breve resumo de sua obra *Abril despedaçado*. Prosseguindo com nossa proposta, refletiremos sobre a retomada do cinema brasileiro a fim de contextualizarmos a importância de Walter Salles, refletindo, um pouco de sua obra cinematográfica e, posteriormente, apresentaremos sua versão para o cinema de *Abril despedaçado*. Concluindo, daremos destaque ao trabalho fotográfico desenvolvido por Walter Carvalho.

2.1. Um pouco de Ismail Kadaré e seu legado

Kadaré não é apenas um escritor talentoso, mas também de grande coragem. Quando escreve sobre o seu país, sinto que li sobre as coisas que acontecem na minha realidade, na de todos nós. (palavras do presidente de Israel Reuven Rivlin, proferidas na cerimônia de entrega do prêmio que abriu a feira do livro de Jerusalém, no dia 8 de fevereiro de 2015).

As obras de Ismail Kadaré são material singular para o entendimento das potencialidades e circunscrições políticas da prática cultural literária. Isso se deve ao grau de elaboração e à forma como sua obra se insere no quadro histórico cultural e político da Albânia, apresentando uma obra com comprometimento social.

A escolha da obra ‘Abril despedaçado’ de Kadaré se deu muito em função da obra filmica homônima. Foi o filme que nos levou à obra literária, comprovando o que dissemos anteriormente; o caminho inverso também é possível. Encontramos uma obra literária, com diálogo poético que encanta e envolve os leitores, apresentando uma descrição muito interessante da Albânia e de seus costumes.

A Albânia é um país montanhoso, com chuvas constantes, ventos fortes e neblina escondendo as montanhas, que são sempre mais frias do que o litoral. Algumas montanhas ficam com seus cumes cobertos de neve o ano todo. É pouco conhecida; assim a repercussão das obras de Kadaré possibilita o conhecimento da cultura, da língua e da história da Albânia, tendo em vista que o escritor é a figura mais conhecida do país. Mas vale lembrar o que nos alerta Pereira em sua tese intitulada ‘A poética da narrativa: um estudo da obra de Ismail Kadaré’: “Afinal, trata-se, sobretudo, não de compreender uma unidade geopolítica e etnocultural real ‘representada’ na ficção, mas de conhecer o modo

como uma unidade de mundo e terra surge como verdade pela poiesis de uma obra narrativa como conjunto” (PEREIRA, 2013, p.52). Segundo o jornal Euronews (2009), seus romances são descritos como a condenação aberta de todas as formas de totalitarismo.

Nas montanhas albanesas o folclore e as lendas ainda são muito vivos, sendo comum o contar histórias que passam de pai para filho, tornando-as imortais, fato que muito impactou a escrita do autor.

Kadaré é o mais conhecido escritor albanês, nascido em 28 de janeiro de 1936, em Gjirokastra, no sul da Albânia, formado na Faculdade de História e Filologia da Universidade de Tirana e no Instituto Gorky de Literatura Mundial em Moscou.

O autor mostrou uma inclinação precoce para a literatura, começando a escrever nos anos 50, aos 11 anos. Kadaré afirma ao Euronews (2009, s.p.) que, “com essa idade, para entrar dentro da literatura, não somos empurrados por razões políticas ou ideológicas. Pensava que vivia num país como os outros, não compreendia o que era um país sem liberdade. E fui em direção à liberdade através da literatura”. Kadaré publicou seu primeiro livro de poemas em 1953, quando ainda era secundarista, aos 17 anos.

Kadaré vivenciou a Segunda Guerra Mundial, experiência que imprimiu em sua vida e em suas obras marcas densas, especialmente porque a Albânia foi devastada pelas tropas. Não se vivencia uma guerra sem que se saia dela com marcas profundas na vida.

Sofreu ameaças do regime comunista albanês e, em outubro de 1990, exilou-se na França, país em que publicou algumas de suas obras, que foram contrabandeadas pelo escritor, e só retornou ao seu país em 1999, onde permanece até hoje.

Para se compreender a importância de Kadaré, cabe-nos relatar que ele foi galardoado com muitos prêmios literários, tais como: Prêmio Internacional *The Man Booker Prize* em 2005, sendo o único muçulmano vencedor do prêmio, concedido a escritores que lidam com o tema da liberdade do indivíduo na sociedade, ao que o presidente do júri, o crítico literário John Carey afirmou: “Ismail Kadaré é um escritor que mapeia toda a cultura - sua história, sua paixão, seu folclore, sua política, seus desastres. Ele é um escritor universal na tradição de contar histórias que remonta a Homero” (apud SOARES, 2016, p.65). Por várias vezes foi indicado para o Prêmio Nobel da literatura, e foi contemplado com o Prêmio Príncipe de Astúrias das Letras em 2009.

Apesar de já ter recebido vários prêmios, alguns críticos acreditam que Kadaré foi injustiçado por não ter recebido ainda o Prêmio Nobel, como podemos verificar na citação do jornal O Estado de São Paulo:

Ismail Kadaré é apontado por críticos de todo o mundo como um dos injustiçados pelo Prêmio Nobel. Diante da perspectiva de encontrar um dos ficcionistas mais respeitados do globo, não há outra alternativa além de devorar seus livros mais essenciais, informar-se sobre sua vida, suas influências estéticas e suas tendências artísticas mais recentes (NETO, 2010, s. p.).

A obra de Kadaré floresce após a instauração do socialismo burocrático de tipo stalinista na Albânia, apesar de toda a censura. Assim, consegue exprimir em sua obra aspectos de Realismo Socialista em alguns de seus melhores romances. Com sua forma criativa de escrever apresentando conflitos e resistências, conseguiu fazer com que determinados romances sobrevivessem à censura do regime.

Em entrevista concedida ao jornal O Estado de São Paulo, em 26 de junho de 2010, ao correspondente Andrei Neto, Kadaré ao ser questionado sobre uma espécie de tristeza intrínseca em suas obras, afirma:

Diria tristeza mesmo. Eu vivia em um país *noir*, triste. Uma das críticas que me eram feitas sempre, um clichê no Ocidente, era questionar porque sempre chove em meus romances, como em O General... Ora, essa é uma questão muito delicada. Para mim, era desagradável respondê-la. Diziam que a Albânia era um país muito ensolarado, luminoso, com um clima ótimo. O que eu deveria responder? Que a atmosfera de meus livros não era apenas relacionada ao clima, mas à ambiência, ao que se passava em meu país? Não posso dizer isso. A pergunta não era uma provocação, mas tomava os ares de uma, porque nós vivíamos em uma situação difícil na Albânia (NETO, 2010, s. p.).

Mesmo indo contra as orientações do partido socialista, que pedia que os escritores fossem otimistas em seus romances, Kadaré fazia o contrário: “Sempre fui criticado pela melancolia, pela falta do herói positivo.” Talvez por não contrariar a suas convicções foi o que lhe projetou tamanho sucesso. O romancista é o escritor mais famoso da Albânia, poeta e ensaísta é reconhecido por sua vasta obra de ficção (são mais de cem obras publicadas) tendo sido traduzida para quarenta línguas.

Com o intuito de conhecer melhor as obras de Kadaré, apresentaremos alguns de seus livros editados no Brasil¹²: (2004) ‘O General do Exército’, que descreve a incursão de um general italiano à Albânia do segundo pós-guerra, acompanhado por um padre para exumar e repatriar os restos mortais de seus soldados, obra que foi traduzida para treze idiomas; (1970) ‘Crônica na Pedra’, por meio do olhar lúdico e mitológico de um menino, expõe o violento advento da modernidade à sua cidade natal, perdida no interior arcaico da Albânia, ainda presa a tradições e credences, uma narrativa em que humor e horror se conjugam e se atritam; (1991) ‘Abril Despedaçado’, também é da época das perseguições. A obra faz uma retomada as origens mítica e lendária do país, que

¹² A data refere-se a primeira edição Brasileira. Em anexo II apresentaremos todas as suas obras publicadas.

posteriormente descreveremos melhor; (1991) “O Dossie H’ foi escrito na época de transição a um caminho de maior liberdade de criação. Envolve a criação e a transmissão dos poemas homéricos. Revela a relação que Kadaré estabelece com a cultura clássica e a posição crítica do autor com relação à Albânia; (1992) ‘O Palácio dos Sonhos’, onde o Império Otomano comparece como um gigantesco e opressor sistema burocrático cuja opressão, cerceamento e controle se estendem até o domínio onírico; (1994) ‘A Pirâmide’, que narra a saga da construção da maior pirâmide, a do faraó Quéops. Carregando uma maldição em cada uma de suas pedras; (1999) ‘A Ponte dos Três Arcos’, narrativa de um monge da Idade média albanesa de nome Gjon, tratando sobre a construção de uma ponte sobre um rio e a lenda do emparedado, que narra a história de uma mulher que foi sacrificada e colocada viva dentro das paredes da fortaleza, como forma de garantir a solidez da obra; (2001) ‘As Frias Flores de Abril’, obra em que Ismail Kadaré constrói uma narrativa soberba sobre paixões e dilemas que atormentam o homem de todos os tempos, de todos os lugares. A trama tem início quando numa pacata cidade da Albânia, onde estranhos acontecimentos vêm perturbar a monotonia dos dias. A descoberta de uma serpente em estado de hibernação faz despertar a lembrança de uma antiga lenda. É a história de uma jovem que, para redimir os pecados de seu clã, é obrigada a se casar com uma serpente. A partir desse mito, que perpassa toda a narrativa, uma série de acontecimentos desconcertantes vai surgindo; (2003) ‘Os Tambores da Chuva’ reporta ao século XV do herói nacional Scanderberg, em meio ao cerco de uma fortaleza medieval albanesa pelos otomanos.

A opção pelos romances históricos se dá pelas perseguições aos escritores na década de 70; (2004); ‘O General do Exército Morto’ descreve a viagem de um general, um personagem que muda o tempo todo, que está em movimento; (2006) ‘A Filha de Agamenon e o sucessor’ é obra pós queda do regime, que reforça suas posições políticas sobre a recente história da Albânia comunista; (2008) ‘Crônica na Pedra’, apresenta a experiência da guerra. A crônica é arquitetada a partir do olhar de um menino; (2010) ‘O Acidente’, romance que retrata o amor de um homem por uma mulher; (2013) ‘O Jantar errado’, que se passa em 1943, quando tropas nazistas invadem a Albânia que está dividida entre comunistas, nacionalistas e monarquistas. No pano de fundo, temos histórias de assombração albanesas.

Muitas das obras de Kadaré ainda não foram traduzidas para o português. Questionado sobre o sucesso de suas obras, e de ter suas obras traduzida para mais de 40 línguas, Kadaré responde ser:

Um prazer. Todos os escritores amam o sucesso. Afinal, o que é a literatura? É algo que fazemos para os outros, e não para nós mesmos. A qualidade número 1 deste tesouro espiritual da humanidade é que escritores de cada povo, de cada país, fazem isso por si mesmos, mas ao mesmo tempo pelos outros. O sucesso é global, e é extraordinário. Às vezes, publicar é mais importante pelos outros do que por você mesmo. E quando se publica no exterior, o prazer é imenso, porque as traduções são sempre frescas e contemporâneas. (KADARÉ apud NETO, 2010, não paginado).

Como podemos constatar, Ismail Kadaré é bem consciente do sucesso de suas obras e de que as obras são escritas para o leitor, só faz sentido escrever se existir para quem escrever, ou seja, o leitor. Em sua obra existe as digitais do regime comunista albanês, conferindo-lhes uma certa penumbra.

2.1.1 – Abril Despedaçado de Kadaré

O livro *Abril Despedaçado* foi publicado originalmente em albanês em 1982, é pertinente dizer isso pois Kadaré publicou alguns livros originalmente no francês, quando mantinha a França como sua residência. A obra é ambientada no norte da Albânia, pintando hábitos ancestrais. Segundo Strecker (2010, p.115), “O Universo histórico da Albânia resume de maneira opressiva a grande disputa simbólica entre Ocidente e Oriente, a confluência entre modernidade europeia e o orientalismo exótico e ameaçador”.

O romance se passa na província de Mirëditë, uma área montanhosa isolada do resto da Albânia, portanto, de difícil acesso. Tudo começou com um Kryeqyq, que foi acolhido pelo clã dos Berisha. Setenta anos antes, em uma fria noite de outubro, um homem batera à porta do avô de Gjorg para pedir abrigo por uma noite. Seguindo o costume deram-lhe um prato de comida e um leito. No dia seguinte, um membro da família tem que acompanhar o hóspede desconhecido até os limites da aldeia para garantir sua segurança na aldeia, pois se o hóspede fosse morto diante de seus olhos, a vendeta recai sobre si.

Mas, na manhã seguinte, ao deixar o hospede nos limites da aldeia, assim que se separaram, ouviu-se um estampido de tiro e o homem tombando morto bem na divisa das terras da aldeia. Quando tinha se voltado, o amigo foi morto, mas como não tinha testemunha, pois ainda era manhãzinha, a responsabilidade recai sobre ele. A palavra até seria acatada, pois o *Kanun*¹³ confiava na palavra empenhada, mas o complicador foi a

¹³ O Kanun especifica os menores detalhes da vendeta: quem, como, onde e quando matar; a posição do cadáver; o anúncio da morte; o velório e o banquete fúnebre; o sepultamento da vítima; os prazos da

direção em que o morto tombara. Então forma-se uma comissão para definir se a vingança pela morte do hóspede pesava ou não sobre os ombros dos Berisha. Como o desconhecido caíra de bruços e com o rosto voltado para a aldeia teria que vingar sua morte.

Gjorg Berisha arma uma vendeta (toma o sangue) de Zef Kryeqyq, marcando a quadragésima quinta morte do *Kanun* (cânon, código de direito consuetudinário), comum em muitas províncias do norte e leste do país em fins dos anos 70.

Era regra avisar antes de dar o tiro. Após matar, segundo o costume, era necessário virar o defunto de frente e apoiar na cabeça o fuzil que este carregava, mas Gjorg sentiu náuseas e não conseguiu virar o corpo, missão que passou para um grupo de pessoas que se aproximavam. Ademais Gjorg deverá comparecer ao enterro e também ao almoço fúnebre.

Obedecendo ao Kanun, após o sepultamento é concedido a *bessa* pequena de vinte e quatro horas, neste período o assassino (*gjaks*¹⁴) fica protegido, pois nada pode ser feito contra ele, além do que, poderia ser concedida a *bessa* grande de trinta dias.

Outra regra diz respeito às carpideiras que arranham seus rostos, permanecendo estes ensanguentados, pois a tradição ordenava que não se os lavassem nem na aldeia onde ocorrera a morte, nem no caminho de volta, só poderiam fazê-lo, quando chegassem a seus povoados.

Concedida a *bessa* grande, um ancião, que estivera com a família do morto, vai à *Kullë*¹⁵ dos Berisha e anuncia a concessão, aproveitando para repetir o conselho de que Gjorg não abusasse. Restava a Gjorg trinta dias de vida sem risco de 17 de março até 17 de abril. Kadaré poeticamente escreve o passar do tempo na obra: “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 e mais nada. Maio nunca”. (KADARÉ, 2007, p. 18).

A paga do tributo de sangue no valor de quinhentos *groshes*¹⁶ que Gjorg deveria realizar após o sangue derramado é outra regra a ser cumprida. Para o pagamento era necessário deslocar-se até a *kullë* de Orosh, até onde se levaria um dia para chegar.

vingança e as tréguas entre os clãs; as humilhações que devem ser impostas à família enquanto ela não "recuperar o sangue" que lhe foi tomado.

¹⁴ Designa o matador que vinga os seus conforme os costumes de vendeta albanesa.

¹⁵ Residência camponesa fortificada, construída em pedra, com janelas muito estreitas, típica das montanhas do norte da Albânia.

¹⁶ Antiga unidade monetária da Albânia.

O pai vai até a janela e chama o filho para que veja o varal que ostentava uma camisa solitária; era a camisa de Mëhill, irmão de Gjorg, que fora morto por um Kryeqyq, cujas manchas já haviam amarelado, o que demonstrava que o morto se sentia atormentado pela demora da vendeta. Aquilo significava que o morto não encontrava descanso.

Gjorg parte para o cumprimento do dever de pagar a vendeta. No meio do caminho encontra uma caravana e, no meio dela, encontrava-se uma noiva; compreendeu que se tratava de krushq¹⁷. O encontro fez lembrar de sua noiva, com quem jamais se casara em função de sua longa enfermidade que a levava a morte. Segundo o Kanun, jamais se adia a data de um casamento e o pai da noiva deveria entregar o “cartucho do enxoval”, com o qual o marido teria o direito de matar a recém-casada se ela tentasse fugir, ou seja, o pai entregava a noiva e o cartucho da arma para que o marido pudesse matar a esposa, se fosse o caso.

Paralelamente ao drama do rapaz, narra-se a história da chegada na região do escritor Bessian Volps e sua esposa Diana, ambos de Tirana, a capital da Albânia, que se encontram em lua de mel. O mundo das duas histórias se encontra e se distancia, o distanciamento entre o mundo do escritor e o mundo dos montanhesez pode ser expresso na seguinte passagem, que se encontra no final da obra de Kadaré, em que o médico da cidade e o escritor se divergem:

Os livros do senhor, a arte do senhor, cheiram a crime. Em vez de fazer alguma coisa por estes montanhesez desgraçados, o senhor assiste à morte deles, busca nessa morte temas ardentes, encontra nela a beleza para alimentar sua arte. Não vê que essa beleza mata, como, aliás, já disse um jovem escritor que o senhor certamente não aprecia. O senhor me traz à lembrança aquelas salas de teatro dos palácios dos nobres russos, em que o palco é amplo a ponto de permitir apresentações com centenas de atores ao passo que a plateia é tão pequena que só comporta a família do príncipe. O senhor se assemelha a esses aristocratas. Leva um povo inteiro a representar uma tragédia sangrenta, enquanto assiste de camarote e faz pilhérias, junto com sua dama (KADARÉ, 2007a, p. 157).

Quando lemos esta passagem, temos a sensação de que Kadaré fala de si próprio, um escritor que gosta de envolver em suas obras a guerra, a morte. Como ele mesmo a define em entrevista concedida à Folha de São Paulo em 27 de outubro de 2008, sua obra trata sempre de “caminhar entre o trágico e o grotesco. É um bom coquetel. A literatura precisa dos dois. Na vida é a mesma coisa, ainda que nem tudo que está na vida precise

¹⁷ No caso, a palavra designa os parentes que conduzem a noiva ao casamento.

estar na literatura. A literatura é mais importante do que a vida.” (LONGMAN, 2008, s.p.).

2.2- A retomada do cinema brasileiro

Para se falar do cinema brasileiro, faz-se necessário um caminho pela história do Brasil e suas intercorrências na cultura. Utilizaremos o período mais próximo que impactou as produções de Walter Salles, tendo em vista a obra escolhida para este trabalho.

O grande salto de desenvolvimento do cinema brasileiro ocorreu na década de 60, com o Cinema Novo. Os filmes desse período retratam a vida real e os problemas sociais. Após o Golpe de 64, com o governo militar, os meios de comunicação passaram por rigoroso controle, tendo em vista sua capacidade de difundir ideias. No sentido de deter maior controle sobre o que era produzido no Brasil em termos de cinema, foi criado em 1966 o Instituto Nacional de Cinema (INC)¹⁸ e a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme)¹⁹, considerada a mais importante empresa pública de cinema da América Latina.

A Embrafilme deu centralidade à atividade cinematográfica nas políticas de cultura do Brasil e fez ressurgir o projeto nacional desenvolvimentista de se criar no país uma vigorosa indústria cinematográfica, conforme nos esclarece Amancio:

No início do ano de 1974 algumas conquistas já tinham sido consolidadas e a reserva de mercado para o produto nacional atendia aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar, complementados por recursos financeiros destinados diretamente à produção pelo sistema de financiamento (AMANCIO, 2007, p.176).

A produção cinematográfica brasileira foi intensificada nos anos 70 e 80, dando os primeiros sinais de ultrapassagem dos princípios do cinema artesanal, muito marcado pela pornochanchada e comédia erótica de baixo custo, para algo mais profissional no ramo de longas-metragens, financiado basicamente pelo Estado.

O número de espectadores de filmes brasileiros em 1980 chegou a ocupar 35% do mercado nacional, chegando a atingir a marca de 239 mil espectadores por filme

¹⁸ O INC era uma autarquia com funções legislativo, de fomento, incentive e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais, extinto em 1975 e criado o Concine em 1976 ligado diretamente ao MEC (ministério da Educação e Cultura).

¹⁹ Empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, criada pelo decreto-lei N° 862, de 12 de setembro de 1969.

brasileiro. Momento comemorado pelos produtores de cinema brasileiro, principalmente devido à crise do regime militar, fim da censura.

O Programa Nacional de Desestatização (PND) e a Embrafilme foram extintos em março de 1990, pelo então presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello. Nesse período a produção cinematográfica brasileira chegou praticamente a zero.

Atualmente, as funções de regulamentação e fiscalização das produções cinematográficas são realizadas pela Ancine (Agência Nacional do Cinema). Quanto à função de distribuição, atualmente é de responsabilidade da iniciativa privada.

Também na década de 90, a diversidade de temas e enfoques são destaque; o filme passa a ser um produto rentável e a indústria cinematográfica trabalha em busca de grandes públicos e grandes lucros. O cinema atual se dedica a comédia, drama; filmes policiais e políticos fazem parte do hall de produções.

Em 1992, com o impeachment do presidente Collor, ocorre a retomada do cinema brasileiro pelo presidente Fernando Henrique Cardoso (1995 a 2002) e a retomada dos incentivos pelo audiovisual.

Gilberto Gil assume, em 2003, o Ministério da Cultura do governo Lula e propõe mudanças na pasta, tais como a retomada do papel ativo do Estado na formulação e implementação de políticas para a cultura. A Secretaria de Audiovisual é assumida pelo cineasta e professor Orlando Senna. A produção audiovisual passa a ser pensada em sua totalidade e de forma articulada em todo o processo de produção: criação, produção, fruição, preservação e formação. A Ancine passa a fazer parte do Centro Técnico Audiovisual e a Cinemateca Brasileira, que estavam vinculados, respectivamente, à Casa Civil e Fundação Nacional de Arte (Funarte), ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

É nesse contexto que Walter Salles dirige seus filmes, passando por momentos de crise e momentos de retomada do cinema brasileiro, mostrando que não é fácil produzir filmes no Brasil.

2.2.1- Walter Salles e seu cinema.

Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em conta-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior. Mentiras irreais, mas de

algum modo verdadeiras. É isso que importa[...] Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade... (KIAROSTAMI, 2004, p.87)

Com trânsito entre o documentário e a ficção, Walter Moreira Salles Júnior²⁰ está entre os principais diretores brasileiros contemporâneos, além de estar entre os mais prestigiados internacionalmente. Nasceu em 1955, no Rio de Janeiro. Walter é o grande responsável pela projeção do cinema brasileiro pós anos 60. Começou a produzir, na década de 1980, curtas-metragens e documentários.

Sua formação inicial é em economia, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), tendo feito, posteriormente, mestrado em comunicação na Califórnia. O período em que viveu na Europa é assinalado por documentários para a televisão europeia. Voltou ao Brasil com os contatos e a experiência necessários para rodar o primeiro filme pós Embrafilme.

Antes de se dedicar ao cinema, Walter Salles produziu programas para a televisão, foi diretor de filmes publicitários, documentários e documentários musicais. Na década de 70, anos da redemocratização, foi convidado por Barbosa Lima para participar no programa “*Canal Livre*”, veiculado pela Bandeirantes. Posteriormente, foi convidado a fazer seu primeiro programa próprio: “*Outras Palavras*”, na TVE do Rio, tendo essa sido sua primeira experiência de montagem. Sua primeira entrevista no programa foi com Fernando Gabeira, ícone da abertura política, crítico da esquerda tradicional. Ainda estávamos no regime militar e, devido a pressões, a entrevista nunca foi exibida.

Em 1985, em parceria com seu irmão, o documentarista João Moreira Salles, fundou a produtora de filmes VideoFilmes.

Após o trabalho na Televisão e a fundação da produtora, Walter filmou o documentário ‘Japão, Uma Viagem no Tempo’ exibido na TV Manchete em 1987, em quatro episódios: ‘Kurosawa - Pintor de Imagens’, ‘O Outro Lado do Mundo’, ‘Os Novos Criadores’, e ‘Os Samurais da Economia’. Supervisionou o documentário ‘China - O Império do Centro’ de João Moreira Salles, exibido na Manchete. Na mesma época, rodou o telefilme policial ‘O último Tiro’ que nunca foi finalizado.

²⁰ Seu pai foi o fundador do poderoso Unibanco e ministro da Fazenda do presidente João Goulart antes do golpe militar e, por muito tempo, exerceu o cargo de embaixador do Brasil, nos Estados Unidos e na França. Sua mãe, Elisa Margarida Gonçalves, também era diplomata. Esse fato favoreceu para que Walter tivesse um conhecimento perfeito do inglês e do francês, e que também tivesse acesso a estudos que impactariam diretamente em sua carreira de cineasta.

Em seu histórico é possível encontrar um trabalho como diretor no documentário dividido em quatro episódios de 26 minutos cada, sobre artistas plásticos, tendo Walter retratado Frans Krajcberg, Tomie Ohtake e Rubens Gerchman. A série recebeu o prêmio de melhor série de televisão no Festival Latino-Americano de Cinema e Televisão de Havana, além do documentário de Frans Krajcberg ter recebido uma nova versão de 52 minutos, o que mostra a flexibilidade do diretor para desenvolver trabalhos diversos.

Um destaque para a importância do diretor em mostrar a realidade Brasileira está no documentário sobre Gerchman, que retratou rostos brasileiros na Central do Brasil em 1970, foi sua inspiração para o filme Central do Brasil de 1998. Na década de 80, desenvolveu o projeto de um longa sobre Zuzu Angel, estilista brasileira que morreu em 1976.

Dirigiu dois documentários: Krajcberg - O Poeta Dos Vestígios em 1987 e Socorro Nobre em 1995. Ambos são em homenagem ao artista plástico polonês Frans Krajcberg, que escolheu o Brasil, mais especificamente a Bahia, como lar e que faleceu em 2017 aos 96 anos. O filme Socorro Nobre narra a história de Maria do Socorro Nobre, presidiária que, após ler em uma revista uma matéria sobre o artista, decide escrever-lhe uma carta, mostrando sua admiração e identificação com seus sonhos e sua vida acoplada à natureza.

A primeira vez em que trabalhou em vídeos musicais foi em 1988, quando dirigiu o especial 'Marisa Monte'. A partir do show produzido por Nelson Motta e Lula Buarque e exibido pela Rede Manchete, o especial ganhou o prêmio Golden de melhor programação musical. Segundo Strecker, o especial,

Foi filmado em 16mm, com três câmeras, em cor e preto e branco. Utilizou recursos do cinema, como planos circulares, além de alternar profundidades de campo e registros diferentes (cor e PB), em uma montagem dinâmica, mas sóbria. Não se fazia nada parecido na época. Walter e Nelson conseguiram projetar uma imagem de modernidade e sofisticação para a cantora. Pela primeira vez uma interprete era registrada com esse grau de requinte e ousadia no Brasil (STRECKER, 2010 p. 214).

Novamente, Walter é reconhecido pelos colegas de trabalho pela primazia em suas produções e pela forma elegante como trata as pessoas envolvidas no trabalho por ele desenvolvido.

Outro documentário musical desenvolvido por Walter foi Chico ou 'O País da Delicadeza Perdida', de 1990, coproduzido pela televisão francesa FR3, com roteiro de João Moreira Salles. Entre 1992 e 1993 dirigiu com José Henrique Fonseca uma série de

cinco episódios ‘Caetano, 50 anos’, com roteiro de João Moreira Salles e Arthur Fontes, que foi transmitido pela Rede Manchete.

Em 1993 dirigiu o especial ‘Tributo a Tom Jobim’ no Free Jazz Festival, exibido pela TV Bandeirantes, que congregou grandes nomes como Gal Costa, Herbie Hancock, Shirley Horn, Joe Hendricks, Ron Carter, Harvey Mason e Gonzalo Rubalcaba, entre outros.

Segundo Carlos Calado, a MPB deve muito a Walter Salles, pois seus filmes “contribuíram para que ela reconquistasse um lugar de destaque na cena cultural dos anos 90, depois de uma década na qual as gravadoras brasileiras optaram por investir mais no rock e na música pop, deixando a MPB em segundo plano.” (Calado apud STRECKER, 2010, p. 218).

Walter ainda entrevistou e filmou John Huston, Akira Kurosawa, Costa-Gavras, Jorge Luis Borges, Mick Jagger, e João Gilberto. A publicidade também faz parte de seu vasto currículo, tendo dedicado oito anos a essa arte. Foi como diretor de filmes publicitários que Walter ganhou experiência com câmera de 35mm, que nunca havia utilizado.

Seu início em curtas se deu em 1999, juntamente com Daniela Thomas ao lançar *Adão ou Somos Todos Filhos da Terra*; *Uma Pequena Mensagem do Brasil* ou a *Saga de Castanha e Caju* contra o *Encouraçado Titanic*, de 2002, também em codireção com Daniela Thomas; *Loin du 16ème* (segmento de *Paris Je T’Aime*), de 2006; *Carta a V.*, de 2007 e *A 8.944 km de Cannes* (segmento de *Chacun Son Cinéma*), do mesmo ano.

Longas-metragens de Walter: (1991) *A grande Arte*, 35mm; (1995) *Terra Estrangeira* (codireção de Daniela Thomas), filme de estrutura estética ousada e filmado em preto e branco. As feridas da era Collor, que inaugura o fim da ditadura e o confisco das cadernetas de poupança, retratam a preocupação de Walter com questões sociais e políticas. Rodado no formato super 35, (1998). *Central do Brasil*, também rodado em super 35, é o símbolo da retomada do cinema brasileiro; na obra, Walter Salles põe sua sensibilidade em cada cena em uma trama delicada e envolvente, sem perder de vista questões dos excluídos da sociedade brasileira, (1999); *O Primeiro Dia*, com codireção de Daniela Thomas, rodado em super 16, expõe em tela mais um retrato sensível e também pessimista da busca dos personagens por redenção, (2001); *Abril Despedaçado*, 35mm, obra escolhida para este trabalho que posteriormente aprofundaremos, apresenta uma sensibilidade estética e humana, (2004); *Diários de Motocicleta*, super 16 e 35 mm, (2005); *Água Negra*, sua obra que apresenta um quê de terror e suspense, que não

alcançou o sucesso dos filmes anteriores. O filme foi rodado em 35 mm scope. (2008); *Linha de Passe*, com codireção de Daniela Thomas, volta a traçar as questões sociais brasileiras, em especial da miséria, narrando o dia-a-dia de uma família da periferia de São Paulo, em 35mm e super 16, (2012); *Na Estrada*, também adaptação de um romance, dessa vez de Jack Kerouac, (2013); *Venice 70: Future Reloaded*, (2014); Jia Zhangke, um Homem de Fenyang.

Seu primeiro filme, *On The Road*, foi produzido em inglês, o que gerou uma grande crítica por parte dos brasileiros, pois além de ser produzido em outra língua, não tratava da realidade social brasileira, foi rejeitado pelo próprio Walter. Apesar de tudo, o filme conta com um grau de exigência técnica que, segundo Desbois (2016, p. 372) “Estimulará os cineastas da Retomada, mostrando uma vontade ao mesmo tempo estética e intelectual de pontuar o filme com grandes cenas, belas visualmente, e de insinuar flashes documentais roubados da realidade.”

Para finalizar, podemos afirmar que Walter Salles construiu uma das carreiras mais longas e versáteis do cinema brasileiro, e sem dar aparência de desânimo em sua vontade de continuar produzindo. Conforme Rodrigues, Walter Salles vem produzindo

Filmes poéticos, idealistas, amargos, questionadores, políticos, líricos - múltiplos - nós só temos a agradecer pela ventura de, lá atrás, um jovem estudante de economia ter arriscado seu dinheiro e sua reputação nesta jornada imprevisível que é fazer cinema no Brasil. Nós, do Cine SET, e todo o cinema brasileiro ficamos lhe devendo essa, Walter. (RODRIGUES, 2014 s/p.)

Diante da extensão e importância de sua produção, podemos perceber que Walter Salles tem um grande papel dentro da cinematografia brasileira. Nos apresentando com histórias sensíveis e profundas, *Abril despedaçado* é um exemplo da qualidade de suas produções.

2.2.2- Abril despedaçado de Walter Salles

Presta atenção, menino. Teu avô, teus tios, o teu irmão mais velho, eles tudo morreram pela nossa honra e por esta terra. E um dia, pode ser tu. Tu é um Breves... Eu também já cumpri minha obrigação. Se eu não morri foi porque Deus não quis. (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 196).

Walter Salles, aproveitando-se da ideia do melancólico romance de Ismail Kadaré, apresenta-nos, para encerrar a fase da retomada do cinema brasileiro, o

surpreendente ‘Abril Despedaçado’, lançado no festival de Veneza²¹ em 2001, que é transplantada para o sertão brasileiro do início do século passado. Salles vê em ‘Abril Despedaçado’ a possibilidade de contar uma “história de características universais sem abdicar da língua portuguesa e do Brasil” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p.77).

Salles passa a tratar não de um solitário protagonista, como o fez Kadaré, mas da cumplicidade de dois irmãos: Tonho (Rodrigo Santoro) e Pacu (Ravi Ramos Lacerda), uma excelente descoberta de Walter Salles, tendo em vista que Pacu foi criado por ele.

Um filme de Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Ainouz, com Rodrigo Santoro, José Dumont, Rita Assomam, Ravi Ramos Lacerda, Caio Junqueira, Othon Bastos, Flavia Marco Antônio, Luiz Carlos Vasconcelos, Everaldo Pontes, ‘Abril Despedaçado’ tem duração de 99 minutos. É um filme inspirado em obra homônima do escritor albanês Ismail Kadaré. O livro foi apresentado a Walter Salles pelo irmão, João Moreira Salles.

O filme carregou em si muito do entusiasmo pelo sucesso já obtido pelo filme ‘Central do Brasil’²² (1998), que também é de Walter Salles. A expectativa também se deu com relação à carreira do cineasta. ‘Abril Despedaçado’, mesmo sendo uma grande obra, não obteve o mesmo sucesso que Central do Brasil, pois não chegou a ser indicado para o Oscar, como muitos esperavam. A obra recebeu indicação de melhor filme estrangeiro no BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) e ao Globo de Ouro, conseguiu êxito na indicação do Festival de Cinema de Havana, dando a Walter Salles o prêmio de melhor diretor do ano de 2002. Foi considerado um dos melhores filmes estrangeiros do ano pelo National Board of British Academy of Film and Television Arts 2002. Leoncino D’oro, Prêmio do Público Jovem, recebido no Festival de Veneza de 2001. Melhor direção no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano em Cuba. Melhor filme na Casa das Américas, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano Cuba. Melhor filme no XXXI Festival Llama de Prata, La Paz, Bolívia, 2003. Recebeu mais de cinquenta prêmios em festivais brasileiros, entre eles o prêmio Adoro Cinema em 2002 e o Margarida de Prata, melhor Filme Nacional da CNBB, 2002. Melhor Filme do ano, segundo o público; Prêmio Sesc de Cinema, Brasil, 2003.

²¹ “Quando Walter Salles desembarcou em Veneza, por volta das nove da noite do dia 4 de setembro de 2001, faltavam pouco mais de vinte e quatro horas para a exibição de *Abril despedaçado*. Ele trazia na bagagem a primeira cópia do filme, recém-saída de um laboratório francês, a tempo de participar da competição do 58º Festival de Veneza. Era ainda uma versão provisória, à qual faltavam pequenos ajustes no som e nos créditos finais.” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 72).

²² O filme foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, melhor atriz para Fernanda Montenegro; ao Globo de Ouro venceu como melhor filme estrangeiro e novamente Fernanda Montenegro foi indicada como melhor atriz, entre vários outros.

O processo de adaptação da obra de Kadaré para o cinema não se tratou da transposição da obra literária para a obra fílmica, tão pouco uma insistência pela fidelidade entre as duas obras, pois que há na obra fílmica a criação de outro signo, com linguagem diferente, que foi respeitada em sua peculiaridade, valendo-se da interação entre as mídias. Assim, nas palavras de Xavier (XAVIER, 2003, p. 62), a adaptação deve “dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação de valores neles expressos”.

No processo de adaptação, Walter Salles transporta o fato ocorrido na Albânia para a realidade brasileira, mais especificamente, para o sertão nordestino, Ibotirama, interior da Bahia, no ano de 1910. O filme trata da rivalidade de duas famílias que travam um pacto de morte para seus integrantes durante décadas.

O cenário da história é uma casa simples no meio do sertão nordestino brasileiro, lugar escolhido para narrar a rivalidade entre as famílias Breves e Ferreira. As duas famílias lutam pela disputa de terras e pela garantia da honra, pois que “as terras que hoje são dos Ferreiras, já foram outrora dos Breves” (SALLES, 2001).

Nessas famílias, se nasce para morrer e, assim, a vida segue em círculo: primeiro se mata, depois se morre. As famílias são guiadas por um código de honra, que estabelece que a cada morto de uma família, o próximo a ser executado é o mais velho da família rival, cabendo ao assassino o dever de comparecer ao velório do morto, pois a família do morto precisa esperar o sangue amarelar para que possa vingar o seu parente.

Foi justamente a camisa vermelha do sangue o primeiro elemento que Salles incorporou em seu filme. As páginas do livro de Kadaré estão impregnadas de frio, de montanhas, da natureza castigada pelo frio e, no meio desse frio, o vermelho da camisa manchada de sangue. A camisa carrega em si uma carga simbólica, “ela é utilizada pela família da vítima como uma forma de comunicação com o além. O sangue amarelado na camisa é sinal de que a alma do morto não encontrou sossego, precisa ser vingada” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p.81).

Para adaptar a obra ao cenário brasileiro e compreender um pouco mais sobre as lutas de famílias no Brasil, Walter Salles recorreu ao livro ‘Lutas de Famílias no Brasil’ de Luiz de Aguiar Costa Pinto, que retrata o cenário da vingança privada entre as famílias:

A vingança privada passa a caracterizar a forma de controle social e de repressão ao delito, como parte integrante do que Vierkandt chamou a “ordem existencial” dos grupos sociais - quando, antes do laço territorial aparecer

estreitando as unidades familiares em comunidade de âmbito maior, a família é o quando onde se desenrolam todas ou quase todas as atividades sociais, e que determina, fundamentalmente, o *status* da pessoa. Dentre essas funções, encontra-se a função jurídica, que, por seu mecanismo, gera esse tipo característico de conflito social (PINTO, 1980, p. 3).

Pinto deixa claro que as famílias, em nome da ordem social, passam a exercer a função jurídica, estabelecendo o seu código de vingança. Não interessam as leis, mas sim a honra da família e o código de vingança estabelecido entre elas.

A família dos Breves desenvolve o trabalho agro familiar, planta e colhe a cana para depois moer e transformar em rapadura, que será vendida na cidade próxima. O trabalho na moenda é como que orquestrado; o tempo de todos é ditado pelo pai que é o responsável por guiar os bois da bolandeira. Assim, podemos perceber que é também o pai que toca a história de todos, ele quem dita o que deve ser feito por cada um.

O olhar delicado de Salles consegue trazer para esta família Pacu, o único que consegue ver o sentimento do outro, o desejo, a vontade, a angústia, o medo, a dor. Aqui não se vive pela vida, mas se vive pela morte; na morte não há que se falar em sentimentos. O que era mesmo importante não podia ser dito. Mas o amor entre Tonho e Pacu enfeita a trama.

Os dois irmãos são os últimos componentes jovens da família Breves que ainda contam com seus pais, que, por gerações, se engajam em uma disputa de morte com uma família rival, os Ferreiras. Buscando transcender esse ciclo brutal e hereditário, eles enfrentam uma jornada de ruptura e sacrifício, que lhes cobrará um preço alto ao final da viagem. Miséria e solidão fazem parte da trama, que, com poucos personagens e muitos silêncios entre os protagonistas, conseguem aferir singeleza em sua narrativa e fotografia, mesmo se tratando de uma história dramática da realidade brasileira, que é a rixa entre famílias.

Além do silêncio, os outros componentes sonoros do filme que merecem destaque são: as vozes, as músicas e os ruídos. Algumas vezes, os silêncios em um filme comunicam mais do que as palavras; portanto, não deve o espectador desprezar os silêncios, visto que eles também dão sentido à trama. Momentos de silêncio no cinema podem mostrar que há muitas outras formas de interpretação, visto que o silêncio possibilita que o espectador imprima o significado.

Segundo podemos encontrar na página da revista *Contracampo*, em uma matéria intitulada 'Spider: a primeira pessoa no cinema, por uma crítica impura', o que atráira o diretor Walter Salles no livro de Ismail Kadaré, segundo declarações divulgados na

imprensa, foi a “qualidade mitológica do confronto ancestral narrado por Kadaré - este embate trágico entre um herói obrigado a cometer um crime que não quer e o destino que o impele à frente” (CONTRACAMPO, s.p. s.d.).

Para transpor esta história para o sertão baiano, a equipe de roteiristas teria de tomar algumas liberdades, que foram naturalmente apoiadas por Kadaré, sem as quais o filme seria inexecutável. Era uma condição essencial para prosseguir, devido às diferenças culturais entre Brasil e Albânia - o Kanum, código que regulamenta os crimes de sangue naquele país, não tem equivalente no Brasil. É importante que fique claro que o fato de que no Brasil não exista o Kanum, não significa que as rixas entre famílias²³ não tenham existido.

De acordo com Pedro Butcher e Anna Luiza Müller (2002), algumas mudanças forma significativas no processo de transição da obra literária para a obra fílmica: “O protagonista do livro, Gjorg, se transformou em Tonho, filho do meio da família Breves. Ganhou um irmão mais novo de doze anos. ‘Precisava de um olhar inocente’, justifica Walter” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 84, grifo no original).

Conforme afirma Walter Salles, o olhar inocente no filme fica por conta de Pacu, a quem também caberá resolver a trama, o que apresenta uma grande diferença entre o livro e o filme. É o olhar inocente de Pacu que consegue ver o que está acontecendo com a família, e justamente por esse motivo ele consegue apresentar um desfecho diferente para a família. Mais à frente retomaremos ao personagem Pacu e poderemos explicar melhor nosso ponto de vista.

A equipe que trabalhou no filme conseguiu uma grande projeção, como é o caso de Walter Salles e Walter Carvalho, além de Rodrigo Santoro que, após sua atuação em ‘Abril Despedaçado’, viu sua carreira internacional sofrer uma grande ascensão. Mas o grande destaque do filme é Ravi, um paraibano de 13 anos, filho de uma atriz mambembe, que interpreta Pacu. Este, que foi o filme de sua estreia, rendeu-lhe grandes elogios da academia.

A revista Contracampo apresenta-nos algumas críticas feitas ao processo de adaptação de ‘Abril despedaçado’, assegurando que

A falta de equivalência não para por aí - são listadas com muita autoridade e segurança pelo cineasta ao longo da entrevista. Entretanto, por mais que apresente suas soluções de nivelamento para que a ideia básica do romance, sem grandes avarias, circule até o filme, seu intento perde-se na encruzilhada

²³ A mais famosa das lutas de famílias no Brasil ocorreu nos primeiros séculos de nossa história, foi a guerra privada entre as famílias dos Pires e a dos Camargos, segundo nos relata PINTO (1980, p.37), em sua obra *Lutas de Famílias no Brasil*.

que a desviará da tragédia para a colocar na direção do melodrama. A imposição de uma visão voltada para o passado comum entre os povos, da mitologia, do espaço atemporal contido na adaptação fabular não convence plenamente os que leram o livro e se depararam com outras prioridades sequer sugeridas pela adaptação. Na verdade, o silêncio com relação a estes aspectos da obra literária revelam muito mais das intenções do cineasta brasileiro do que as motivações expressas nos meios de comunicação, por ocasião do lançamento do filme. (CONTRACAMPO, s.p, s.d.).

Quando tratamos do processo de adaptação, a obra fílmica não tem a proposta de transplantar o livro para a tela; são duas obras distintas e é um erro pensar que você verá o livro na tela, podendo comparar cada página com as cenas apresentadas. Portanto, não existe a preocupação com o fato de que o tempo no cinema seja diferente do contido na adaptação fabular e não convencer plenamente os que leram o livro, tendo em vista que o filme não tem a pretensão de convencer o espectador de nada com relação ao livro, muito menos ‘plenamente’.

Outra mudança impactante na adaptação diz respeito ao papel dos pais na trama:

A personagem do pai de Gjorg, que tem uma participação pequena no romance, tornou-se uma das principais. Além disso, foi bastante ampliada a personagem da mãe, quase inexistente no livro. O pai, segundo Walter Salles, com sua face áspera, rude, seca e ríspida, seria “o orgulho em estado bruto” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 84).

Os pais de Tonho e Pacu passam a desempenhar um papel importante no filme, tendo em vista que grande parte das cenas acontecem no núcleo familiar dos Breves. O pai, com sua presença sempre ausente (por ser um ser humano masculino muito ríspido, rude, autoritário e de falar pouco), deixa claro quem manda na família e a todo tempo faz questão de apresentar-se como um ser humano de poucas palavras e que, quando pronunciadas, se fazem lei. A mãe, sempre submissa aos mandos do esposo, cumpre com os afazeres domésticos e trabalha na moenda de cana.

Sobre a família Breves, Butcher afirma ainda que ela “é o núcleo central do filme. Possui uma fazenda com plantação de cana onde produz rapadura. Já gozaram de excelente situação econômica, mas agora estão em decadência. Seus rivais são os Ferreira, fazendeiros de gado em situação econômica superior” (*Ibidem*).

Foi justamente a disputa de terras que levou, no filme, à briga entre as famílias, enquanto que, na obra literária, é por conta do *Kanun* que se inicia a matança, é ele quem dita as regras. Na obra literária não existe uma forte presença da família, pois em muitos momentos Gjorg está a viajar. Outra mudança da obra literária para a obra fílmica diz respeito a

Bessian, o escritor que na trama de Kadaré viaja pela Albânia para pesquisar o *Kanun*, se transformou em Salustiano, artista que corre o Nordeste com seu espetáculo circense. Diana, a noiva do escritor, será a jovem Clara, artista de circo que mantém um relacionamento ambíguo com o brincante. É filha de criação, mas também sua amante (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 84-85).

Temos ainda a mudança com relação aos viajantes; na obra literária, a mulher do viajante se encanta pela história do rapaz que está prestes a morrer e na obra fílmica, Tonho e Clara efetivam um romance, como podemos ver em Butcher: “no livro, as trajetórias de Gjorg e do escritor correm quase sempre paralelas, praticamente não se cruzam. No roteiro de Walter, Tonho se apaixona por Clara. O amor é um dos impulsos que levam o rapaz a querer romper com o ciclo ao qual está preso” (*Idem*, 2002, p. 85).

Logo, o filme *Abril despedaçado* conta a mesma história que se repete de modo diferente, o que podemos perceber, por exemplo, quando os diretores decidiram inserir o Pacu na trama, uma decisão muito acertada ao nosso ver, tendo em vista a inserção de um narrador na trama. Além disso, podemos perceber que, novamente, Walter Salles se destaca ao dirigir uma criança, pois, em *Central do Brasil*, já havia conseguido dirigir brilhantemente o Josué, interpretado pelo ator Vinícius de Oliveira.

Os silêncios do filme narram muito, como nos diz Gertrude Stein em *How to Write*: “a emoção não vem das palavras na frase, mas do ponto. Frases não são emocionais, mas os pontos parágrafos são” (Stein apud AVELLAR, 2007, p. 108). Poderíamos acrescentar aqui que as pausas, os silêncios também são muito importantes pois são emocionais. Os olhares, os gestos, o silêncio dizem tanto que, muitas vezes não conseguimos ler tudo o que diz. Em cada palavra calada de Pacu e Tonho percebemos uma cumplicidade para muito além de uma relação de irmãos. A cumplicidade e o amor expresso pelos dois é de encantar a muitos que se deixam envolver pela trama.

A bolandeira é um segundo elemento carregado de simbolismo. É um artefato temporal; vista de cima lembra um relógio com seu movimento circular constante, de ritmo ditado pelos bois e pelo pai de Tonho e Pacu, que toca os animais. O mecanismo da bolandeira que gira nos remete, ao mesmo tempo, ao ciclo em que vivem todos os que ali estão, que nas palavras de Pacu descreve a própria vida: “a gente é que nem os boi: roda, roda e não sai do lugar”. E nos remete ao tempo que passa ao mostrar suas engrenagens, que mais se parecem com a engrenagem de um relógio. Na visão de Salles, “a bolandeira deu corpo ao ciclo do tempo e à opressão que pesam sobre os Breves” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 88). Outra analogia feita à bolandeira é a de que “O círculo da vingança que prende o irmão mais velho à morte, os dentes da bolandeira, que se

encaixam para dar movimento às rodas, esmagam os Breves e extraem sua energia vital. Dizem, em silêncio, ‘menos um, menos um’” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 89), referindo-se ao tempo que Tonho tem para viver.

No início do filme, o tempo é anunciado: o mês é fevereiro, o ano é 1910, Tonho conta com seus 20 anos, o mês de cumprir sua sentença e vingar a morte do irmão é março, abril é o mês em que Tonho está jurado de morte, ao chegar da lua cheia. O tempo também aparece quando Tonho roda Clara na corda, o que é tarde vira noite, o tempo passa para o amantes sem que eles se deem conta. Outro “relógio” da trama é o tempo do sangue da camisa amarelar, é necessário tempo para que o vermelho do sangue venha se tornar amarelo.

Por mais que em muitos momentos tenhamos inferência ao tempo marcado pelo relógio, em muitos momentos que ele ocorre está em sentido anti-horário: os bois rodam em sentido anti-horário, a engrenagem da bolandeira (moagem do tempo²⁴) gira em sentido anti-horário.

É também no velório que o ancião rival diz a Tonho que a cada batida do relógio dizendo: mais um, mais um, mais um, ele deverá entender como menos um, menos um, menos um... Podemos interpretar como o desejo de que o tempo volte, para que este ciclo sangrento pare de uma vez, retornando a seu início e fazendo tudo diferente.

É o pai do moribundo que diz a Tonho que a vida dele está dividida: “Tua vida agora está dividida em duas: os vinte anos que tu já viveu e o pouco tempo que te resta para viver. Já conheceu o amor? E nem vai conhecer” (SALLES, 2001, s.p.).

Muitas foram as críticas publicadas nos mais diversos segmentos, muitas positivas, outras nem tanto. Para iniciar, apresentamos a de Strecker faz a seguinte avaliação:

Trata-se de uma visão “orgânica” e moderna do sertão, uma nova tradução dramática da individualidade do deserto. Não há apenas uma luta do personagem contra a fatalidade e o destino. Ocorre uma moderna leitura da realidade interior [...] e uma nova percepção da realidade social e da identidade brasileira. É uma visão mais elegante, refinada e multifacetada, em oposição ao discurso verborrágico e messiânico (STRECKER, 2010, p.113 - grifo nosso).

²⁴ O movimento circular dado pela bolandeira, a máquina infernal que encerra em moto-contínuo desesperado o ciclo da vida. Trata-se de uma releitura lírica do conceito da “moagem do tempo”, que Walter emprestou do cineasta Mario Peixoto, um grande ensaísta da temporalidade (*Idem*, p.116.)

Concordamos com Strecker que se trata de uma visão do interior do Brasil que muitos desconhecem, a realidade do trabalhador do sertão que envolve muito sofrimento para conseguir sobreviver.

Alexandre Koball, apresenta sua crítica com relação ao filme, apontando o que ele considera ser os seus pontos fracos:

Com todas suas qualidades, *Abril Despedaçado* não está livre de falhas. No final, é mais um filme sobre a pobreza e desesperança do povo nordestino. O filme também peca por não aprofundar certos pontos, como a briga entre as duas famílias (a história de Tonho é mais importante do que a disputa, no final das contas), e não dá pra deixar de pensar o tempo todo que o filme, enquanto belo, é extremamente estilizado, moldado para a arte, o que é sem dúvida algo bastante pretensioso. Filmes americanos fazem isso o tempo todo quando querem ser indicados ao Oscar. Você nunca ouviu a frase: “este filme foi feito para o Oscar”? Mas, com toda a certeza, os pontos fortes sobressaem-se em relação aos pontos fracos, e o saldo geral é que *Abril Despedaçado* é um filme muito bom, de boas atuações e com uma história, embora já contada tantas vezes, muito boa. É uma lição de esperança, força-de-vontade e coragem em um cenário que não oferece nada disso. Vale a pena ser assistido. (KOBALL, 2003,s.p.).

Trata-se de um ponto de vista, não que ela esteja certa ou errada, mas foi a visão que o diretor desejou dar a sua obra. Com isso, não acreditamos que Salles desconheça a realidade vivida pelos nordestinos. Concordamos com o destaque apresentado ao elenco, pois ele dá vida aos personagens.

A Enciclopédia Itaú Cultural também apresenta a seguinte percepção da obra ‘*Abril Despedaçado*’:

E um novo capítulo da articulação típica do cinema de Walter entre uma história de ressonância universal e um contexto particular. Em sua filmografia, representa um ponto extremo de apuro técnico e rigor formal, especialmente na composição dos planos e no tratamento fotográfico. Talvez por isso tenha causado certo desconforto no público e na crítica. “Achei bonito o *Abril Despedaçado*, mas também me senti vazio”, comentou o ensaísta Jean-Claude Bernardet (1936). De qualquer maneira, é uma obra a ser revista. (SALLES, 2017, s. p.).

O comentário de Jean-Claude Bernardet - me senti vazio - pode ter vários significados: o vazio pode ser a falta de algo, mas pode ser um espaço cheio de questões a serem respondidas pelos espectadores. Não consideramos o desconforto como algo ruim, pois o sujeito tende a sair do cinema com algumas imbricações. É necessário que haja um estranhamento para que o sujeito saia de suas estruturas.

2.3 A fotografia de Walter Carvalho

Walter Carvalho, fotógrafo e cineasta brasileiro, nasceu em João Pessoa em 1948, estudou desenho industrial na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, quando teve suas primeiras aulas de fotografia com o professor Roberto Maia, que também era fotógrafo de cinema. Iniciou sua carreira como fotógrafo ajudando o irmão, também cineasta, Vladimir Carvalho, consagrado como um dos mais importantes diretores de documentários do cinema brasileiro.

O evento se deu em 1972 quando o irmão o convidou para fotografar um filme em Brasília e, incentivado pelo professor Roberto Maia, Walter aceitou o convite. Fotografou o filme ‘Incelência para um trem de ferro’, que lhe rendeu um prêmio pela fotografia do filme. Walter Carvalho em uma entrevista intitulada ‘Walter Carvalho: a fotografia, além da fotogenia’ concedida a João Vitor Leal do *Cinemas d’Amérique latine*, no ano de 2012, responde sobre como começou a fotografar:

Quando comecei a fotografar, na década de 1970, desenvolvi ideias em fotografia, fui seduzido pela imagem e exprimi isso através dos filmes que eu fotografei. A cada ano que passava se projetavam na minha frente projetos que eu tinha interesse em fazer, mas fui adiando as chances que eu tive de dirigir. A exceção foi um curta chamado *MAM SOS*, sobre o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que dirigi em 1978. (CARVALHO apud LEAL, 2012, s.p.).

Seguindo os passos do irmão, e sendo muito impactado por ele, logo Walter Carvalho foi assumindo outros projetos de fotografia em cinema, o que culminou na sua formação de diretor de cinema que atualmente conta com mais de setenta filmes entre curtas e longas, filmes como *Central do Brasil* (1998) e *Abril despedaçado* (2001), ambos de Walter Salles²⁵, fazem parte de seu curriculum.

O início de sua carreira se deu pelo documentário; começou a dirigir seus próprios filmes a partir do início dos anos 2000. Dono de uma sensibilidade marcante e inconfundível, deixa marcas no cinema brasileiro desde a segunda metade do século XX, momento da retomada do nosso cinema, início dos anos 90. Ainda na entrevista, do jornal *Cinemas d’Amérique latine*, Walter Carvalho faz a seguinte afirmação sobre o encontro dele com Walter Salles:

A entrada do Walter Salles no cinema também foi pelo documentário, e nosso encontro foi uma descoberta mútua. A minha formação como cinematógrafo e

²⁵ O encontro com Walter Salles se deu em 1986, 1987, no primeiro documentário que desenvolveram juntos, sobre o artista plástico Frans Krajcberg (Krajcberg - o poeta dos vestígios, 1987).

operador de câmera já estava sólida, eu já tinha certa facilidade pra andar com a fotografia no documentário. Ele tinha uma bagagem mais teórica, tinha estudado no exterior, mas ainda não tinha feito nenhum filme. Confiamos um no outro a ponto de, no filme do Krajcberg, eu viajar para filmar sem ele (*Ibidem*).

Desde que se conheceram, Walter Salles e Walter Carvalho não pararam de trabalhar juntos, pois tiveram uma grande afinidade profissional, que perdura até os dias atuais.

Em outra entrevista concedida a *Revista Intermédias.com*, em 7/11/2004, Walter Carvalho explica como começou a fazer cinema:

Na verdade quando eu comecei a fazer cinema, eu não tinha o intuito de fazer cinema com o objetivo de ganhar dinheiro. Fui fazendo cinema por necessidade. Alguma coisa chegou a mim e me deu alguma subsistência que eu digeri de alguma forma que me fez virar dependente de cinema. Então eu passei a fazer cinema. Alguma coisa que era uma necessidade de viver naquilo e daquilo. Eu tive o ímpeto de sair fazendo, quando menos esperei estava vivendo do cinema, criando meus filhos do cinema. Eu não fiz nenhum investimento em estudar cinema. Agora eu sou cineasta. Sou dependente do cinema e diariamente me aplico de cinema (LEAL e CARVALHO, 2004, s.p.).

Mesmo sendo ao acaso que Walter Carvalho tenha iniciado sua vida no cinema, o mesmo angariou vários prêmios ao longo de sua carreira o que fez com que ele se tornasse um dos mais requisitados e premiados diretores de fotografia do cinema brasileiro.

Voltando à entrevista ao jornal *Cinémas d'Amérique latine*, Walter Carvalho faz a seguinte afirmação:

Quando eu comecei a atuar como fotógrafo profissional - profissional no sentido de remunerado pelo trabalho - o preto e branco estava em decadência. Então, apesar de eu já ter feito um filme assim antes com o Vladimir, eu fui estudar de novo essa questão. Assisti a todos os filmes em preto e branco da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e fui muito marcado pelo trabalho do Giuseppe Rotunno, diretor de fotografia italiano, sobretudo no *Rocco e seus irmãos*, dirigido por Luchino Visconti em 1960. Lembro-me também da fotografia dos filmes do Kurosawa e do Henri Alekan, grande fotógrafo francês que teve como um de seus últimos trabalhos o belíssimo *Asas do desejo* (1987) do Wim Wenders (Carvalho apud LEAL 2012, s. p.).

Muitos sabem da contribuição do cinema italiano para a produção do cinema mundial, mas na mesma entrevista, Carvalho faz questão de afirmar que tanto os filmes italianos, quanto os filmes brasileiros em preto e branco marcaram sua história e fotógrafos como Fernando Duarte, José Medeiros e Ricardo Aronovich contribuíram para a sua formação.

Walter Carvalho trabalhou com Walter Salles em *Terra estrangeira* (1995), que sob o ponto de vista da imagem tem a base do documentário: é a câmera na mão e o ator improvisando na rua” (*Ibidem*). O filme ganhou o troféu de prata no Manaki Brothers,

um festival exclusivamente de fotografia de grande importância, realizado na Macedônia, que deu destaque ao seu trabalho. Em seguida veio o sucesso de *Central do Brasil* (1998), que como já dissemos, projetou toda a equipe de trabalho, além de ter proporcionado uma grande troca entre Walter Salles e Walter Carvalho, consolidando a parceria profissional. O mesmo se dá nas filmagens de *Central do Brasil*:

Também no *Central do Brasil* houve uma troca entre nós. Parte do filme se passa no Nordeste, minha terra natal. O Walter Salles promoveu uma volta minha à região. Ele era um garoto jovem, com uma ideia para um filme passado nesse lugar pouco conhecido por ele, mas ele estava acompanhado desse homem mais velho que conhecia a região. Nesse retorno eu filmei pela primeira vez em Cinemascope, capturando tudo em sua abrangência panorâmica. Isso deu força ao filme e contribuiu para sublinhar minha relação com o Walter (Carvalho apud LEAL 2012, s. p.).

Sobre o seu processo de filmagem, Walter Carvalho assim o descreve em seu percurso de pesquisa:

Eu vou pesquisando até que, perto de filmar, eu me desligo daquilo. O que eu absorvi para aquela narrativa já está dentro de mim, como se eu tivesse colocado tudo em uma gaveta. Eu fecho essa gaveta, abro todas as outras e vou adiante. Então, quando começa a filmagem, coisas que estão naquela gaveta começam a escapar. Algumas coisas não conseguem sair, não sei por qual motivo, mas isso não me preocupa: eu começo a descobrir o que está na realidade na hora de filmar. Nesses momentos eu estou totalmente ao lado do acaso, e o acaso, se você não estiver preparado para ele, passa por você, bate em você. Não gosto de conhecer tudo do objeto ou das pessoas. Gosto de conhecer até certo ponto e depois eu me desafio ao desconhecido. É assim no amor, é assim na vida, para mim. Se eu souber tudo o que eu vou fazer em um filme, vou me sentir muito seguro e não vou me desafiar. E toda vez que eu termino um filme eu olho para trás e penso que estou finalmente pronto para começar a fazê-lo. Mas aí já é tarde, porque eu já fiz! Levo dentro de mim muito mais do que eu deixo dentro do filme (Carvalho apud LEAL, 2012, s.p.).

Desde a primeira cena, o filme trabalha com a pouca luz que nos mostra a escuridão, o espaço de morte, a tristeza em que entraremos. A cena trata-se da sombra de Pacu em primeiro plano, ao surgir da aurora, a cena se repete no final do filme, quando Pacu vai ao encontro da morte, por escolha própria, tentando mudar o destino do irmão e da família. A ausência de luz expressa a ausência de esperança por parte de Pacu de que algo possa mudar, se não por meio daquele que pode ver o que está acontecendo.

A arte e o encantamento que existente na obra de Walter Carvalho encanta os olhos daqueles que ainda conseguem ver para muito além das imagens. Assim nos expressa Ishaghpour, valendo-se de Kiarostami para falar da natureza do ser diante da fotografia:

Kiarostami certa vez evocou ‘a natureza do ser’ que se pressente diante das fotografias. Sua beleza, a aparição de seu enigma, o visível de seu invisível aparecem para o homem como sua própria negação. Nela, ele vê sua própria ausência: a natureza, como o indizível de seu mistério, tendo existido antes dele e lhe sobrevivendo, dispensa-o perfeitamente (Ishaghpour apud KIAROSTAMI, 2004, p. 90).

É na contemplação da natureza que o ser humano se sente só e mortal, nela encontra-se a sua finitude. É nesse momento que ele mostra a sua ausência diante de si mesmo, sua solidão absoluta.

Outra apreciação do filme vem de Celso Sabadin, jornalista e crítico de cinema da Rádio CBN, que apresenta a seguinte crítica muito positiva sobre a fotografia do filme:

Cada cena é uma pintura. Cada diálogo é uma poesia. A luz mágica do diretor de fotografia Walter Carvalho e a direção fluente de Walter Salles (a mesma dupla de *Central do Brasil*) convidam a plateia a embarcar num tempo e numa geografia perdidos em algum lugar no sertão nordestino. Horizontes amplos. Diálogos longamente meditados. *Abril Despedaçado* tem uma estética própria, reflexiva, há anos luz de distância da era dos videocliques. Entrar numa sala escura de cinema para apreciá-lo é como embarcar num Túnel do Tempo sensorial... *Abril Despedaçado* é uma preciosidade. É Cinema na maior acepção da palavra: sons e imagens que se interligam com talento incomum para contar uma história preciosa. E ainda um forte sinalizador que *Central do Brasil* não foi um ato isolado de “sorte”, mas sim o resultado de um trabalho sério e profissional (SABADIN, 2002, s.p.).

Concordamos com Sabadin: as cenas de *Abril Despedaçado* parecem pinturas de tão belas, conferindo a Walter Carvalho todos os elogios possíveis. A poesia das palavras ditas na trama se completam com as imagens, conferindo à trama uma harmonia de espetacular beleza.

Walter Carvalho ao ser questionado sobre alguns filmes dos anos 1990 e 2000 do cinema brasileiro, que fizeram nascer uma grande discussão sobre a ‘cosmética da fome’, e que fazem referência à expressão “estética da fome” cunhada por Glauber nos anos 1960, se não estariam cunhando a ideia de que os filmes estariam ‘embelezando’ a miséria, ‘higienizando’ a sociedade brasileira, ao invés de retratá-la de forma realista, sincera, responde que:

Acho que essa discussão do estético e do cosmético é um sofisma, uma forma que a crítica, naquele momento, achou para provocar alguns fotógrafos, sobretudo para provocar o Breno Silveira²⁶ e para me provocar. Em particular, essas observações da crítica foram dirigidas ao *Abril despedaçado*, que eu tenho a impressão que é, visualmente, um filme bonito. É curioso que justamente nesse filme eu não tenha trabalhado com filtros nem efeitos de pós-

²⁶ Cineasta e fotógrafo brasileiro.

produção, é um filme seco. Mas eu, junto com o Walter Salles e o diretor de arte, escolhi a localização da casa e a casa foi construída especialmente para o filme. Esse trabalho de produção revela uma certa sofisticação no olhar, e é isso que não foi entendido, ou que não quiseram entender. Usei a abrangência panorâmica do Cinemascope para enquadrar a serra, estudei e propus, junto com o Walter Salles, formas de ver diferentes do que vinha sendo feito. Era uma dedicação ao quadro como em poucos filmes eu tive (Carvalho apud LEAL, 2012, s.p.).

Walter Carvalho deixa claro que as críticas com relação a “cosmética da fome” “estética da fome”, “embelezamento da miséria” e “higienização da sociedade brasileira”, estariam voltadas também para *Abril despedaçado*, e que a seu ver, não procedem, tendo em vista que não foram utilizados filtros nem efeitos para as filmagens. Talvez, a beleza da fotografia tenha causado no crítico a confusão estética. Koball (2003) fala-nos, entre outras coisas, sobre a beleza da fotografia:

Tirando as belas interpretações de todo o elenco, e ao lado de Rodrigo Santoro, o principal destaque do filme é a fotografia. A equipe de produção conseguiu transformar o seco e sem graça sertão nordestino em um lugar belíssimo, com um contraste lindo entre o marrom da terra e o azul incessante do céu, explorando bem elementos como a noite e o pôr-do-sol. É talvez uma das mais belas fotografias do cinema brasileiro nos últimos anos (KOBALL, 2003, s.p.).

Temos que concordar com Koball: *Abril despedaçado* encanta-nos com uma das mais belas fotografias do cinema brasileiro, também porque o nordeste apresenta características belíssimas e peculiares. Em muitas cenas, a pouca luz relata-nos a escuridão em que vive toda a família Breves, parece dizer-nos que não existe luz no fim da estrada. A cena em que Tonho olha para as fotografias de seus antepassados, iluminando com um candeeiro as mesmas e seu rosto, parece querer nos dizer que em breve será a foto dele a estar ali dependurada. Antes de o filme começar, Salles fez um texto sobre o perfil de cada departamento, desde o livro, a direção dos atores, sobre a fotografia. Ele diz assim:

Vejo a fotografia árida e seca, como a geografia que cerca a casa dos Breves, áspera, em que uma parte do quadro sempre deverá estar às escuras. A presença constante da morte, mesmo de dia. Não há doçura, os rostos e os elementos do quadro são recortados, a escala cromática vai dos ocre ao negro denso, com alguns pontos de cor, principalmente o sangue, que deve ser de um vermelho vivo. A câmera não deve se revelar, não deve exibir-se e sim potencializar. A câmera objetiva é um quadro em que aquilo que deve ser visto convive sempre com aquilo que não se consegue ver, aquilo que se teme: a morte. Os personagens transitam da luz para a sombra, nela mergulham ou dela emergem. (Walter Salles apud *Associação Brasileira de Cinematografia*. s.d. s.p.).

Assim, o filme ‘*Abril Despedaçado*’ ganha uma forma própria, independente do

livro, sem deixar de respeitar suas características de uma fábula trágica. Avellar, na obra *O chão da palavra*, esclarece-nos que:

É possível afirmar que na construção de um texto literário o mundo visível existe só em função da palavra, como força geradora que se desfaz para dar lugar à palavra que nasce dela, assim também a construção de um texto cinematográfico a palavra existe só como semente de imagem. E ainda, assim como numa escrita o impulso, a imagem de base, pode ser uma imagem verbal, palavra gerando palavra, num filme a imagem geradora pode ser a imagem, uma visão, algo entrevisto [...]. Uma imagem visual, que não existe no livro, nem mesmo como fonte geradora do texto, mas que o livro ajudou a construir. O apenas entrevisto se tornou mais claro. O processo de invenção passou pela leitura do romance, que completou o significado da imagem geradora, ou ajudou a criar uma história/moldura para que tal imagem pudesse ser vista em sua inteireza (AVELLAR, 2007, p.219).

Como no livro não existe a imagem fotográfica, valemo-nos das palavras para construir nossas imagens; o escritor transforma a imagem em verbo, em que cada palavra gera outra palavra. Agora, na construção de um texto cinematográfico, a palavra aparece como ‘semente da imagem’, ou seja o texto vem acompanhado das imagens podendo dar-se pela visão ou algo “entrevisto”. Por este motivo podemos concordar com Avellar quando afirma que em *Abril Despedaçado* temos “o texto conduzindo o diretor a ver não necessariamente as imagens que originaram o livro ou as que se encontram sugeridas lá, mas outras, livremente inventadas a partir do estímulo da leitura” (*Ibidem*).

Ao final do filme, a areia branca parece querer dizer-nos que é chegado o momento da paz, da luz, do infinito. Assim termina o filme de fotografia bela e expressiva.

O cinema trata de uma sucessão de fotografias. Tiballi e Jorge ao tratar da fotografia afirmam que “a sua própria natureza não-verbal materializa em imagens a representação do universo observado, sem que sejam necessárias indagações verbais que, muitas vezes, interferem negativamente no conjunto observado” (TIBALLI; JORGE, 2007, p. 67). É justamente esta leitura da imagem que pretendemos fazer. Ler as imagens presentes em *Abril Despedaçado* de forma a recuperar a “percepção observacional para transformar as situações aparentemente simples em dados visuais interpretados” (*Idem*, p. 69) da qual valem de elementos da percepção tais como a intuição e a sensibilidade.

BARTHES (2015, p.14) afirma que a fotografia reflete mecanicamente o que nunca mais poderá ser repetido existencialmente, pois que “nela, o acontecimento jamais se sobrepõe para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto)”. Na fotografia existe a escolha de um instante e

mesmo na escolha encontramos muito mais do que ela mesma, pois que a “foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (*Idem*, p.15).

Tecnicamente falando, a fotografia é a formação da imagem por meio de um dispositivo óptico, que se dá a ver por meio da ação da luz sobre seres ou objetos. Mas não podemos dizer que a fotografia é apenas isso. Quando nos deparamos com uma fotografia, dela conseguimos apreender muito mais do que está posto. É possível realizar uma leitura dessa imagem, que não se dá a ser a mesma para todos. Para Barthes, a Foto-retrato é um campo cerrado de forças: “Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se defrontam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 2015, p.20). Complementa ainda que existe no ato de ser fotografado uma sensação de inautenticidade, momento em que o fotografado não é nem sujeito nem objeto²⁷, mas um sujeito que se sente tornar-se objeto. A esse processo ele chama morte:

O Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja Morte. Mas eu, já objeto, não luto. Pressinto que desse mau sonho será preciso que eu desperte de maneira ainda mais dura; pois não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros - o Outro - desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis (*Idem*, p. 21).

Difícil dizer o que cada espectador lê em uma fotografia, qualquer um que deseje embrenhar-se nessa descoberta pode decepcionar-se. O fato é que a fotografia possibilita várias leituras e com o cinema, que é uma sucessão de fotografias, essa leitura também é múltipla. Barthes afirma que, no fundo “a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (*Idem*, p.37).

É justamente isto que esperamos encontrar na análise filmica de *Abril despedaçado*, uma fotografia que nos leve a pensar.

²⁷ Para Barthes a fotografia transforma o sujeito em objeto, e até mesmo, se é possível dizer assim, em objeto de museu: para fazer os primeiros retratos (em torno de 1840), era preciso submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol, tornar-se objeto.

CAPÍTULO III A INFÂNCIA

Tenho um livro sobre águas e meninos. Gostei mais de um menino que carregava água na peneira. A mãe disse que carregar água na peneira era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele para mostrar aos irmãos. A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água. O mesmo que criar peixes no bolso. O menino era ligado em despropósitos. Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos. A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio. Falava que os vazios são maiores e até infinitos. Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito porque gostava de carregar água na peneira. Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na peneira. No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça, monge ou mendigo ao mesmo tempo. O menino aprendeu a usar as palavras. Viu que podia fazer peraltagens com as palavras. E começou a fazer peraltagens. Foi capaz de interromper o vôo de um pássaro botando ponto final na frase. Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela. O menino fazia prodígios. Até fez uma pedra dar flor! A mãe reparava o menino com ternura. A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta. Você vai carregar água na peneira a vida toda. Você vai encher os vazios com as suas peraltagens e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos (BARROS, 2011).

Neste capítulo tomaremos o conceito de infância capaz de ser apreendido na obra do sociólogo e filósofo alemão Walter Benjamin; de seus leitores, o filósofo brasileiro Walter Kohan, assim como do filósofo italiano Giorgio Agamben e do sociólogo e literato brasileiro Antonio Candido. Entendemos a criança como um ser social atravessado pela linguagem, inserida em uma sociedade e logo impregnada de cultura e produtora dela.

Primeiro esclarecimento conceitual que se há de fazer é de que a ‘infância’ de que aqui tratamos é diferente de ‘criança’ concebida a partir da idade cronológica. Por criança, concebemos o sujeito de pouca idade que, conforme o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (RCNEI),

Como todo ser humano, é um sujeito social e histórico e faz parte de uma organização familiar que está inserida em uma sociedade, com uma determinada cultura, em um determinado momento histórico. [...] As crianças possuem uma natureza singular, que as caracteriza como seres que sentem e pensam o mundo de um jeito muito próprio. Nas interações que estabelecem desde cedo com as pessoas que lhe são próximas e com o meio que as circunda, as crianças revelam seu esforço para compreender o mundo em que vivem as relações contraditórias que presenciam e, por meio das brincadeiras, explicitam as condições de vida a que estão submetidas e seus anseios e desejos (BRASIL, 1998, p. 21).

Por infância consideramos um conceito bem mais complexo que é objeto de maiores desdobramentos neste capítulo. Refletir sobre o conceito de infância aqui se faz importante, pois pretendemos realizar a análise filmica de ‘Abril despedaçado’, onde

focaremos a condição do personagem Pacu, nas intervenções realizadas por ele no seio da família Breves, proporcionando transformações no destino de cada membro. Isso o faz constituir-se no principal instrumento de deslocamentos na narrativa e, por isso, sujeito de experiência. A análise fílmica se enlaça ora as questões internas do filme (construção do conflito do personagem), da articulação entre os procedimentos estéticos (planos, ângulos, iluminação) ora com os autores das obras literária e cinematográfica.

3.1- Infância

A associação que comumente comparece da infância relacionada à idade cronológica, de um ser frágil, imaturo, incapaz, ingênuo, inocente, onde não haveria razão nem conhecimento, não corresponde àquela da qual se trata neste trabalho, pois os estudos empreendidos e que sustentam a análise do filme ‘Abril despedaçado’, apontam uma divergência de tal concepção. Também não trataremos aqui da criança concebida historicamente como um adulto ou um adulto em miniatura que deveria emancipar-se para tornar-se dono de si.

A minoridade estaria, para muitos, presente na definição de infância, cabendo ao ser emancipar-se para sair dessa condição, que seria também sinônimo de imaturidade. Assim, o ser seria dono de si e abandonaria a infância e superaria essa condição de incapaz.

Outrossim, veremos que a definição de um “ser humano [que] constrói seu próprio universo, capaz de incluir lances de pureza e ingenuidade, sem eliminar todavia a agressividade, resistência, perversidade, humor, vontade de domínio e mando” (PEREIRA, 1984, p.11) é a que melhor se aproxima de nossas reflexões.

Concordamos com Benjamin (1984), que conseguiu olhar para muito além do ‘bom menino’, apontando assim que não existe uma infância pura ou um mundo só da fantasia, alheia ao mundo social, tendo em vista sua inserção em um mundo histórico e social.

Entendemos que ela não está circunscrita a um período cuja idade é menor, mas sim a uma condição atemporal irrestrita a um certo período. Sendo o sujeito afetado pela linguagem e, assim, atravessado por ela, a infância poderá dar-se em qualquer momento da vida. Ela advém toda vez que o sujeito se implica com algo que lhe acontece. A infância é quando nos apresentamos ao outro sem defesa, sem máscaras, de forma aberta, sempre que nos deixamos entregar, mas também quando há a capacidade de estranhar-se diante do mundo e ir além de significados já pressupostos e estabelecidos.

Kohan utiliza-se de uma citação de Lyotard (1992) para explicar que a infância não nos abandona; permanece conosco até mesmo quando nos imaginamos independentes e emancipados, mostrando que pensar a infância é pensar

A condição de ser afetado, embora tenhamos os meios - linguagem e representação - de nomear, identificar, reproduzir e reconhecer o que nos afeta. Por infância entendo que nascemos antes de nascer para nós mesmos. E, portanto, nascemos através de outros, mas também para outros, entregues, sem defesa, aos outros. Estamos sujeitos a seu *mancipium* que eles próprios não podem avaliar. Porque, embora sejam mães e pais, eles mesmos são também infantes. Eles não estão emancipados de sua própria infância, da ferida da infância ou do apelo que ela lança (Lyotard, 1992, *apud* KOHAN, 2005, p. 239, grifo no original).

A infância é qualidade de ser afetado e está conosco a vida toda, é “o dito e o não dito, a falta de palavras, a ausência de voz (*in-fans*), nos afetos” (KOHAN, 2005, p. 239). Assim, pais e mães também são *infans*, tendo em vista que não conseguem nomear ou distinguir suas afeições, não realizando, portanto, a experiência. Desse modo, compreendemos por infância um lugar de experiência, de linguagem e de construção da historicidade humana. É a criança que, atravessada pela linguagem, busca a si mesma e seu existir para os outros, conforme nos aponta Kohan (2005).

Longe de ser uma fase a ser superada, a infância se torna uma situação a ser estabelecida, atendida, alimentada. A infância é o lugar do lógico, o lugar da linguagem, sem a qual é impossível fazer-se experiência.

3.1.1 A infância e a experiência

O primeiro momento em que Benjamin pensou e escreveu sobre a experiência foi em 1903, justamente quando estudou sobre a criança e o brinquedo. A compreensão da infância como lugar de experiência, de linguagem e de construção da historicidade humana, permite-nos relacionar o que diz Benjamin (2009) a respeito. Segundo ele, o homem já não consegue mais mostrar-se ao outro.

O ser mascarado é o que se esconde, não se deixa ver em sua essência. Assim, a vida do adulto faz-se de falta de sentido, tendo em vista que jamais experimentaram outra coisa, pois que “talvez a experiência possa ser dolorosa para a pessoa que aspira por ela, mas dificilmente a levará ao desespero” (BENJAMIN, 2009, p. 23). Os adultos, por não conseguirem fazer diferente, aceitam a sua vida sem sentido, não conseguem ver as

coisas grandiosas e plenas de sentido que lhes rodeia. Para fazer experiência faz-se necessário libertar-se das máscaras.

Benjamin (2009) ressalta que não haveremos de confundir vivência com experiência, pois que existe uma distinção entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, traduzidos respectivamente como experiência e vivência que se manifesta no contexto da reflexão sobre as especificidades da sociedade moderna. A sociedade moderna rompeu os laços com o passado e perdeu a dimensão espiritual (sagrado); com seu modo de produção e de vida social, enfraqueceu a experiência coletiva e reforçou a individual e anônima.

Com isso, fundado na objetividade do conhecimento e na ciência do trabalho, o ser humano se vê conformado a padrões gerais de relacionamento que propiciaram uma nova percepção do mundo. Assim, a experiência dá lugar à vivência, o herói moderno se individualiza, tornando-se contingente, problemático, frágil e perdido no anonimato das massas.

De acordo com Roure (2010), a distinção que Benjamin faz entre vivência e experiência implica a inscrição dessa última em uma temporalidade e na atividade da narrativa. Como seria isso? Citando:

Uma experiência inscreve-se numa temporalidade comum a várias gerações e supõe uma tradição a ser compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra a ser transmitida. É na atividade da narrativa que o sujeito pode retomar a experiência do tempo e, assim, lidar com o desconhecido, respeitando a irredutibilidade do passado e a imprevisibilidade do presente. Para que uma vivência se transforme em experiência, é preciso que a palavra a atravesse e a submeta a significantes não ordenados por uma linearidade exclusiva, dinâmica que submete a soberania do sujeito consciente aos jogos infinitos do lembrar, incluindo as dimensões do recalcado e do esquecido (ROURE, 2010, s.p.).

Isto posto, o que chama a atenção nesta citação para nossa reflexão é a implicação do sujeito naquilo que a irredutibilidade do passado e a imprevisibilidade do presente possa lhe apresentar, a saber, as condições que lhe são proporcionadas para narrar e, assim, fazer experiência. E por falar em condições para a experiência, Benjamin (2012b) faz uma analogia interessante ao afirmar que nas grandes cidades, há vivência em abundância e tudo ocorre de forma muito superficial, não possibilitando ao ser humano olhar e ver, escutar e ouvir, tocar e sentir, portanto, nada mais se transforma em experiência. Porque não há experiência havendo abundância de vivência? É uma questão importante que Benjamin (2012b) já apontava, relacionando o modo como os sujeitos combatentes se apresentavam no retorno da guerra, isso no seu final:

Os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 2012b, p.124).

O indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar. Voltar de algum lugar sem ter o que dizer, sem saber o que dizer parece-nos algo que não tenha passado pelos sentidos, que não pode ser verbalizado, que não se encontram palavras para dizer, visto que o estado de choque não possibilita narrá-lo.

Mas já não é mais necessária uma catástrofe para que o ser humano não consiga mais fazer experiência, pois “a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é para esse fim, perfeitamente suficiente” (AGAMBEN, 2005, p.21). Assim, vivemos como se os fatos que ocorrem no cotidiano fossem normais; já não nos deixamos afetar, espantarnos pelo que sucede não nos afetando, o ser humano não consegue fazer experiência. São tantos os acontecimentos que eles não se convertem em experiência, mas apenas em fatos cotidianos que não nos desestruturam mais, que não nos fazem pensar, deixam-nos sem o que dizer *na e pela* linguagem. Em sua obra, ‘Infância e História: destruição da experiência e origem da história’, esse autor fala da expropriação da experiência pela qual passa o sujeito. Desse modo:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado da sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiência talvez seja um dos poucos dados certos de que dispunha sobre si mesmo (*Ibidem*).

Isso é o que a falta da experiência nos proporciona, um silêncio ensurdecido de tal modo que não retira do ser humano aquela condição de indizível mencionada por Benjamin (2012b). Um ser mudo sem o que dizer sobre os fatos da sociedade, um humano que se desumanizou e toda essa pobreza de experiência transbordando-o. Como nos diz Benjamin:

Não deve ser compreendida como se os homens aspirassem a novas experiências, não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre,

tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e o “ser humano”, e ficam saciados e exaustos. (BENJAMIN, 2012b, p. 127, grifos no original).

Por essa afirmação de que o ser humano como devorador de cultura, saciado e exausto, parece difícil de entender que ele não consiga mais fazer experiência, mas o que percebemos na sociedade atual é um acúmulo de informação que o tem levado ao vazio dos sentidos, ao ser ainda menos humano, olhamos e não conseguimos ver nada que nos afete, pois “cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo. Nós mesmos conferimos-lhe conteúdo a partir do nosso espírito” (BENJAMIN, 2009, p. 23). Com isso, compreendemos que não existe a possibilidade de que o outro confira sentido ao que nos passa, pois que apenas é dada ao próprio sujeito fazê-lo.

Encontramos sentido para tudo; para que possamos fazer experiência precisamos sentir-nos com lacunas que precisam ser preenchidas. Benjamin (2012b) nos esclarece que a experiência pode ser dolorosa no momento em que nos damos conta efetivamente dos fatos, mas que provavelmente não nos levará ao desespero. Ele ainda nos diz que nossa pobreza de experiência não se dá apenas na esfera privada, mas também em experiências da humanidade em geral, surgindo assim uma nova barbárie (BENJAMIN, 2012b, p.124, 125). Estando a humanidade em geral pobre de experiência, “ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 2012b, p.128, grifo no original).

Por essa razão, Benjamin (2012b) assegura que a experiência é o elo da vida com o passado, com a tradição e a dimensão espiritual - elementos sem os quais a humanidade não constitui sabedoria nem se movimenta. Ou seja, sem o elo com o passado não há sonho com o futuro, só conformação ao presente. A experiência se caracteriza pela ação da conjunção da memória de certos conteúdos do passado individual que se cruzam com o coletivo.

Como o ser humano não tem mais a ver com o outro, ele “volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz - , entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2005, p.22). Temos um acúmulo de situações superficiais, portanto muita vivência e nenhuma experiência. Como nos afirma Benjamin:

Ninguém mais do que eles (os homens) sente-se atingido pelas palavras de Scheerbart: “Vocês estão todos cansados – e tudo porque não concentram todos

os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso.” Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia por falta de forças (BENJAMIN, 2012b, p.128).

Cansado o homem já não se expressa, é impossibilitado de narrar pela falta de linguagem, já não abre espaço para a experiência nas sociedades atuais, visto que não existe infância nem experiência sem linguagem, conforme complementa Kohan (2005, p.242):

A ideia de uma infância pré-linguística é um mito: infância e linguagem se remetem uma à outra. Na infância, o ser humano se constitui como sujeito na linguagem e pela linguagem. Na medida em que o ser humano não chega ao mundo já falando, a *in-fância* é ausência e busca de linguagem, e é na infância que se dá essa descontinuidade especificamente humana. (KOHAN, 2005, p. 242).

Não existe infância sem linguagem, é *na* e *pela* linguagem que se constitui o sujeito de experiência e apenas pela linguagem pode acontecer a experiência. A experiência é a diferença entre o “linguístico e o humano, entre o dado e o aprendido, entre o que temos e o que não temos ao nascer” (*Idem*, p. 242-243). O ser humano não nasce falando, ele precisa aprender a falar, “não está inscrito na língua desde sempre. A experiência, a infância do ser humano, constitui e condiciona de maneira essencial a linguagem, como hiato, como descontinuidade, como diferença entre língua e discurso” (*Idem*, p. 243). Igualmente, é a linguagem que faz do ser um humano, sem linguagem, o ser humano se iguala a um animal, pois que:

Infantes são os sem voz, os que não nascem falando, aqueles que estão aprendendo a falar e a ser falados. Mais uma vez, não devemos entender a infância apenas como uma idade cronológica. Infante é todo aquele que não fala tudo, não pensa tudo, não sabe tudo. Aquele que, como Heráclito, Sócrates, Rancière e Deleuze, não pensa o que todo mundo pensa, não sabe o que todo mundo sabe, não fala o que todo mundo fala. Aquele que não pensa o que já foi pensado, o que ‘há que pensar’. É aquele que pensa de novo e faz pensar de novo. Cada vez pela primeira vez. O mundo não é o que pensamos. ‘Nossa’ história está inacabada. A experiência está aberta. Nessa mesma medida somos seres de linguagem, de história, de experiência. E de infância (*Idem*, p. 247).

Podemos concluir que para conhecer, inovar, descobrir, mergulhar no novo, no diferente, faz-se necessário reconhecer o desconhecimento, pensar na possibilidade de algo diferente que ainda não foi pensado, dar-se a descobrir e descobrir-se das certezas,

permitir-se fazer experiência, pois que a infância é o lugar da experiência porque é o lugar da linguagem.

A experiência se dá pela linguagem e está impregnada de passado, pois foram necessárias várias gerações para que se chegasse ao conhecimento atual em que nos encontramos. Para se fazer experiência é necessário assumir a posição de “desconhecedor”, aceitar que passado e futuro fazem parte da experiência.

3.1.2 A infância e memória: sobre os antepassados

Como dissemos anteriormente, a experiência é o elo da vida com o passado e o futuro. Sobre a relação do passado, Gagnebin no capítulo intitulado *A criança no limiar do labirinto*, fundamenta-se em Benjamin em suas elaborações sobre a infância, afirmando que existem na infância lugares privilegiados dos quais o adulto se lembra, excluindo os lugares de uma felicidade. Assim como ela diz:

Estes lugares privilegiados da infância, dos quais o adulto se lembra, não são portanto, os lugares de uma felicidade inocente e imaculada; pelo contrário, preenchem a criança de uma certa apreensão, pois são plenos dos mortos do passado, e, mais vezes ainda, plenos de um futuro desconhecido mas pressentido, pois são, como diz Benjamin, “cantos proféticos” (GAGNEBIN, 2009, p.88-89).

Assim, a infância estaria repleta de passado, nossos antepassados estão presentes, pois “o passado é salvo no presente porque nele o escritor descobre os rastros de um futuro que a criança pressentia sem conhecê-lo” (*Idem*, p.89). Portanto, a constituição do sujeito se faz também de seus pais, tios, avós, bisavós. Isso nos remete à referência atrás sobre a anterioridade do sujeito na linguagem. Não há como desconsiderar essa anterioridade, a implicação do sujeito na linguagem de seus antepassados, até porque o seu nome lhe foi dado por eles.

Bosi, em sua obra ‘Memória e sociedade: lembranças de velhos’, acrescenta que

A criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado mas não da memória (BOSI, 1994, p.73).

As pessoas de idade têm papel importante na preservação da história dos antepassados, são elas que podem dar vida a um passado que deve ser lembrado. Muitas vezes vemo-nos proferindo as antigas frase: ‘no meu tempo...’, ‘essa é do meu tempo’ entre outras. Não há como não nos reportarmos à história contada por Benjamin (2012b,

p. 123) no texto ‘Experiência e pobreza; nela, o velho e sábio pai revela a seus filhos a existência de um tesouro nos seus vinhedos. Para encontrá-lo, era preciso desenterrá-lo. A beleza dessa parábola e daquilo que Benjamin nos quer dizer está justamente na transmissão da experiência pela tradição do saber dos antepassados. Nessa parábola, os filhos cavam, cavam e cavam, mas a materialidade do tesouro será justamente o trabalho de revolver a terra e, assim, aumentar a produção de uvas!

Bosi também expressa a importância das pessoas de idade na transmissão da experiência na singularidade do narrar:

Quando a sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento. O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância (BOSI, 1994, p.82).

Essa autora ainda nos diz que, quando nos lembramos de nosso passado, não conseguimos lembrar-nos de como de fato ocorreu, mas da “sua retomada salvadora na história presente”. Ao contar a sua história, o sujeito se enche de incertezas. Gagnebin, retomando o seu texto ‘A criança no limiar do labirinto’, nos diz:

Este trabalho de busca e de memória (*Erinnern*) se abre, igualmente à dispersão do esquecimento e não produzirá nenhuma visão imutável do passado, mas, pelo contrário, uma desorientação positiva: “Assim o labirinto...” é “no espaço aquilo que é no tempo a lembrança (*die Erinnerung*), que procura no passado os signos premonitórios do futuro” (GAGNEBIN, 2009, p.91, grifo no original).

Assim, a vida, para além de lembranças, é preenchida por esquecimentos; no limiar do labirinto já não há mais medo, mas o desejo de exploração, como se soubesse “que só poderá se reencontrar se ousar perder-se” (*Ibidem*).

Saramago (2006), no seu livro ‘Pequenas memórias define memória como um universo de lembranças algumas vezes esquecidas. Quando chamada, ativa uma estrutura para trazer à tona recortes de um passado, seja recente, seja remoto. Recorrendo às suas palavras:

Não se sabe tudo, nunca se saberá tudo, mas há horas em que somos capazes de acreditar que sim, talvez porque nesse momento nada mais nos podia caber na alma, na consciência, na mente, naquilo que se queira chamar ao que nos vai fazendo mais ou menos humanos. Olho de cima da ribanceira a corrente que mal se move, a água quase estagnada, e absurdamente imagino que tudo voltaria a ser o que foi se nela pudesse voltar a mergulhar a minha nudez da infância, se pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho, e impelir, sobre a lisa pele da água, o barco

rústico que conduziu até às fronteiras do sonho um certo ser que fui e que deixei encalhado algures no tempo (SARAMAGO, 2006, p. 15).

O processo de rememoração propicia ao ser humano não apenas o acesso a imagens isoladamente recordadas e a ordenação de lembranças, mas, principalmente, a releitura de tais passagens. Sobre a questão de a quem pertence determinada lembrança, Saramago discorre brevemente neste seu livro autobiográfico:

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não fariam, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas (SARAMAGO, 2006, p. 58).

O que implica, aqui, não é se de fato a memória é verdadeira ou não, mas o que essas lembranças alheias, porque rememoradas e contadas por outros, significaram nesse passado, em um momento presente de rememoração. Conta-nos nosso autor de ‘Pequenas memórias’ que “a criança que eu fui não *viu* a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança, durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava” (*Idem*, p. 18 - grifos do autor).

Portanto, a experiência da criança é diferente da experiência do adulto que já está tomado pela razão, enquanto para a criança tudo é possível, tudo está por construir, por estabelecer significações. Mas não há experiência sem o ‘outro’, pois que experiência é espaço de humanização. Tratando-se do conceito de infância, brinquedo e brincar se tornam importantes nessa discussão sobre experiência, memória e antepassados. Isso porque o brincar se constitui em lugar de experiência porque é estruturado na e pela linguagem. Para a criança, qualquer objeto pode transformar-se em brinquedo em contraposição ao que o adulto lhe apresenta enquanto discurso do que seja um brinquedo. Por exemplo, para a criança o chocalho lhe é ofertado como brinquedo e ele aprende a chocalhar e brincar. Por outro lado, esse mesmo chocalho pode vir a ser, em algum outro momento, um personagem de alguma história inventada por ela, que dá a esse objeto outra representatividade. Igualmente, qualquer outro objeto pode se transformar em outra coisa qualquer, diferentemente das significações dadas pelo adulto.

3.1.3- Infância e a mimese

Para Benjamin criança, ao brincar, realiza muito mais do que um simples processo de imitação. Para muito além de imitar, a criança produz semelhança e cria de acordo com suas potencialidades. Esse processo foi denominado de *mimese*. Para Benjamin (2009), *mimese* assume um significado central, como uma capacidade humana que insere o indivíduo no mundo na e pela linguagem, transformando o nada em tudo, produzindo os seus próprios caminhos e restabelecendo desordens. As crianças, segundo esse autor:

Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente pra elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande (BENJAMIN, 2009, p. 104).

De outro modo, as crianças sempre brincam daquilo que o adulto faz, adoram ser professores, falar ao celular ou usar o computador e se perdem no mundo que criam, baseado em semelhanças. Para Benjamin, a natureza engendra semelhanças, “mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminada pela faculdade mimética” (BENJAMIN, 2012b, p.117).

Esse autor ainda acrescenta que a escola da mimese está nas brincadeiras infantis, tendo em vista que os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos que não se restringem à imitação do outro. Desse modo, portando apenas o conceito de semelhança, não seria suficiente para definir a mimese, pois nela o fazer é sempre de modo inteiramente “novo, originário, irredutível” (*Idem*, p.120). Assim, as crianças começam a imitar as ações dos seus antepassados, em um processo de criação constante.

A *mimese* é o processo pelo qual a criança aprende a se acomodar à ordem temporal do adulto. Ela começa imitando os pais, ao mesmo tempo em que cria, porque a criança imita e inventa, ao mesmo tempo, conferindo identidade ao processo. O processo mimético que se inicia no núcleo familiar, amplia-se à medida em que a interação social da criança também se amplia; a criança se encanta pelo fazer parecido e acrescentar algo de seu a esse fazer. Algumas semelhanças são produzidas conscientemente, outras, inconscientemente.

A produção das semelhanças (*mimese*) pode ser apreciada nas brincadeiras infantis; as crianças estabelecem outra relação com o tempo, bem diferente da

estabelecida pelos adultos, dando-se, portanto, mais ao tempo de testar e consolidar sua capacidade de produzir semelhanças. Schlesener afirma que “o mundo dos sentidos, que se identifica com o mundo natural e permite a conciliação do homem com a natureza no mundo antigo, na modernidade é domesticado, submetido, racionalizado, para cumprir os objetivos do mundo do trabalho” (SCHLESENER, 2009, p. 150). Portanto, o ser humano que se dá a *mimese* é o que está em contato com a natureza, que tem tempo para produzir mimeticamente.

Para Benjamin (2012b), o conceito de *mimese* é central e se dá *na e pela* linguagem, permitindo ao ser humano compreender e ordenar o mundo, conferindo-lhe sentido. Assim, novamente temos que a constituição do sujeito se faz *na e pela* linguagem. Mas, se o homem moderno não se imbrica mais com o que lhe acontece, se já não consegue mais fazer experiência, também

não consegue mais perceber as semelhanças e o significado mágico da sua relação com o mundo, com alterações significativas na linguagem; esta se apresenta ainda como a esfera em que se guardou algo do passado perdido e que pode ser redescoberto na narrativa atual, isto é, permanece como a esfera na qual se manifesta ainda a força da faculdade mimética (BENJAMIN apud SCHLESENER, 2009, p.149).

Isso nos faz refletir que o ser humano moderno tem perdido a capacidade de produzir as semelhanças, pois que não consegue mais se deixar imbricar pelo que o rodeia. “A capacidade mimética não desapareceu, mas migrou: se entre os antigos se lia o futuro nas estrelas, entre os modernos as semelhanças não sensíveis encontram expressão na linguagem” (*Idem*, p.151). Por outro lado, a criança vê tudo como novidade, elas são curiosas, observam, espantam-se, estranham e tentam fazer diferente valendo-se da experiência do outro. Assim é Pacu, o personagem transformador na trama de ‘Abril despedaçado’: aquele que vê, brinca e que, valendo-se da imaginação, da fantasia, da sensibilidade e da linguagem consegue fazer diferente.

3.2- Quando “Menino” torna-se Pacu

Como nosso objeto de pesquisa é discutir a infância, optamos por recortar passagens em que Pacu se faz presente na obra fílmica ‘Abril Despedaçado’. Essa escolha ocorre por ser ele o sujeito capaz de ver o que acontece com a família, narrar e nomear os acontecimentos até então invisíveis aos olhos do clã Breves

A seleção do ator que interpretaria o personagem Pacu, o irmão caçula de Tonho na trama ‘Abril despedaçado’, seguiu o tradicional processo de testes, realizado por

Sérgio Machado, espalhando a notícia da seleção de artistas pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e todo o Nordeste. Esse profissional da equipe de produção calcula que mais de mil e quinhentos testes tenham sido realizados, número superior ao da escolha de Josué para Central do Brasil, também de Walter Salles, na qual foi escolhido Vinícius de Oliveira.

O selecionado para protagonizar Pacu foi Ravi Ramos Lacerda, um paraibano de onze anos, que nunca tinha trabalhado em cinema, mas que se destacou porque fisicamente “ele aparenta ter oito anos, mas não é raro apresentar comportamento de gente grande. Já nos testes demonstrou inteligência e sensibilidade incomuns para a idade, assim como uma excepcional velocidade de pensamento” (Machado apud BUTCHER, 2002, p.115). Mas o que verdadeiramente encantou Walter Carvalho foi que “ele tem o olhar de quem daria a vida pelo irmão” (*Ibidem*).

No livro de Kadaré (2007), não encontramos o personagem Pacu, que no filme é chamado pelos membros da família de ‘Menino’, pois não tinha um nome. É nomeado como Pacu por Salustiano, trabalhador de circo que passa junto com sua parceira pelas terras dos Breves. Desse modo, a falta de um nome carrega em si a universalidade da condição de sujeito desejante, Walter Salles o cria na obra fílmica para ser aquele que diz o que os outros calam, e é assim que permite a reflexão sobre a infância e a linguagem diante de um importante e atual tema social: a violência e a morte.

Ressaltamos a importância da introdução desse personagem pois é ele quem que procura dar outra direção à trama, uma vez que se colocando no lugar de Tonho para o sacrifício, ele coloca em questão a sina da família Breves. Até chegar a esse ato, é ele quem consegue dizer o que acontece com a família, fazer Tonho ver e questionar a trama da maldição, qual seja, a morte inevitável de cada membro de duas famílias alternadamente. Butcher e Müller assim nos informam:

A presença do menino também será decisiva para a resolução da trama, que apresenta uma diferença crucial em relação à do livro. Tonho está dividido entre a busca da liberdade e o apego à família. Sua trajetória no filme é marcada pela dúvida entre tradição e ruptura. Seu irmão, Pacu, é o *agnus dei*²⁸, cordeiro de deus, “o cordeiro sacrificial que lava, com seu sangue, o pecado dos outros. Límpido, sem máscara, o menino é o único que consegue ver além das cercas que definem o mundo dos Breves. É o único que, de alguma forma, domina a palavra, e a usa para se projetar no território dos sonhos e da imaginação”, como explica o diretor no texto ‘Aos amigos de Abril’ (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p.84).

²⁸ *Agnus Dei* é uma expressão em latim, muito utilizada pelos cristãos para fazer referência a Jesus Cristo após ter sido crucificado. Significa Cordeiro de Deus e é representado por um cordeiro ao lado de uma cruz.

No filme, a inércia e a falta de questionamentos acerca dos próprios atos impedem os personagens de se posicionarem contra a realidade vivida que os oprime. A família é apática, tudo em torno deles tende aos tons terra, é áspero e quase monocromático: a casa, a vestimenta, a paisagem desértica, tudo sem brilho. Para esses autores, Walter Salles acredita que a aspereza da geografia transfere essa falta de brilho aos personagens. Os únicos momentos em que as cores explodem são no vermelho da mancha de sangue coagulado na camisa, e nas cores das roupas dos circenses que passam pelo Riacho das Almas e depois mantêm pouso na cidade.

Walter Carvalho fala sobre a luz da infância e a luz do pai no filme ‘Lavoura arcaica’ e afirma que o modelo é repetido em ‘Abril despedaçado’:

Eu vou te dar um exemplo. No ‘Lavoura arcaica’, eu baseei toda a parte da infância do personagem principal, em uma frase que eu li no livro do Raduan Nassar, no livro a partir do qual o filme foi feito. Ele escreveu “como era boa a luz da infância”. Isso me remeteu direto à minha infância. Eu passava férias no interior e via as minhas tias fazendo pão, acho que tive uma infância parecida com a personagem do ponto de vista da família. Ao ler o Raduan é que eu recordei que a luz da infância é mais solar, transparente, demarca mais o horizonte. Com isso em mente é que eu comecei a trabalhar os filtros e a maneira de expor. Já a luz do pai desse personagem era uma luz tenebrosa, que eu fui construindo a partir de pinturas de Rembrandt (carvalho apud LEAL, 2012, s.p.).

A luz é a tinta que Walter Carvalho, o diretor de fotografia de ‘Abril despedaçado’, utiliza para escrever as cenas desse filme; por meio dela, conseguimos descortinar o que embaça nosso olhar enquanto espectador, pois ela nos dá a direção do olhar. Outra condição da luz é como um dispositivo da passagem de tempo é com o nascer e o poente do sol, que vemos anunciado o findar do prazo concedido para Tonho viver.

A luminosidade, em ‘Abril despedaçado’ comparece de maneira bem acentuada, valendo-se da luminosidade natural do dia, que exerce importância relevante no filme, mostrando toda a aridez do espaço vivido pela família Breves. Nas filmagens externas, muita luminosidade ditada pela luz solar e, nas internas, pouca luz, com foco nos personagens e nos objetos para os quais se deseja chamar a atenção do espectador; de resto, muita escuridão. Outra forma de luz explorada no filme trata-se da advinda do candeeiro, das lamparinas e das velas no interior da casa dos Breves.

A cena do menino, ao romper da escuridão, caminhando por uma estrada, deixa claro que existe uma história que ele não consegue arrancar da cabeça; essa história que

na verdade nem mesmo lhe pertence como escolha, mas como uma herança maldita que carrega desde seus avós.

Dando voz a Pacu:

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



Figura 3: Pacu caminhando pela estrada de terra.²⁹

Essa cena, que é a primeira do filme (fig.3) é realizada coma a câmera em movimento; mostra apenas o vulto de Pacu caminhando em primeiro plano. A cena é retomada ao final do filme. Pacu é a criança que tenta lembrar uma história, mas que a história da própria vida não permite, pois que não lhe sai da cabeça. Ela não deixa que ele se lembre da possibilidade da construção de uma história de alegria, felicidade e plena de amor. Lembrança e esquecimento fazem parte da vida do personagem. Pacu tenta construir uma nova história para que o ciclo de morte da família Breves seja rompido. Assim, Pacu é a criança perdida em seu labirinto, que, como nos diz Gagnebin, baseando-se nos escritos de Benjamin:

O fio de Ariadne³⁰ que guia a criança no labirinto não é somente o da intensidade do amor e do desejo; também é o fio da linguagem, às vezes entrecortados, às vezes rompido, o fio da história que narramos uns aos outros, a história que lembramos, também a que esquecemos e a que tateantes, enunciamos hoje (GAGNEBIN, 2009, p. 92).

Na história de Ariadne, essa personagem mitológica, ajuda Perseu com a espada e um novelo a matar o Minotauro e a fugir do labirinto criado por Dédalo. Essa imagem do

²⁹ Todas as figuras que seguem foram retirada do filme 'Abril despedaçado' 2001.

³⁰ A expressão vem da mitologia grega, e faz referência ao fio que Teseu recebeu de Ariadne para escapar do labirinto após vencer o Minotauro. É o mesmo que uma ligação, um fio condutor que auxilia a sair de determinada situação problemática ou a concluir um raciocínio.

fio como o da linguagem que tece a nossa história, é possível pensá-la na condição do personagem Pacu como um fio emaranhado da linguagem em suas histórias lembradas e esquecidas: é o amor que ele sente por Tonho, seu irmão, que guia a narrativa para um desfecho inesperado e trágico - sua morte. A imagem acima aponta para o fio de uma história em que o destino de um (Tonho) é tomado por outro (Pacu). A partir dessa cena, Pacu se encaminha para esse destino permutado.

Segundo o diretor de fotografia, Carvalho, na entrevista concedida a João Vitor Leal (2012), essa cena foi gravada sem a interferência de outra luz que não a natural, de forma que o posicionamento da câmera definiu a intensidade da luz. Nesse momento, a intenção de Pacu é a de se deixar confundir por Tonho.

Em muitos momentos da trama fílmica, podemos observar que o único personagem que se permite fazer experiências é Pacu. Ele questiona o que ocorre, duvida dos pais, questiona atitudes e ditos considerados como certos. Quando não diz com palavras, deixa transparecer em olhares, que normalmente são direcionados a Tonho, o único que verdadeiramente consegue se comunicar com Pacu. Como no momento em que ele rememora um dito popular repetido pela mãe: “a mãe costuma dizer que Deus não manda fardo maior do que nós pode carregar”. O menino discorda desse dito e afirma ser isso conversa fiada, pois que às vezes ele manda um peso tão grande que ninguém ‘guenta’. Pacu se refere ao pacto de morte; este seria o grande fardo da família.

A cumplicidade entre Tonho e o irmão permite que ele consiga ver os momentos em que o menino tem dificuldades, como na cena em que Pacu tenta carregar uma braçada de cana (fig. 4), enquanto o pai apenas o apressa. É o que podemos observar na cena da bolandeira. Portanto, é um diálogo que demonstra a forma como a memória dos antepassados, em uma cena cotidiana dos irmãos:

PACU: O pai é que toca os boi, pra rodar a bolandeira. No tempo de vô, os escravo fazia o serviço todo.
Agora é nós mesmo.
Tonho, meu irmão é que moi a cana...
A mãe recolhe os bagaço.
PAI: Traga essa cana logo, menino. Oxe!
PAI: Vamo Cavaco, vamo meu boi... Anda boi, anda boi...



Figura 4: Menino lutando para carregar uma braçada de cana.

O pai, além de tocar os bois parece tocar também os membros da família, ao dizer “anda boi” o pai também diz “anda Pacu”, ditando o ritmo do trabalho. Walter Salles permite, em seu roteiro, o encadeamento da narrativa de forma a produzir essa ambiguidade. Nessa ocasião, além de questionar sobre a labuta diária desenvolvida na moenda da cana-de-açúcar e da confecção da rapadura ao sol ardente dia após dia, Pacu questiona também o fardo da vida, de estar em uma família onde se vive na certeza da morte prematura que assola suas vidas.

Ainda com o foco na bolandeira, outra cena à luz do dia, com o sol escaldante. Pacu ainda questiona sobre o sofrimento presente na vida deles, um sofrimento que perturba tanto a cabeça deles, fervendo como o sol escaldante de Riacho das Almas, permite-nos ver como a ambiguidade da narrativa está presente:

PACU: Nós vive em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mesmo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E o sol daqui é tão quente... mas tão quente, que às vez a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho.



Figura 5: Riacho das Almas

Riacho das Almas (fig.5), este é o nome do local onde se passa a trama, que no dizer do Menino: “é onde se tinha um riacho e ficaram só as almas em cima do chão e debaixo do sol”, dando a entender que eles estão mais mortos do que vivos e que os mortos ainda comandam a história dos Breves, diante do pacto de morte presente na família. Ao mencionar o sol escaldante que ferve a cabeça, novamente Walter Salles se

vale da ambiguidade: tanto ferve a rapadura no tacho, quanto ferve a cabeça dos membros da família com a preocupação com a próxima morte.

Na cena subsequente à fala de Pacu (fig. 6), novamente o jogo de luz e sombra se faz presente. Todas as cenas no interior da casa são como quadros pintados cuidadosamente. Impressiona-nos a figura da mãe que permanece imóvel, marmorizada pela incidência da luz, enquanto a dor no rosto de Pacu e a ira no rosto do pai também são pincelados pelo jogo violento de luz e sombra.

Sobre esse choque de luz e sombra, Walter Salles, na carta ‘Aos amigos de Abril’, diz:

Para definir o que deveria ser a imagem de ‘Abril’, nós partimos de alguns pressupostos muito específicos. Primeiro, nós nos inspiramos na pintura de Hildebrandt, que nós vimos na mostra dos 500 anos de descobrimento. Em Hildebrandt, o choque entre luz e sombra é muito mais violento do que em outros pintores viajantes que atravessaram o Brasil nos últimos séculos. E aquela violência da luz e a existência de zonas densas e escuras em cada um dos quadros foi uma fonte de inspiração muito clara pra gente (Entrevista com Walter Salles. Extras do DVD ‘Abril Despedaçado’).

Assim como os quadros de Hildebrandt, a fotografia de Carvalho esconde e mostra de forma violenta o que precisamos ver, a violência do pai diante da atitude de Pacu, que acerta no filho uma bofetada (fig. 6) a ponto de o menino cair no chão. Nesse momento, ele olha para o pai com ódio, seus olhos lacrimejam.



Figura 6: Pacu esperando a bofetada do pai.



Figura 7: Tonho segurando a mão de Pacu.

Nessa mesma cena acima (fig.7), podemos ver este jogo de luz e sombra a nos mostrar que Tonho acaricia a mão do irmão debaixo da mesa, demonstrando a cumplicidade que existe entre os dois, em contraste com a violência do pai.

Em outra cena, não mostrada aqui, o pai aponta para a galeria de fotos penduradas na parede de seus antepassados, já amareladas pelo tempo e diz: “Preste atenção, menino. Teu avô, teu tio, o teu irmão mais velho, eles tudo morreram pela nossa honra e por esta terra. E um dia, pode ser tu. Tu é um Breves. Eu também já cumpri minha obrigação. Se não morri, foi porque Deus não quis.” A fala do pai mostra como a honra vale mais do que a vida; pode-se perder a vida, mas jamais a honra.

No núcleo da família Breves não há respeito pelo desejo do outro. Pacu é considerado como aquele que nada sabe, que não deve entrar na conversa dos adultos e que pouco ou nenhum valor tem o que diz. Nessa família não se pode pensar diferente, ou seja, não se pode tomar por experiência os estragos que o ciclo de morte da família tem feito ao longo dos anos e planejar algo diferente.

Enquanto Tonho sai para vingar a morte do irmão, Pacu cuida dos afazeres na lida, alimentando o gado (fig. 8), mas seu pensamento está em Tonho:

PACU: Pra chegar nos Ferreira, Tonho vai pisar em chão que já foi nosso. Os Ferreira tomaram, e nós tomamos dos Ferreira. Agora é deles de novo. Foi assim que começou a briga. Pai diz que é olho por olho. E foi olho de um, por olho de outro... olho de um, por olho de outro... que todo mundo acabou ficando cego. Em terra de cego quem tem um olho só, todo mundo acha que é doido.



Figura 8: Pacu alimentando a vaca doente.

Igualmente, é Pacu que nos chama aos acontecimentos quando relembra o que seu pai lhe dissera que “é olho por olho”. Assim também Pacu nos transmite o quanto as pessoas estavam cegas por não ver o que acontecia entre as duas famílias. Ele era capaz de ver o que ocorria e, por isso, ele era o louco.

À noite, enquanto a reza da mãe ecoa pela casa, Pacu olha para a cama vazia de Tonho. Assim como a alma de Inácio não encontrou sossego, Pacu também não se aquieta na ausência de Tonho, justamente por saber o que implicaria Tonho matar um dos Ferreiras: Tonho será o próximo a morrer.



Figura 9: Pacu na janela esperando Tonho.

Pacu, angustiado pela demora de Tonho, espera-o da janela do quarto escuro (fig. 9); impossível agir como se nada estivesse acontecendo. Com o dia já claro, o menino brinca no balanço, quando percebe, ao longe, a aproximação do irmão. O dia já claro, Pacu corre em direção a Tonho, os dois se abraçam (fig.10), enquanto a mãe observa os filhos. O reencontro dos irmãos demonstra a forte ligação que existe entre o dois.



Figura 10: Pacu e Tonho se reencontrando.

Em um final de tarde, Tonho alimenta o gado e Pacu está sentado na cerca do curral a observá-lo e questiona sobre a vida deles ser igual a dos bois que estão presos na bolandeira: “roda, roda e nunca sai do lugar”. Com essa afirmativa Pacu alerta Tonho de que eles não fazem nada além do que lhes é imposto pelo pai: trabalhar na confecção da rapadura. É justamente a atitude de Pacu que faz com que Tonho tome a decisão de ir ver o circo, conforme podemos observar na figura 11. Pacu, como o fio de Ariadne, conduz para o desenlace da história maldita da família Breves, pois o rompimento com o discurso paterno começa a se dar.



Figura 11: Pacu conversando com Tonho sobre o circo.

Pacu está sentado no canto da cama (fig. 12), encostado na parede do quarto, Tonho entra e vê o menino triste e toma a decisão de ir ao circo. Os dois, alegres, pulam a janela e saem escondidos para o circo. A atitude demonstra um afrontamento aos desmandos do pai e abre a possibilidade de controle da própria vida.



Figura 12: Tonho chamando Pacu para ir ao circo



Figura13: Salustiano oferecendo cachaça para Pacu após o “batizado”.

É na cena do circo (fig. 13) que Menino recebe o seu primeiro nome, Pacu. Quem o nomeia não é um membro da família, mas Salustiano, artista do circo. Podemos interpretar a falta de nome do Menino pela falta de sentido à vida dele, pois assume apenas o lugar de “mais um” que irá morrer em nome da vendeta.

Por não suportar mais o sofrimento do irmão, Pacu tenta romper o ciclo. Deitado na cama de seu quarto (fig. 14) Pacu diz a Tonho que ele tem que ir embora, mas Tonho não consegue responder. Reconhecendo que o fim de Tonho está perto, questiona se o irmão não teria um modo de romper com os desígnios do pai, mas Tonho se silencia. A luz que clareia o corpo de Pacu parece querer dizer que ele é o iluminado que pode mostrar outro caminho, mas Tonho não consegue se desprender da teia que o prende e o deixa sem salvação.



Figura 14: Pacu dizendo para Tonho ir embora após a surra.

Novamente, é Pacu que percebe algo estranho e grita ao irmão: “Tonho! Os bois tão rodando sozinho!” Mesmo estando soltos da bolandeira, os bois giram como se estivessem presos a ela. É Pacu quem vê e alerta Tonho (fig.15). Isso nos fez refletir sobre a mecanização da vida diária, a repetição do modo circular da bolandeira. Pacu se assusta com o que vê e quando se vira para Tonho percebe que ele é quem carrega a

canga dos bois, em uma simbologia clara de que eles de fato são como os bois, só fazem o que é determinado pelo pai e estão presos a uma vida “mal-dita” de vinganças!



Figura 15: Pacu alertando Tonho que os bois estão rodando sozinho.

Ao despertar, Pacu se dá conta de que Tonho não está na cama e demonstra a alegria com isso (fig. 16). Sua alegria se prolonga até o café. Ao perceber que o pai se encontra insatisfeito com a decisão de Tonho fugir, Pacu esconde a alegria para não ser repreendido.



Figura 16: Pacu feliz ao acordar e ver que o irmão não está na cama.



Figura 17: Pacu escondendo o sorriso.

As implicações de Pacu, expressas por meio da linguagem, além do amor que ele sentia por Clara fizeram com que Tonho tomasse uma atitude e este se vê impelido a

mudar o seu destino; então resolve fugir, o que deixa o menino muito feliz porque Tonho teve coragem de dar outro destino a sua vida (fig. 17).



Figura 18: Pacu olhando para Tonho durante o jantar.

A alegria de Pacu dura pouco, pois logo Tonho regressa ao seio da família. Na casa dos Breve, a família encontra-se sentada à mesa para o jantar, o silêncio toma conta da família, ninguém consegue se pronunciar sobre o retorno de Tonho. Tonho distante em seus pensamentos, Pacu olha para o prato de Tonho e percebe que ele não consegue terminar de comer. Pacu se sente constrangido ao perceber que seu prato está praticamente vazio. Pacu devolve a colher cheia de comida ao prato e olha para Tonho (fig. 18). É Pacu que se envergonha por estar se alimentando sabendo que seu irmão irá morrer em breve e é por esse motivo que ele decide mudar o rumo da família, mesmo que seja à custa de um sacrifício.

Não há em Pacu o medo de se perder no labirinto que entendemos ser o caminho para a morte, pois é ele quem vai ao encontro da história de seus antepassados e, portanto, de sua própria história, tendo em vista que um dia chegaria a sua vez de morrer pela honra da família! Toda essa articulação de cenas, priorizando as em que comparece Pacu, foram pensadas propositadamente para dizer da condição desse personagem como um fio condutor que, ao mesmo tempo que perfila um encadeamento de mortes, rompe com isso.

3.2.1 A camisa

A camisa é um elemento que compõe essa narrativa filmica. A camisa manchada de sangue dependurada no varal representa a ausência do irmão mais velho que foi morto pelos Ferreiras. Todos da família Breves esperam o sangue da camisa amarelar. Segundo Lima (2008, p.130), a camisa exerce três funções na trama: incitar à vingança, marcar o tempo e servir de ponte entre o reino dos mortos e o reino dos vivos. Complementa ainda que

Ela pode ser considerada como um dos personagens do filme, afinal a história que o menino Pacu nos contará é a história dele próprio, de seu irmão e de uma camisa no vento. Por estarmos em um universo mítico, num espaço onde tudo ou quase tudo pode acontecer, um objeto inanimado como uma camisa ensanguentada ganha voz e vida. Os personagens que integram esse universo mítico dão à camisa uma carga simbólica capaz de projetá-la em um espaço onde morte e vida se tocam. Nesse espaço, a camisa exerce as funções de: incitadora da vingança, de marca temporal; e de comunicação entre os mortos. Essas funções estão tão imbricadas que não nos parece possível separar uma da outra (LIMA, 2008, p. 129).

É Pacu quem primeiro personifica a camisa no momento da narrativa, mas é comum a todos os familiares da trama conferir à camisa a personificação. A família vive em função do que a camisa ‘diz’ enquanto personagem da trama.

A imagem que selecionamos, é a da camisa manchada de sangue ao vento (fig.19), que relembra a história da morte do irmão Inácio, última vítima de um ciclo vicioso que a família segue há mais de 70 anos e que foi presenciada pelo Menino (Pacu) e que em muitos momentos lhe volta à memória em sonhos e em pensamentos. Também, mesmo que ele quisesse esquecer, seria impossível, pois a vida da família gira em torno da morte de seus antepassados.



Figura 19: Camisa branca manchada de sangue.

Outra cena digna de nota, que passamos a destacar, foi filmada no quarto dos dois irmãos, com pouca luz. Como grande parte das cenas filmadas dentro da casa, sombra e luz se conflitando sobre o corpo de Pacu e Tonho, materializando no ecrã a tormenta, o conflito em sonhos, a maldição da família presente em pesadelos. Pacu acorda assustado e é carinhosamente consolado por Tonho (fig. 20). Observamos novamente uma paleta de cores que se repete em tons de opacos. Portanto, ainda que permaneça o conflito entre luz e sombra, outro elemento comparece para materializar o consolo de Tonho. O jogo de luz e sombra sobre o seu braço produz um efeito de tamanha delicadeza que captura o olhar

do espectador, pois somente o braço é iluminado em contraste com a sombra que obscurece seu rosto. Consideramos que isso seja para enaltecer o amor que há entre os dois irmãos, porque é esse gesto lampejado que produz um efeito amenizante para a angústia estampada no rosto de Pacu. O diálogo a seguir compõe essa cena fraternal entre os irmãos:

PACU: Tonho, eu sonhei de novo com Inácio
Tonho se aproxima do irmão. Tenta acalmá-lo.
TONHO: Deite um pouco. Deite, deite, menino.



Figura 20: Tonho, preocupado com Pacu após o pesadelo.

Nos pesadelos recorrentes de Pacu comparecem as cenas de horror da morte de seu irmão mais velho, o Inácio. É um modo de não deixá-lo esquecer, assim como a camisa dependurada no varal. Na cena traumática, Pacu estava no ombro do irmão, brincando de tapar um dos olhos, quando de repente o som de um tiro ecoa. Pacu parece não acreditar no que está acontecendo e tenta ‘acordar o irmão’. Presenciar a morte de Inácio certamente foi uma das experiências mais marcantes na vida dessa criança. Depois dessa morte, outra se anuncia, no emaranhado da maldição da família Breves.

O pai rompe o silêncio: “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.”

Depois de cumprido o pacto maldito com a morte de Inácio, Tonho terá que matar um membro da família Ferreira. Na cena da família reunida à mesa, o pai anuncia que o tom amarelado da camisa determina a hora de outra morte da família Ferreira. O pai rompe o silêncio e fixa o olhar em Tonho (fig.21):

PAI: O sangue amarelou. Tonho, tu conhece tua obrigação.
PACU: Vá não, Tonho.
MÃE: A alma de teu irmão Inácio não encontrou sossego.
PAI: Ele fez o que tinha de fazer. E agora é a vez de Tonho.
PACU: Vá não...



Figura 21: Pacu pedindo para Tonho não ir ao encontro da morte.

Após a informação dada pelo pai, Tonho nada diz. Mas Pacu rompe o silêncio, tendo em vista que de que Tonho não expressa o seu desejo, e clama ao irmão: ‘Vá não, Tonho’, dizendo para o irmão não ir vingar a morte de Inácio. Mesmo após ser repreendido pelo pai e sabendo das consequências que poderiam advir deste ato, Pacu repete: ‘Vá não’. Ele tenta reverter o curso da história livrando o irmão da morte, mesmo os outros membros da família achando que Tonho deveria vingar a morte do irmão. Pacu tenta dar outro rumo ao curso da história da família. Pacu não tem medo de falar, ele é o que diz, denuncia nas suas falas, observadas nos diálogos selecionados e aqui relacionados o horror da maldição que se repete continuamente; é uma tentativa de romper com isso.

Quando Tonho retorna, a Mãe retira a camisa ensanguentada de Inácio do varal e começa a lavá-la, esfregando-a com a escova. A voz de Pacu aparece em locução: “a mãe pensa que mancha de sangue sai. Mas não sai.” Pacu fala sobre o sangue que permanece na família, assim querendo dizer que não se esquece o sangue derramado que levou o seu irmão Inácio e com essa lembrança comparecem todas as almas de Riacho das Almas.

3.2.2 O olhar

Se “os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo”, frase atribuída a Leonardo da Vinci, o que dizer dos olhares no filme ‘Abril despedaçado’? Para esse lugar evocamos novamente o personagem Pacu. Além de dizer por meio de palavras aquilo que o outro não é capaz de dizer, ainda nos dá exemplo do silêncio ativo por meio do olhar, ou seja, da arte de falar transversalmente pelo silêncio. Como o espaço familiar não é o do diálogo, Pacu e Tonho se comunicam entre olhares que lhes dão a certeza de pacto.

Quem mais se dá a entender o que Pacu quer dizer com seus olhares e seus silêncios é Tonho.

Ao escrever a fenomenologia do olhar, Alfredo Bosi (2000) observa que há um “ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo” (BOSI, 2000, p. 66). Em vários momentos da obra filmica, podemos observar como Pacu assume o olhar ativo, que comunica o seu desespero, sua cumplicidade e sua insatisfação com as coisas que estão ao seu redor; assim é na cena (fig. 22, 23) em que, durante o trabalho na casa de rapadura, Pacu e Tonho trocam olhares de cumplicidade:



Figura 22: Pacu olhando para Tonho



Figura 23: Tonho olhando para Pacu na casa da rapadura

Nessa cena Pacu e Tonho não trocam uma palavra sequer, mas não podemos dizer que ela é ausente, mesmo que sem qualquer fala. Os personagens representam por meio do olhar todo o descontentamento de uma vida sem perspectiva, onde a rapadura é tudo o que se pode fazer, além de esperar o dia da morte.

No início do filme (fig. 24), podemos observar como a troca de olhares entre Tonho e Pacu é intensa. Na cena em que Pacu aparece pela metade, como se nos mostrasse que sua história está pela metade, a sombra da camisa branca, manchada de sangue, dependurada no varal da casa dos Breves, infla ao vento e esconde o outro lado da história, de uma história que não se deixa ver por inteiro, uma história fragmentada

que representa a ausência do irmão morto. A cena é cheia de silêncios, Pacu e Tonho novamente transmitem a cumplicidade pela troca de olhares.



Figura 24: Pacu olhando assustado para a camisa.

O enquadramento do olhar de Pacu é parcial, uma vez que um de seus olhos está coberto pela camisa (fig. 25). A camisa, como um vulto, dança ao vento e Pacu olha para o irmão demonstrando tensão em seu olhar, pois ele já sabe que os dias do irmão estão contados.



Figura 25: Pacu olhando para o pai com raiva e os olhos lacrimejantes.

Outra cena que enaltece o olhar é a que Pacu leva um tapa no rosto, o seu olhar dirigido ao pai esboça ódio (fig. 25), mostrando que amor e ódio estão presentes na infância, diferentemente da ideia de fragilidade, ingenuidade e inocência, como já referido no subtítulo desse trabalho: ‘Leitura de infância’.

3.2.3 - O livro da vida de Pacu

Pacu vivencia a experiência de ter um livro em suas mãos e não esconde todo o seu encantamento pela obra. Apesar de não saber ler as palavras, ele consegue ler as gravuras e fazer sua própria interpretação, muitas vezes rememorando a história que Clara lhe contara. Walter Benjamin (2009), na obra ‘Reflexões sobre a criança, o

brinquedo e a educação’, no capítulo intitulado ‘Livros infantis velhos e esquecidos’³¹, afirma que a descoberta do livro só é possível a quem se tenha mantido fiel à alegria que ele desperta na criança. Segundo ele, um livro pode ser

Uma página de livro apenas, ou até mesmo uma mera gravura em um exemplar antigo e fora de moda, herdado talvez da mãe ou da avó, pode ser o apoio em torno do qual a primeira e delicada raiz desse impulso se entrelaça. Não importa se a capa está solta, se faltam páginas e se vez ou outra mãos desastradas mancharam as xilogravuras. A procura por belos exemplares é legítima, mas exatamente aqui ela dará o que fazer ao pedante. E é bom que a pátina, tal como mãos infantis pouco asseadas a deixaram sobre as folhas, mantenha afastado o bibliófilo esnobe (BENJAMIN, 2009, p.54).

Benjamin nos fala da importância do livro como o labirinto, pois também seria lugar de se perder:

O labirinto não é somente uma estrutura onírica vertiginosa: mas essencialmente, ele constitui o avesso escondido mas significativo das obras culturais, das cidades e dos livros. A criança penetra nos livros como o adulto na cidade desconhecida, para se perder num “labirinto de histórias” ou de leitura, para seguir os corredores subterrâneos das histórias que nos levam, como o metrô e as passagens parisienses, a viagens surpreendentes (GAGNEBIN, 2009, p.91-92, grifos no original).

Assim, o labirinto, para além de ter significados inconscientes, revela a estrutura do desejo humano, que, para se satisfazer, é capaz de inventar e reinventar. Igualmente, é Pacu ao desvendar seu primeiro livro. Um mundo de cores invade seu mundo monocromático e desperta no menino toda a sua criatividade.



Figura 26: Pacu folheando o livro que ganhara de Clara.

Desde que ganhara o livro (fig. 26), Pacu não consegue desgrudar-se dele. À noite, enquanto Tonho dorme e tem pesadelo, Pacu está a olhar encantado o seu livro. Tonho acorda e percebe que o menino brinca com algo:

³¹ Escolhemos essa versão porque segundo nota do editor: “o texto aqui traduzido constitui a versão integral da resenha publicada, sob o título “Velhos livros infantis”, na edição natalina (1924) de um jornal de Leipzig”.

TONHO: O que tu tá fazendo acordado, menino?
PACU: Tô lendo.
Tonho olha espantado para o livro, objeto estranho àquela casa.
TONHO: Onde tu arrumou isso?
PACU: ganhei
TONHO: Ganhou como?
PACU: a moça me deu.
TONHO: que moça?
PACU: Minha amiga, oxe!
TONHO: Tu foi sozinho pra cidade?
PACU: Eu não. Eles é que tava perdido. Só que agora tão mais não. Qu'eu ensinei pra eles.
TONHO: E esse livro aí, isso é livro de que?
PACU: É livro de tudo.

O diálogo que se sucede em torno do livro demonstra esse lugar de perdição da escrita. De certo modo, o livro não entra na trama por acaso, pois apresenta a Pacu um outro labirinto, o da leitura, o da ficção, talvez uma forma de comparecer no filme ficção e realidade se contrastando. O livro para Pacu é livro de tudo, pois que ele podia inventar o que desejasse, o que coubesse na sua imaginação, criando uma outra obra, a sua história.



Figura 27: Pacu mostrando a sereia para Tonho.

Pacu não só penetra no livro, como dá a sua versão a algumas passagens, colocando elementos de seu cotidiano na trama e ainda se vê casado com a personagem do livro, a sereia, idealizada por ele como Clara, a moça que lhe presenteia com o livro. Mesmo sem o livro, pois o pai o havia tomado, mantinha o livro consigo já dentro dele. Faltou ao pai o entendimento de que o que não se tira da cabeça não adianta tirar das mãos. Pacu mantém vivo o livro em sua mente, conforme podemos observar na figura 28.

Quando amanhece, Pacu consegue ver, da janela do seu quarto, Clara saindo sozinha da casa da rapadura. O menino salta pela janela e segue em direção à casa da rapadura. Em plano fechado, aparecem os pés de Pacu caminhando na lama (fig. 29).



Figura 28: Pacu caminhando na lama.

Pacu toma a decisão de morrer no lugar do irmão, caminha firme com a braçadeira encontrada no chão da casa da rapadura e o chapéu de Tonho, em off, sua voz vai dizendo:

PACU: Agora tu já sabe minha história, mas eu continuo sem lembrar da outra... A sereia... os navio... e.... diacho!
O menino veio buscar a sere... Não, não era isso... Droga! A sereia que veio buscar ... É isso, estou lembrando! Um dia a sereia veio buscar o menino pra viver mais ela, e ele gostou. Ela virou o menino em peixe e levou ele pra viver debaixo do mar. No mar, ninguém morria e tinha lugar pra todo mundo. No mar, eles vivia tão feliz, mas tão feliz, que não conseguia mais parar de dar risada.

Mateus, o matador da outra família, olhando para a imagem que ele imagina ser de Tonho, começa a mirá-lo ao que perde os óculos. Não conseguindo perceber que não se trata de Tonho, atira e o som ecoa na imensidão da caatinga (Fig. 29).



Figura 29: Pacu caminhando

Tonho sai correndo desesperado ao encontro do irmão, só ele sabe o que acabara de acontecer. Tonho encontra o irmão caído no chão, ajoelha-se e pega o corpo do irmão nos braços, abraça-o e chora. Tonho deixa o corpo do irmão no chão. O pai e a mãe saem de casa aflitos com o tiro, imaginando o que teria acontecido com Tonho. Ele caminha em direção dos pais; nesse momento, eles descobrem o que acontecera: Pacu se perdeu no labirinto para que Tonho, semelhante à história do livro chegasse ao mar. Céu, mar e

areia; tudo branco e Tonho a contemplar o mar que Pacu tanto desejava conhecer (Fig. 30). Mas a história de sua sereia havia se apagado.



Figura 30: Tonho contemplando o mar.

3.2.4 Pacu e o brincar

O mundo da criança está marcado pelos traços de seus antepassados, o mesmo ocorrendo com suas brincadeiras, pois, conforme Benjamin (2009), o mundo da percepção infantil está carregado pelos vestígios da geração mais velha, com os quais as crianças se defrontam, e ocorrendo também com seu jogos:

O brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, na verdade, não tanto da criança com os adultos, do que destes com a criança. Pois de quem a criança recebe primeiramente seus brinquedos se não deles? E embora reste à criança uma certa liberdade em aceitar ou recusar as coisas, muitos dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda de penas, papagaio) terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais mais tarde, e graças à força da imaginação da criança, transformam-se em brinquedos (BENJAMIN, 2009, p.72).

Não são as crianças que determinam seus brinquedos; os brinquedos são introduzidos na vida da criança pelo adulto, fazendo parte da cultura familiar. Assim, as brincadeiras da criança são também as brincadeiras de seus antepassados. O livro como brinquedo foi introduzido na vida de Pacu pelo adulto na pessoa de Clara.

O brincar e a repetição fascinam a criança porque “ela quer sempre saborear de novo a vitória da aquisição de um saber fazer, incorporá-lo” (BOLLE, 1984, p. 14). O adulto atravessa esse caminho em sentido contrário, porque no brincar está a origem do seu gesto habitual. Os nosso hábitos, diz Benjamin, são “formas petrificadas da nossa primeira felicidade, do nosso primeiro terror” (Benjamin *apud* BOLLE, 1984, p.14-15).

A crianças, como ressalta Benjamin (1984), consideram a brincadeira e os jogos importantes, pois é por meio deles que elas controlam as coisas externas a si mesmo. Assim, concordando com Freud, Benjamin afirma que a lei da repetição para a criança

É a alma do jogo; que nada alegra-a mais do que o “mais uma vez”. O ímpeto obscuro pela repetição não é aqui no jogo menos poderoso, menos manhoso do que o impulso sexual no amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um “além do princípio do prazer” nesse ímpeto. E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento de uma situação primordial da qual nasceu o impulso primeiro... A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência mais comovente em hábito (BENJAMIN, 1984, p.74-75).

A criança pede que se repita a mesma história dezenas de vezes, assistem ao mesmo filme incansavelmente e o fazer de novo é a essência do brinquedo, é o transformar da experiência do brincar em hábito. O brincar é essencial para o desenvolvimento da criança, é no brincar que se constituem suas subjetividades, que a criança significa o mundo e a si mesmo. É no brincar que a criança faz experiência.

Apesar de toda a labuta diária, de toda a aridez das relações na família Breves, esse brincar aparece em algumas cenas. Uma delas trata-se de Pacu realizando uma antiga brincadeira de tapar um dos olhos do irmão Inácio (fig. 31).



Figura 31: Pacu brincando de tapar o olho de Inácio.

É uma cena que remete a uma antiga brincadeira que nossos antepassados nos ensinaram, a de descobrir o que conseguimos ver apenas com um dos olhos. Para Benjamin, “há um grande equívoco na suposição de que são simplesmente as próprias crianças, movidas pelas suas necessidades, que determinam todos os brinquedos” (BENJAMIN, 2009, p.96); o mesmo devemos dizer das brincadeiras, elas não são sempre escolhidas ou criadas pelas crianças, mas antes de tudo, elas são imitações das brincadeiras aprendidas com nossos pais.



Figura 32: Pacu balançando, também lembrando o movimento do relógio.

Na figura 32, é possível observar Pacu brincando em um balanço que se encontra no quintal da casa. Algumas vezes brinca sozinho, outras tem Tonho como companheiro. É nesses momentos de brincadeira que Pacu pensa sobre sua vida, questiona os acontecimentos cotidianos. No silêncio de Riacho das Almas, o ranger das cordas do balanço parece conversar com Pacu.

Na figura 33, contemplamos Pacu sentado no chão e encostado na parede da casa da rapadura com o olhar fugidio, perdido em seus pensamentos. O pai de Pacu, com seu jeito bruto e seco, sempre lembra ao menino que seu tempo é o do trabalho, não existindo tempo para os devaneios. O menino não pode perder-se em seus pensamentos (fig. 33).



Figura 33: Pacu sentado, mergulhado em seus pensamentos.

A brincadeira de se embalar no balanço se constitui como o pêndulo do relógio que anuncia a chegada da morte de Tonho e também uma forma de enlaçamento, de encontro, despedida do irmão (Fig. 34).



Figura 34: Tonho sentado no balanço.

Pacu põe-se a balançar Tonho em um movimento mimético, cada vez mais alto, fazendo-o aproximar-se do céu e sentir tudo rodar. Tonho sorri, também entrando na brincadeira. Pacu também ri da felicidade do irmão. É Tonho que diz que foi ele que ensinou Pacu a “voá”. Tomando essa afirmativa, podemos observar que Pacu aprendeu mesmo a voar, não no sentido literal da palavra, mas, sim, que aprendeu a sair de seu estado de conforto (recusar o destino traçado como herança), comodidade, para tirar os pés do chão e buscar novas alternativas para Tonho.

Pacu diz a Tonho: “Tonho... hoje é tu que vai avoá. Tu fica no meu lugar, e eu no teu”. Parece prever o que acontecerá no futuro, onde Pacu toma o lugar de Tonho para a morte e Tonho, talvez prevendo, diz: “não, não quero”. Se Tonho fosse questionado sobre o posicionamento do menino de tomar seu lugar, certamente que se teria uma resposta negativa. Mas cabe a Pacu decidir sobre o que fazer de sua vida e decide que Tonho ocupará o lugar dele e vai “avoá”, ou seja, vai sentir o sabor da liberdade.

Pacu empurra Tonho no balanço, que segue cada vez mais alto, até que a corda começa a romper-se. Pacu percebe, mas já é tarde demais para parar o balanço. Tonho cai do balanço e fica imóvel no chão (Fig. 35).



Figura 35: Tonho se fazendo de desmaiado.

Pacu se vê aflito com a possibilidade da morte do irmão, ele sabe que sua vida sem a presença de Tonho será ainda mais áspera. Seu desespero se junta ao do pai que se aproxima, até que Tonho solta uma gargalhada e segura o menino (Fig. 36).



Figura 36: Os irmãos rolando no chão e rindo.

Pacu, Tonho e a mãe estão a rir, mas Pacu não consegue rir quando o pai ri junto. Todos se assustam com a risada do pai e o riso se desfaz. Segundo Benjamin (2012b), culpa e felicidade manifestam-se na vida das crianças com mais pureza do que mais tarde, pois todas as manifestações na vida infantil não pretendem outra coisa senão conservar em si os sentimentos essenciais. É isso que podemos encontrar no/na personagem Pacu: a criança que consegue exprimir por meio da linguagem seus desejos, faz experiência ao brincar e consegue significar o seu mundo e dar significado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para esta tese elegemos como tema ‘A experiência da infância em Abril despedaçado’ de *Walter Salles*. A escolha se deu em função do caminho teórico que trilhamos ao longo de várias leituras como pesquisadora em grupo de estudos sobre a infância e cinema.

Nessas considerações finais, retornamos ao início de nosso trabalho, isto é, ao seu objetivo primordial: refletir sobre a experiência da infância no filme ‘Abril despedaçado’ (2001), de *Walter Salles*, considerando as relações com o mundo por meio dos laços entre a literatura e o cinema.

Utilizamos como metodologia a leitura da obra homônima de *Kadaré* (2007a) e a análise do filme, para a viabilização de uma pesquisa de cunho bibliográfico, na qual o diálogo com vários autores possibilitou-nos compreender as questões inerentes à infância, arte, ao cinema e à literatura.

Traçamos esse percurso por consideramos que a arte, por ter a ver com a sensibilidade do humano, possui um papel importante na vida cotidiana. Para muito além da função de distrair-se, o ser humano precisa da arte para atentar-se para a existência do outro, para proporcionar-lhe o estranhamento, para fazer novas experiências que possibilitem o que a realidade não é capaz de proporcionar: a expressão do sensível, além de contribuir para que o ser humano possa compreender o invisível que o constitui.

No processo de adaptação, vários caminhos são possíveis e nossa escolha foi pela adaptação da literatura para o cinema, buscando verificar a autonomia da obra de arte. *Deleuze* afirmou em conferência realizada em Paris que um cineasta tem vontade de adaptar um romance,

Porque ele tem ideias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como ideias em romance. E com isso se dão grandes encontros. Não cogito do problema do cineasta que adapta um romance notoriamente mediocre. Ele pode precisar do romance mediocre, e isso não impede que o filme seja genial; seria interessante abordar essa questão. Mas proponho uma questão diferente: o que acontece quando o romance é um grande romance e revela-se essa afinidade pela qual alguém em cinema tem uma ideia que corresponde àquilo que era uma ideia em romance? ³² (*DELEUZE*, 1999, p.4).

³² A conferência foi filmada na principal escola de cinema francês, em Paris, a *Fémis Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son* no dia 17 de março de 1987. Foi transmitida pela televisão no dia 18 de maio de 1989. A primeira transcrição parcial foi publicada com o título “Avoir une idée en cinema” em homenagem ao cinema de *Jean-Marie Straub* e *Danièle Huillet* (*Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Aigremont, Éditions Antigone, 1989, p.63-77). Mais tarde, em 1998, houve a publicação integral da conferência na revista *Trafic*, nº 27. O texto completo foi publicado também no livro *Deux Régimes de Fous – textes et entretiens 1975-995*, organizado por *David Lapoujade* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003a), onde consegui estas informações. No Brasil, o Caderno Mais, da Folha de São Paulo

Um grande romance pode gerar um filme genial ou um filme medíocre, tudo dependerá da criatividade, sensibilidade e competência do cineasta. O que temos como certo é que faz-se necessário que diretor se identifique na obra aspectos que despertem nele a possibilidade da criação de outra obra, a cinematográfica. Tem que existir um encantamento, um chamamento da obra para a criação de outra e foi justamente o encantamento com a obra de Kadaré que levou Salles ao desejo de fazer o filme.

Importantes contribuições nos trouxe Ismail Xavier (2003), ao explicar sobre a liberdade que a obra de arte adaptada deve ter, devendo levar em consideração que:

Livro e filme estão distanciados no tempo, escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (p. 62).

No caso de ‘Abril despedaçado’, o distanciamento não é apenas com relação ao tempo, passando de 1910 para 1930, como também ao espaço, sendo transmutado da Albânia para o Brasil. Kadaré deu a Walter Salles a liberdade de trabalhar a introdução da personagem Pacu nessa nova perspectiva. Segundo afirmou Ismail Kadaré, foi a melhor versão entre as três que já foram feitas, assegurou ainda que “a passagem de uma obra literária para o cinema é perigosa como uma cirurgia. Mas o filme ficou magnífico” (KADARÉ, apud BUTCHER e MULLER, 2002, p. 189).

A história de Kadaré transplantada para a realidade brasileira fez com que Walter Salles estudasse a história das lutas de famílias que já foram comuns em nosso país, bem como que a situasse como lutas por posse de terras. Mas o surpreendente de sua obra foi a inserção na trama de um menino que possibilitasse a mudança do curso de uma família, além de dar mais singeleza a trama. A respeito da adaptação, seguimos uma linha teórica que nos possibilitou ir além da questão da fidelidade, optando pela afirmativa de que toda obra é aberta.

Várias possibilidades de análises filmicas já foram realizadas com a obra fílmica ‘Abril despedaçado’ e nossa opção, foi o de observar como a infância pode contribuir para pensarmos o exercício da experiência pelo ser humano, materializada na trama.

Para a investigação sobre essa infância escolhemos o personagem Pacu, por ser aquele que subverte a linguagem, dizendo o que ninguém tem coragem de dizer, fazendo experiência, possibilitando que o outro enxergue que a história pode ser distinta, que não há necessidade de perpetuação de um ciclo que, como a bolandeira, se repete como se não

publicou uma tradução desse texto, intitulado-a “O ato de criação” (tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, caderno MAIS, p.4-5. Domingo, 27/06/99) (Marques, 2013, p. 15).

houvesse a possibilidade de uma outra história. A personagem Pacu é atravessada pela linguagem inerente ao ser humano. É ele, que pelo estranhamento consegue dizer o indizível pelos outros membros da família, significando os acontecimentos.

Podemos observar como o fim de um ciclo de vingança é rompido pela singeleza, generosidade, agressividade, aspereza de um menino que olhou que aquilo não tinha razão de ser: era um girar em círculos à semelhança dos bois! Pacu pensa na tradição pela via da linguagem e subverte o destino da família que só aponta para a morte. A experiência pode tanto levar para a morte quanto vivificar, e é isso o que Pacu faz: ele mata a morte quando quebra a tradição.

Assim; Pacu rompe com seus antepassados que viveram pela morte, seus irmãos, seus pais, seus avós, seus bisavós... para construir uma história nova que seja possível de se lembrar e de se verbalizar. Instaura uma outra tradição que permite a vida

Ao analisarmos o filme tivemos que decompô-lo para poder separar deste o desnudamento de elementos, a ponto de dar a ver ao que pretendíamos para o trabalho, pelos seus procedimentos estéticos e poéticos, daquilo que, da infância, não é visível na vida cotidiana. Fizemos a opção pela retirada de fotografias do filme, não apenas para ilustrar o texto, mas para utilizá-los como objeto de análise.

A forma ficcional da infância de Pacu possibilitou circunscrever alguns elementos para a análise: a infância e a experiência; infância e a memória; infância e *mimese*; quando a criança Pacu entra em cena; o olhar; o livro da vida de Pacu, e Pacu e o brincar.

Realizamos uma análise interna do filme, ou seja, analisamos apenas a obra *Abril despedaçado* enquanto “uma obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito” (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Retomar os pontos trabalhados e tirar conclusões de cada um deles possibilitou reconhecer algo que esteve bem presente na escrita do capítulo de análise: fomos tomados por uma roteirização, como se fôssemos convocados a nos embrenhar no labirinto, juntamente com Pacu, ao mesmo tempo em que tal procedimento nos impelia a uma tentativa de saída, retomando a imagem do mito do fio de Ariadne. De certo modo, fomos tomados por aquilo que constitui esteticamente o filme. Walter Salles descreve bem essa composição filmica em ‘Aos amigos de Abril’: “Cada imagem de nosso filme deve conter todas as anteriores e também todas as posteriores [...] Cada plano deve exprimir, com clareza variável, tudo o que aconteceu antes no filme, tudo o que aconteceu durante e também depois.” (SALLES, 2001). Talvez por isso, um ir e vir na análise, perdendo e achando o caminho de saída. Essa composição foi matizada pela paleta de cores em tons

terra, também pincelada em um jogo conflituoso de luz e sombra que acompanhou toda a narrativa. Tal qual no filme, nossas observações ora eram ofuscadas ora clareadas, caminhos iluminados instantaneamente, como o movimento da luz do farol no mar para orientar algum navegador perdido.

Para concluir, ressaltamos que precisamos aprender com a criança, seja no cinema, no teatro, na literatura ou na realidade cotidiana, pois que elas se renovam sempre, buscando sentidos nas coisas que as cercam, renovando sempre em um movimento mimético, descomplicando a vida, expressando por meio da linguagem seus sentimentos e, portanto, fazendo mais experiência do que o adulto.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Ana Cristina. *Discurso, cinema e Educação: Metáforas visuais em abril despedaçado*. Curitiba: Appris, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Revista Alceu*, v. 8, n° 15, 173-184. jul./dez. 2007 disponível em: revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf. Acesso em: jul. 2017.

ARAUJO, Naiara Sales. Cinema e literatura: adaptação ou hipertextualização? In: *Littera online* n. 3, jan-jul. p.6-23 Maranhão: UFMA, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/449/272>. Acesso em: set. 2016.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2012a.

_____. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 2012b.

AURÉLIO. Buarque de Holanda Ferreira. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARBOSA, Lázaro. *Cinema e literatura: possibilidades estéticas e relações semióticas*. Disponível em: [http://www.cchla.ufrn.br/shXVIII/artigos/GT07/CINEMA%20E%20LITERATURA%20%20POSSIBILIDADES%20ESTETICAS%20E%20RELACOES%20SEMIOTICAS%20\(LAZARO%20BARBOSA\)](http://www.cchla.ufrn.br/shXVIII/artigos/GT07/CINEMA%20E%20LITERATURA%20%20POSSIBILIDADES%20ESTETICAS%20E%20RELACOES%20SEMIOTICAS%20(LAZARO%20BARBOSA)). Acesso em: 25/04/2018.

BARBOSA, Lázaro. *Cinema e Literatura: possibilidades estéticas e relações semióticas*. s/d. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/shXVIII/artigos/GT07>. Acesso em set/2016.

BARROS, Manuel. *O menino que carregava água na peneira*. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2011.

BARTHES. Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015

BAZIN, André. *O cinema, ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica. In: BENJAMIN, Walter. et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. p. 9-42.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

_____. *Reflexões sobre a criança o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista concedida a Eduardo Cléber. *Revista Época*, São Paulo, 23 jan. 2004. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG62375-5856,00-ENTREVISTA+EXCLUSIVA+COM+O+CRITICO+DE+CINEMA+JEANCLAUDE+BERNARDET.html>. Acesso em: 18/03/2018.

BOLLE, Willi. Walter Benjamin e a cultura da criança. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984. p. 13-16

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In. NOVAIS, Adalto(org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p.66-87.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura: choques de linguagem*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. 1967.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. *Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BUTCHER, Pedro; MÜLLER, Anna Luiza. *Abril despedaçado: história de um filme*. In: SALLES, Walter; MACHADO, Sergio; AÏNOUZ, Karim. Roteiro. São Paulo: Companhia das letras, 2002. p.193-228.

CANDIDO, Antonio. *O direito a Literatura*. Comunidade Educativa CEDAC. Junho de 2014. Disponível em: <https://youtu.be/4cpNuVWQ44E>, acesso em abr/2016.

_____. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.51-80.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

_____. Defesa e ilustração da noção de representação. In: *Fronteiras: Revista de História*, Dourados, MS, v. 13, n.23, jan/jun. 2011, p. 15-29.

CONTRACAMPO. Spider, *A primeira pessoa no cinema: Por uma crítica impura*. s/d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/49/primeirapessoa.htm>

CARVALHO, Walter. *Entrevista com Walter Carvalho*. Revista Intermédias.com, em 17/10/2004. Disponível em: http://www.intermedias.com/anterior/fr_entrevista.htm. Acesso em: 12/03/2018.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, caderno Mais, 1999.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Tradução Júlia da Rosa Simões. São Paulo: companhia das Letras, 2016.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*; tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ECO, Umberto *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Obra aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva: 1968.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. Tradução: Marcelle Pithon. In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. p. 269-279.

EURONEWS. Ismail Kadaré: *A Albânia e o Kosovo têm inspirações à Europa*. Disponível em: <http://pt.euronews.com/2009/10/20/ismail-kadare-a-albania-e-o-kosovo-tem-aspiracoes-a-europa>.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. De Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

FOLHA DE SÃO PAULO. Kadaré narra o mistério insolúvel do amor. São Paulo 1/7/2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0107201021.htm>. Acesso em: 20/03/2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GEERTZ, Clifford. *Thick description: toward an interpretive theory of culture*. In: The interpretation of cultures. New York: Basic Books, 2000. p.3-30.

GEPEIAP – Grupo de Estudos e Pesquisa: Educação, Infância, Arte e Psicanálise. 2014. Projeto de Pesquisa: *Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância*.

GUARANHA, Manoel Francisco. Literatura e Cinema: Da palavra à imagem – adaptação e recriação. In: HOFFLER, Angelica [et. Al.]. *Cinema, Literatura e História*. Santo André: UniABC, 2007. p.1-12

GUIMARAES, Hélio. O Romance do Século XIX na televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.91-114

HAROCHE, Claudine. *A condição sensível: formas e maneiras de sentir no Ocidente*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HOHLFELDT, Antônio. Cinema e Literatura: liberdade ambígua. In AVERBUCK, Liggia (Org). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p. 129-140.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

ISHAGPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In: KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra internacional de Cinema de São Paulo, 2004). P. 83-171.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: O caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.] *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003`. p.37-60.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KADARÉ, Ismail, *O Jantar errado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *O Acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

_____. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. *Uma questão de loucura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. *A Filha de Agamenon e o sucessor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O General do Exército Morto*. São Paulo: Editora objetiva, 2004.

_____. *Os Tambores da Chuva*. São Paulo: Maria da Fonte, 2003.

_____. *As Frias Flores de Abril*. São Paulo: Editora objetiva, 2001.

_____. *A Ponte dos Três Arcos*. São Paulo: Editora objetiva, 1999

_____. *Três contos Fúnebres para Kosovo*. São Paulo: Editora objetiva, 1999.

_____. *A Pirâmide*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O Palácio dos Sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O Dossie H*. São Paulo: Companhia das Letras 1991.

_____. *Crônica na Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KIAROSTAMI, Abbas. Abbas Kiarostami: *Duas ou três coisas que sei sobre mim*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

KOBALL, Alexandre, *Cineplayers*, em 01/04/2003. Disponível em: <http://www.cineplayers.c.m/critica/abril-despedacado/70>. Acesso em: 5/5/2018.

KOHAN, Walter O. Da maioria à minoria: Filosofia, experiência e afirmação da infância. In: KOHAN, Walter O. *Infância*. Entre Educação e Filosofia. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.237-255

KONDER, Leandro. *As artes da palavra*: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

LAPOUJADE, David. Avoir une idée em cinema. Aigremont : Editios Antigene, 1989. P.63-77.

LEAL, João Vitor ; CARVALHO, Walter. *Cinemas d`amerique latine*. Walter Carvalho : a fotografia além da fotogenia. 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/463>. Acesso em: 16/05/2018.

LEÃO, Beto. BENFICA, Eduardo. *Goiás no Século do cinema*. Disponível em: www.mnemocine.com.br/index.php/documentos.../31-historia-do-cinema-em-goias. Acesso em: 21/07/2018.

LIMA, Beatriz Furtado Alencar. *Abril despedaçado transmutado para o cinema*: da Albânia ao Brasil a tragédia em cena. 2008.p.174. Dissertação de mestrado) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2008.

LIMA, Clêidna Aparecida de. *Saberes sociais e literatura*: capital cultural nas tramas de A Caverna de José de Saramago. Goiânia . 2016. p. 304 Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6510>. Acesso em: 01/07/2018.

LONGMAN, Gabriela. Os escritores são uma raça à parte. *Folha de São Paulo*, 27 de outubro de 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2710200807.htm>. Acesso em: 12/03/2018.

LYOTARD, Jean-François. *Mainmise*. Philosophy Today. Inv. 1992, p.419-427.

MARINHO, Jaqueline Luvisotto. Viagens por balões e labirintos: Cidade, infância, memória e narrativa. In: ROURE, Glacy Queirós de (org). *Cultura e poder*: A Construção da alteridade em tempos de (des) humanização. Goiânia: Ed. Da PUC, 2016. p. 89-108.

MARQUES, Divina. *Entre Literatura, cinema e filosofia*: Miguilim nas Telas. São Paulo, 2013.

- MARTIN, Macel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. In: *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1950.
- METZ, Cristian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MITTERAND, Henri. *100 filmes: da literatura para o cinema*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.
- MOISES. Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. Tradução: Antônio-Pedro Vasconcelos. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.145-172.
- NETO, Andrei. *Amor é o tema de Acidente*, de Ismail Kadaré. Entrevista concedida ao Jornalista Andrei Neto. Em 26 de junho de 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,amor-e-tema-de-o-acidente-de-ismail-kadare,572164>. Acesso em: 12/03/2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-36.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *VI Congresso SOPCOM*. 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 12/06/2018.
- PEREIRA, Diego de Figueiredo Braga. *A poética da narrativa: um estudo da obra de Ismail Kadaré*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2013.
- PEREIRA, Uilson. Apresentação à edição brasileira. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo-SP: Summus, 1984. p. 10-12
- PINTO, Luiz de Aguiar Costa. *Lutas de famílias no Brasil: Introdução ao seu estudo*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: RECORD, 1990.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- REVISTA INTERMÍDIAS.COM. *Entrevista com Walter Carvalho*, em 17/10/2004. Disponível em: http://www.intermidias.com/anterior/fr_entrevista.htm. Acesso em: 12/03/2018.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, Renildo. *Cineset Walter Salles*. Publicado em 7/11/2014. Disponível em: <http://www.cineset.com.br/walter-salles/>. Acesso em 7/04/2018

ROSA, Gian Luigi de. Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excuro da transposição cinematográfica no Brasil. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 297-321, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_De%20Rosa2.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2018.

ROURE, Glacy Queiros. *Infância, experiência, linguagem e brinquedo*. Disponível em: <http://33reuniao.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT07-6935--Int.pdf>. 2010. Acesso em: 05/06/2018.

ROURE, Glacy Q.; SÁ, Ana Carolina Roure M. de, *Em três tempos: educação, infância e cinema*. Disponível em: <http://www.ceped.ueg.br/anais/vedipefinal/pdf/gt13/co%20grafica/Glacy%20Queiros%20de%20Roure.pdf>. Acessado em 05 de abril de 2014.

_____. *A Infância em Abril despedaçado*. Blumenau: Atos de Pesquisa em Educação, v. 10, n.3, 2015, p.809-833

SABADIN, Celso. *Cineclick: tudo sobre cinema*. Publicado em 29/04/2002. Disponível em: https://www.cineclick.com.br/criticas/abril-despedacado_. Acesso em: 10/05/2018.

SALLES, Walter. *Apud: Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26651/walter-salles>). Acesso em: 17/12/2017. Verbete da Enciclopédia.

_____. *Apud: Associação Brasileira de cinematografia*. Disponível em: <http://abcine.org.br/site/abril-despedacado/> s.d.

SANTOS, Joel Rufino. *Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHLESNER, Anita Helena. Mimese e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin. *Revista Unisinos* mai/ago p. 148-156. 2009. Disponível em: revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/5014/2265.

SCHLÖGL, Larissa. *O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema*. Disponível em: www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/...artigos/dialogo.pdf. Acesso em: 10/07/2016.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. Disponível em: *Rumores revista on line de comunicação, linguagens e mídias*. São Paulo, v. 2, n. 2. Jan-abr. 2009. s.p. Disponível em:

www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=101

SILVA, Thais Maria Gonçalves. Reflexões sobre a adaptação cinematográfica de uma obra literária. *Anuário Literário*, Florianópolis, v.17, n. 2, p.181-201, 2012.

SOARES, Leonardo Francisco. Entre os Sercos: A Ilíada e a ficção de Ismail Kadaré. *Revista de estudos linguísticos e Literário* n. 55, Salvador, 2016, p. 64-79.

SOBRAL, Filomena Antunes. *Diálogos entre literatura e cinema: Adaptação cinematográfica de narrativas queirosianas*. Disponível em:http://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/498/4/Diálogos%20entre%20literatura%20e%20cinema06_11_2014.pdf. Acesso em: 10/07/2016.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da Fidelidade à intertextualidade. *Jornal Ilha do Desterro*. Florianópolis. Jul./dez. 2006. p.19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>, acesso em : 15/05/2016

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

TIBALLI, Elianda Figueiredo Arantes; JORGE, Luiz Eduardo. *A Etnografia como meio de conhecimento no campo da educação*. *Revista Habitus*. Goiânia, v. 5, n.1, jan/jun.p. 63-76. 2007.

VARGAS LLOSA, Mario Vargas. *A Verdade das mentiras*. Tradução: Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VICENTINI, Albertina. Literatura e conhecimento. Goiânia: *Revista Educativa* v. 14, n.2, p. 375-394, jul./dez. 2011

VIEIRA, André Soares. Entre o cinema e a literatura: o cine-romance como estrutura literária autônoma. *Alea: Estudos Neolatinos*. Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas. Faculdade de Letras – UFRJ, v. 4, n. 1 p. 93-108. Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2001

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: ontologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência. e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. *A Opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-90.

FILMOGRAFIA

ABRIL DESPEDAÇADO. (Behindthesun, Suíça/França/Brasil, 2001). Direção de Walter Salles. Baseado no romance Prilli i Thyer de Ismail Kadaré. Adaptado por Karim Aïnouz. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Direção de arte: Cassio Amarante. Figurino: Cao Albuquerque. Montagem: Isabelle Rathery. Música: Antonio Pinto Estúdio: Video Filmes/Haut et Court/BacFilms/Dan Valley Film AG. Distribuidora: Miramax Films/ColumbiaTriStar do Brasil. Duração: 105 min.

A CARTOMANTE. Direção e roteiro: Marcos Faria. Baseado em um conto homônimo de Machado de Assis. 1974. Duração: 84 min.

ADÃO OU SOMOS TODOS FILHOS DA TERRA. Direção de Daniela Thomas, João Moreira Salles, Kátia Lund e Walter Salles, 1999. Duração: 8 min.

A GRANDE ARTE. Direção de Walter Salles. Roteiro Rubem Fonseca. Baseado no livro homônimo de Rubem Fonseca. Direção de fotografia José Roberto Eliezer. Direção de arte Nico Faria e Beto Cavalcanti. Montagem Isabelle Rathery. Música Jürgen Knieper e Todd Boeckellheide. Figurino Mari Stockler. Produção executiva Paulo Brito. Produção Alberto Flaksman. 1991. Duração: 104 min.

ÁGUA NEGRA. Direção de Walter Salles. Roteiro de Rafael Yglesias. Baseado no livro Honogurai Mizuno Soko Kara, de Kôji Suzuki, e no filme Dark Water, de Hideo Nakata. Fotografia Affonso Beato. Direção de arte Therese Deprez. Montagem Daniel Rezende. Figurino Michael Wilkinson Casting Mali Finn. Estados Unidos, 2005. Duração, 105 min.

A 8.944KM DE CANNES. Direção de Walter Salles. Fotografia: Mauro Pinheiro. Edição: Livia Serpa. Produção: Marcelo Torres, Maria Carlota Bruno. Brasil: Videofilmes. 2007. Duração, 3min.

ASAS DO DESEJO. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders, Peter Handke, Richard Reitinger. Séries de filmes: Wings of Desire. França, Alemanha, 1987. Duração: 127 min.

AZYLLO MUITO LOUCO. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Machado de Assis (conto), Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1970. Duração 100min.

A CAUSA SECRETA. Direção: Sérgio Bianchi. Roteiro: Machado de Assis (conto), Sérgio Bianchi, Isa Kopelman, Kate Lyra, Bráulio Mantovani. Maria Bacelar. Brasil, 1994. Duração 93 min.

BRÁS CUBAS. Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Júlio Bressane, Machado de Assis (romance), Antônio Medina. Brasil. 1985. Duração 92 minutos.

CAPITÃES DA AREIA. Direção: Cecília Amado. Roteiro: Jorge Amado (romance), Cecília Amado e Hilton Lacerda. Música: Carlinhos Brown. Produção Cecilia Amado, Bernardo Stroppiana. Diretor de arte: Adrian Cooper. Figurino: Marjorie Gueller. Diretor

de fotografia: Guy Gonçalves. Som: Simone Petrillo. Montagem: Eduardo Hartung. Brasil, 2011. Duração 96 min.

CAPITU. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Roteiro: Lygia Fagundes Telles, Paulo Emilio Salles Gomes, Machado de Assis (romance). Brasil, 1968. Duração 103min.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery, Felipe Lacerda. Som: Jean-Claude Brisson. Música: Antônio Pinto, Jaques Morelenbaum. Figurino: Cristina Camargo. Direção de arte: Cassio Amarante, Carla Caffé. Produção: Elisa Tolomelli. Direção de Produção: Marcelo Torres, Afonso Coaracy. Coordenação de produção: Beto Bruno. Produção: Arthur Cohn. 1998. Duração 105 min.

CHINA – O IMPÉRIO DO CENTRO. Direção: João Moreira Salles. Duração: 95 min. Brasil: 1987.

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA. Direção de Walter Salles. Roteiro José Rivera. Supervisão artística Gianni Mina. Baseado em Diários de Motocicleta de Che Guevara. Direção de fotografia Eric Gautier. Montagem Daniel Rezende. Desenho de produção Carlos Conti. Figurino Beatriz di Benetto, Marisa Urruti. Direção de elenco Walter Rippel. Produção Michael Nozik, Edgard Tenenbaum, karen Tenkhoff. Brasil. 2004. Duração 126 min.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Eduardo Coutinho Leopoldo Serran, Jorge Amado (romance). Brasil, 1976. Duração: 110 min.

GABRIELA. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Leopoldo Serran, Flávio Ramos. Tambellini. Direção de arte: Hélio Eichbauer. Direção de fotografia: Carlo Di Palma. Música: Tom Jobim. Produção: Harold Nebenzal, Ibrahim Moussa. Brasil, 1983. Duração: 102 min.

INCELÊNCIA PARA UM TREM DE FERRO. Direção: Vladimir Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho. Som: Vladimir Carvalho, Walter Carvalho. Música: Luiz Gonzaga, Quinteto Armorial, Geraldo de Almeida, Geraldo Barboza. Narração: Paulo Pontes. Brasil:1972; Duração: 25 min.

JAPÃO, UMA VIAGEM NO TEMPO. Direção: Walter Salles Junior. Produção: João Moreira Salles. Narração José Wilker. Música: Ryuichi Sakamoto. Brasil, 1985. Duração: 120 min.

JIA ZHANGKE, UM HOMEM DE FENYANG. Direção: Walter Salles. Roteiro: Walter Salles, Jean-Michel Frodon. Produção: Videofilmes. Brasil, China, França, 2014. Duração 105min.

JUBIABÁ. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, Jorge Amado, Ney Santana. Música: Gilberto Gil. Brasil, 1986. Duração: 100min.

KRAJCBERG, O POETA DOS VESTÍGIOS. Direção: Walter Salles. Roteiro João Moreira Salles. Fotografia: Walter Carvalho. Operação de VT e som: Flávio Zangrandi, Joel da C. Silva. Edição Walter Salles. Narração: Paulo José. Produção: Carla Niemeyer. Brasil, 1987. Duração 45 min.

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT. (CHEGADA DO TREM À ESTAÇÃO). Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Cinematografia: Auguste Lumière, Louis Lumière. França, 1896. Duração: 1min.

LAVOURA ARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Baseado no romance homônimo de Raduan Nassar. Fotografia de Walter Carvalho. Direção de arte: Yurika Yamasaki. Figurino: Beth Filipecki. Montagem: Luiz Fernando Carvalho. Estúdio: Video Filmes/Haut Brasil 2001. Duração 163 min.

LINHA DE PASSE. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro George Moura e Daniela Thomas, em colaboração com Bráulio Mantovani. Fotografia de Mauro Pinheiro Jr. Som Leandro Lima, Frank Gaeta. Cenografia Valdy Lopez Jr. Figurino Cassio Brasil. Montagem Gustavo Giani e Livia Serpa. Brasil 2008. Duração 113 min.

LOIN DU 16ÈME (SEGMENTO DE PARIS JE T'AIME). Direção: Walter Salles. Brasil, 2006

LUCÍOLA. Direção: Franco Magliani. Roteiro: José de Alencar. Fotografia: Antônio Leal. Leal-Film. Brasil, 1916. Duração 100 min.

NA ESTRADA. Direção: Walter Salles. Produção: Nathanael Karmitz, Charles Gillibert, Rebecca Yeldham. Roteiro: José Rivera. Música: Gustavo Santaolalla. Cinematografia: Éric Gautier. Edição François Gédigier. Brasil, 2012. Duração 140 min.

O OUTRO LADO DO MUNDO. Direção: Leandro Ferreira. Continental Filmes. Brasil, 2008 Duração: 90 min.

O PRIMEIRO DIA. Direção Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro Daniela Thomas, Walter Salles e Marcos Bernstein. Direção de fotografia Walter Carvalho. Direção de arte Daniela Thomas. Música José Miguel Wisnik. Montagem Walter Salles e Felipe Lacerda. Figurino Cristina Camargo. Produção executiva Flavio Tambellini. Brasil 1999. Duração 86 min.

OTÁLIA DA BAHIA (OS PARTORES DA NOITE). Direção: Marcel Camus. Roteiro: Marcel Camus, Jorge Amado. Produção: Claire Du Val, Carlos Guimarães de Matos Jr. Fotografia: André Domage. Produção Música: Jocaifi, Antônio Carlos. França, Brasil, 1977. Duração 121 min.

QUANTO VALE OU É POR QUILO? Direção: Sérgio Bianchi. Roteiro: Sérgio Bianchi, Newton Cannito, Eduardo Benaim. Música: Mário Manga. Brasil, 2005. Duração 110 min.

A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA. Direção de Walter Avancini. Roteiro: Jorge Amado, Walter Avancini. Produtor: Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Brasil, 1978. Duração 116 min.

QUINCAS BORBA. Direção: Roberto Santos. Roteiro: Roberto Santos, Machado de Assis (romance). Direção de fotografia: Roberto Santos Filho. Montagem: Carlos Álvaro Vera. Produção: Ary Fernandes, Roberto Santos. Brasil, 1987. Duração 116 min.

DOM CASMURRO. Direção: Moacyr Góes. Roteiro: Moacyr Góes, Machado de Assis (romance). Brasil, 2003. Duração 91 min.

ROCCO E SEUS IRMÃOS. Direção: Luchino Visconti. Roteiro: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa. Música: Nino Rota. Itália, 1960. Duração: 177 min.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SEARA VERMELHA. Direção: Alberto D'Aversa. Roteiro: Alberto D'Aversa, Jorge Amado (romance). Fotografia: Guglielmo Lombardi, Antônio Pietro. Produção: Manuel M. Dôres. Brasil, 1964. Duração 113 min.

SOCORRO NOBRE. Direção: Walter Salles. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Assistente de fotografia Flávio Zangrandi. Som: Bruno Fernandes. Montagem Walter Salles, Felipe Lacerda. Produção Maria Isabel Kerti. 1995. Duração 23 min.

SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON. Direção: Louis Lumière. Produção: Louis Lumière. Cinematografia: Louis Lumière. França, 1895. Duração 45 s.

TENDA DOS MILAGRES. Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, Jorge Amado (romance). Música: Jards Macalé, Gilberto Gil. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Ney Santana. Brasil, 1977. Duração 148 min.

TERRA ESTRANGEIRA. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro: Daniela Thomas, Walter Salles e Marcos Bernstein. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Direção de arte: Daniela Thomas. Música: José Miguel Wisnik. Montagem: Walter Salles e Felipe Lacerda. Figurino Cristina Camargo. Produção executiva: Flávio Tambellini. Brasil, 1995. Duração: 100 min.

TERRA VIOLENTA. Direção: Edmond Francis Bernoudy. Roteiro: Alinor Azevedo, Theodore Valde. Fotografia: Edgar Brasil. Som: Silvio Rabelo. Brasil, 1948. Duração: 110 min.

TIETA DO AGRESTE. Direção: Cacá Diegues. Roteiro: Cacá Diegues, Jorge Amado, Antônio Calmon, João Ubaldo Ribeiro. Música: Caetano Veloso. Brasil, 1996. Duração 114 min.

VENICE 70: FUTURE RELOADED. Direção: Hala Abidallah, John Akomfrah, Walter Salles et ali. Roteiro: Guy Debord, Haile Gerima, Monte Hellman, Shekhar Kapur.

Produção: Christopher Zitterbart, Haile Gerima, Leandro Marini, Melissa Hellman, Mihir Lath, Nariman Hamed, Shekhar Karup. 2013. Duração 120 min.

VIDAS SECAS. Direção Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, Graciliano Ramos. Produção: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danilo Trelles. Música: Leonardo Alencar. Brasil, 1963. Duração: 105 min.

ANEXO I: FICHA TÉCNICA DE ABRIL DESPEDAÇADO

SALLES, Walter. *Abril Despedaçado.* Filme, 2001.

Direção: Walter Salles

Elenco principal: Tonho (Rodrigo Santoro), Pai (José Dumont), Pacu (Ravi Lacerda), Mãe (Rita Assemany), Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos), Clara (Flavia Marco Antônio). Inácio (Caio Junqueira), Avô de Isaías (Everaldo de Souza Pontes), Mulher de Isaías (Mariana Loureiro), Isaías (Servílio de Holanda), Mateus (Wagner Moura), Reginaldo (Gero Camilo).

Participações especiais: Seu Lourenço (Othon Bastos), Família Ferreira (Vinícius de Oliveira), Família Ferreira (Soia Lira), Família Ferreira (Maria do Socorro Nobre).

Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz

Fotografia: Lula Carvalho

Música: Antônio Pinto

Montagem: Marcelo Pedrazzi / Conselheiro artístico: Jürg Hassler

Distribuição: VídeoFilmes

Adaptação: Abril 1910 _ Na geografia desértica do sertão brasileiro, uma camisa manchada de sangue balança com o vento. Tonho (Rodrigo Santoro), filho do meio da família Breves, é impelido pelo pai (José Dumont) a vingar a morte do seu irmão mais velho, vítima de uma luta ancestral entre famílias pela posse da terra. Se cumprir sua missão, Tonho sabe que sua vida ficará partida em dois: os 20 anos que ele já viveu, e o pouco tempo que lhe resta para viver. Ele será então perseguido por um membro da família rival, como dita o código da vingança da região. Angustiado pela perspectiva da morte e instigado pelo seu irmão menor, Pacu (Ravi Ramos Lacerda), Tonho começa a questionar a lógica da violência e da tradição. É quando dois artistas de um pequeno circo itinerante cruzam o seu caminho... *

* O fragmento supracitado foi retirado do verso do invólucro do DVD do filme 'Abril Despedaçado'.

ANEXO II: Bibliografia de Ismail Kadaré³³

- 1954 Frymëzime djaloshare
1957 Àndirrimet 1958 Princesha Argjiro
1961 Shekulli Im
1963 Gjenerali i ushtërisë së vdekur (O General do Exército Morto)
1964 Përse mendohen këto male
1966 Vjersha dhe poema të zgjedhura
1967 Gurëgdhendësit
1967 Qyteti i jugut
1968 Dasma
1968 Motive me diell
1968 Poésies
1970 Kasnecet e shiut [Kështjella] (Os tambores da chuva [O castelo])
1971 Autobiografi e popullit në vargje dhe shinime të tjera
1971 Linja të Largëta, shënime udhëtimi
1971 Kronikë në gur (Crônica na Pedra)
1973 Dimri i vetmisë së madhe
1975 Nëntori i një kryeqyteti
1975 Poema të zgjedhura për fëmijë
1976 Muzgu i perendive të stepes
1976 Poezia shqipe 28
1976 Koha, vjersha dhe poema
1977 Emblema e dikurshme, tregime e novella
1977 Dimri i madh
1978 Komisioni i festës
1978 Në muzeun e armëve, poemë
1978 Prilli i thyer (Abril Despedaçado)
1978 Ura me tri harqe (A ponte dos três arcos)
1979 Poezi
1980 Krushqit janë të ngrirë
1980 Kush e solli Doruntinën
1980 Buzëqeshje mbi botë
1980 Gjakfohtësia
1980 Autobiografia e popullit në vargje
1980 Sjëll'si i fatkeq'sis'

³³ As obras estão apresentadas em ordem cronológica de acordo com as publicações na Albânia. Entre parênteses estão os títulos das obras publicadas no Brasil. Algumas obras foram publicadas exclusivamente na França, por esse motivo, aparecem em francês.

1980 Viti i mbrapshtë
1980 Krushqit janë të ngrirë
1980 Nënpunësi i pallatit të ëndrrave (O Palácio dos Sonhos)
1980 Pashallëqet e mëdha
1981 Një dosje për Homerin; Dosja H (O Dossiê H)
1985 Nata me hënë (Clair de lune)
1986 Koha e shkrimeve
1988 Koncert në fund të dimrit (Concerto no Fim do Inverno)
1988 Eskili, ky humbës i madh
1989 Poèmes 1958-1988
1990 Ftesë në studio
1990 Ardhja e Migjenit në letërsinë shqipe
1990 Migjeni ose uragani i ndërprerë
1991 Ëndërr mashtruese, tregime e novela
1991 Përbindëshi
1991 Pesha e kryqit
1992 Pluhuri mbretëror; Piramida (A Pirâmide)
1992 Muri i Madh
1993 Konkurs bukurie për burrat në Bjeshkët e Namuna
1994 Nga një dhjetor në tjetrin
1994 Hija
1994 Kasnecët e shiut
1995 Shkaba
1996 Pallati i ëndrrave
1996 Dialog me Alain Bosquet
1996 Spiritus
1996 Legjenda e legjendave
1997 Kushëriri i engjëjve
1997 Poezi
1998 Qyteti pa reklama
1998 Tri këngë zie për Kosovën (Três Cantos Fúnebres para o Kosovo)
1998 Stinë e mërzitshme në Olymp
1998 Kombi shqiptar në prag të mijëvjeçarit të tretë
1999 Ikja e shtërgut
1999 Qorrfermani
1999 Vjedhja e gjumit mbretëror
1999 Ra ky mort e u pamë
2000 Lulet e ftohta të marsit (As Frias Flores de Abril)

- 2000 Arti bashkëkohor i Kosovës
- 2000 Kohë barbare
- 2000 Breznitë e Hankonatëve
- 2000 Bisedë përmes hekurash
- 2000 Elegji për Kosovën
- 2000 Vajza e Agamemnonit (A filha de Agamênon)
- 2001 Unaza në kthetra
- 2001 Shqiptarët në Ballkan
- 2001 Ballkani i jugut: perspektiva nga rajoni
- 2002 Jeta, loja dhe vdekja e Lul Mazrekut (Vida, Jogo e Morte de Lul Mazrek)
- 2002 Autobiografia e popullit në vargje
- 2003 Ca pika shiu ranë mbi qelq
- 2003 Pasardhësi (O Sucessor)
- 2004 Kristal
- 2004 Katër përkthyesit
- 2004 Poshterimi Ne Ballkan: Sprove
- 2005 Ditë Kafenesh
- 2005 Letërkëmbim me presidentin
- 2005 Çështje të marrëzisë (Uma questão de loucura)
- 2005 Dantja i pashmangshëm, ose, Një histori e shkurtër e Shqipërisë me Dante Aligierin: sprovë
- 2006 Identiteti evropian i shqiptarëve
- 2006 Hamleti, princi i vështirë
- 2008 Darka e gabuar (O jantar errado)
- 2009 E penguar: Requiem për Linda B.
- 2010 Aksidenti (O Acidente)
- 2010 Mosmarrëveshja, mbi raportet e Shqipërisë me vetveten
- 2011 Mbi krimin në Ballkan. Letërkëmbim i zyrtë
- 2012 La provocation et autres récits

ANEXO III: Filmografia de Walter Carvalho

2017 O Filme da minha vida (diretor de fotografia)
2015 Filme de Cinema
2012 Raul - O Início, o Fim e o Meio
2010 Febre do Rato (diretor de fotografia)
2009 Budapest (Diretor)
2009 O Homem que Engarrafava Nuvens (diretor de fotografia)
2007 Chega de Saudade (diretor de fotografia)
2007 Baixio das Bestas (produtor associado e diretor de fotografia)
2006 O Céu de Suely (diretor de fotografia)
2006 Cleópatra (diretor de fotografia)
2006 BerlinBall (diretor de fotografia)
2005 Moacir Arte Bruta (diretor e roteirista)
2005 Crime Delicado (operador de câmera e diretor de fotografia)
2005 A Máquina (diretor de fotografia)
2004 O Veneno da Madrugada (diretor de fotografia)
2004 Entreatos — Lula a 30 Dias do Poder (diretor de fotografia)
2004 Cazuza - O Tempo não Pára (co-diretor)
2003 Lunário Perpétuo (cineasta)
2003 Glauber o Filme, Labirinto do Brasil (diretor de fotografia)
2003 Filme de Amor (diretor de fotografia)
2003 Carandiru (operador de câmera e diretor de fotografia)
2003 Amarelo Manga (operador de câmera e diretor de fotografia)
2001 Um Crime Nobre (diretor de fotografia)
2001 Janela da Alma (diretor, fotógrafo e roteirista)
2001 Amores Possíveis (diretor de fotografia)
2001 Abril Despedaçado (diretor de fotografia)
2001 Madame Satã (diretor de fotografia)
2001 Lavoura Arcaica (diretor de fotografia)
2000 Passadouro (cineasta)
2000 Villa-Lobos - Uma Vida de Paixão (cineasta)
1999 Texas Hotel (cineasta)
1999 Notícias de uma Guerra Particular (cineasta)
1998 Somos Todos Filhos da Terra (cineasta)
1998 Central do Brasil (diretor de fotografia)
1998 O Primeiro Dia (cineasta)
1997 Pequeno Dicionário Amoroso (diretor de fotografia)
1997 O Amor Está no Ar (cineasta)
1995 Cinema de lágrimas (diretor de fotografia)
1995 Terra estrangeira (diretor de fotografia)
1995 Un Siècle d'Écrivains (Jorge Amado) (cineasta)
1995 Socorro Nobre (cineasta)
1995 Cinema de Lágrimas (cineasta)
1995 Butterfly (cineasta)
1993 Agosto (cineasta)
1992 A Babel da Luz (cineasta)
1991 Os trapalhões e a Árvore da Juventude (cineasta)
1991 Conterrâneos Velhos de Guerra (cineasta)
1991 A República dos Anjos (cineasta)

1991 A Grande Arte (fotógrafo)
1990 Uma Escola Atrapalhada (cineasta)
1990 O Mistério de Robin Hood (cineasta)
1990 Círculo de Fogo (cineasta)
1990 Blues (cineasta)
1990 Assim na Tela como no Céu (cineasta)
1990 A Paisagem Natural (cineasta)
1989 Que Bom te Ver Viva (diretor de fotografia)
1989 Césio 137 — O pesadelo de Goiânia (operador de câmera e cineasta)
1988 Uma Questão de Terra (cineasta)
1988 O Inspetor (cineasta)
1987 Terra para Rose (cineasta)
1987 Rio de Memórias (cineasta de fotografia)
1987 Os Trapalhões no Auto da Compadecida (cineasta)
1987 João Cândido, um Almirante Negro (cineasta)
1987 Dama da Noite (cineasta)
1987 Alta Rotação (diretor de fotografia e operador de câmera)
1987 No Rio Vale Tudo (ou Si Tu Vas à Rio... Tu Meurs) (cineasta)
1986 Geléia Geral (cineasta)
1986 A Igreja da Libertação (cineasta)
1986 A Dança dos Bonecos (operador de câmera)
1986 Com Licença, Eu Vou à Luta (operador de câmera e cineasta)
1985 O Rei do Rio (operador de câmera)
1985 Krajcberg — O Poeta dos Vestígios (cineasta)
1984 Pátio dos Suspiros (operador de câmera - diretor de fotografia)
1984 Quilombo (operador de câmera)
1984 Pedro Mico (cineasta)
1984 A Máfia no Brasil (cineasta)
1983 Sargento Getúlio (cineasta)
1983 Cinema Paraibano, Vinte Anos (cineasta)
1983 A Difícil Viagem (cineasta)
1982 Sete Dias de Agonia (cineasta)
1982 Lages, A Força do Povo (fotógrafo)
1982 Em Cima da Terra, Embaixo do Céu (cineasta)
1982 A Missa do Galo (cineasta)
1981 O Homem de Areia (cineasta)
1980 Flamengo Paixão (operador de câmera)
1980 Conterrâneos Velhos de Guerra (cineasta)
1979 Jorge Amado no Cinema (cineasta)
1979 Boi de Prata (Diretor de Fotografia e Câmera)
1977 Viola Chinesa (cineasta)
1977 Que País é Este? (cineasta)
1977 Antônio Conselheiro e a Guerra dos Pelados (cineasta)
1973 O Homem do Corpo Fechado (responsável pelo título)
1971 O País de São Saruê (assistente de direção)

ANEXO IV: Filmografia de Walter Salles

2017 Where Has the time Gone?
2014 Jia ZhangKe, um Homem de Fenyang
2013 Venice 70: Future Reloaded
2012 Na Estrada
2008 Stories on Human Rights
2008 Linha de Passe
2007 Cada Um com Seu Cinema
2006 Paris Te Amo
2005 Água Negra
2004 Diários de Motocicleta
2003 Armas e Paz
2002 Castanha e Caju Contra o Encouraçado Titanic
2001 Abril Despedaçado
1998 Somos Todos Filhos da Terra
1998 O Primeiro Dia
1998 Central do Brasil
1996 Socorro Nobre
1995 Antônio Carlos Jobim
1995 Terra Estrangeira
1995 Un Siècle d'ecrivains- Jorge Amado
1991 A Grande Arte
1989 Chico – O País da Delicadeza Perdida
1988 Marisa Monte
1987 Krajcberg – O Poeta dos Vestígios
1986 Japão – Uma Viagem no Tempo – 4 Episódios

- Os Samurais da Economia
- Os Novos Criadores
- O outro Lado do Mundo
- Kurosawa – Pintor de Imagens

Produções

2015 Jia Zhang-ke, um homem de Fenyang
2012 Na estrada, produtor associado
2010 Transeunte, de Eryk Rocha
2010 Quincas Berro d'água, de Sérgio Machado
2009 No meu lugar, de Eduardo Valente
2008 Linha de passe, codirigido com Daniela Thomas.
2007 Leonera, de Pablo Trapero
2006 O céu de Suely, de Karim Aïnouz
2005 Cidade baixa, de Sérgio Machado
2002 Madame Satã, de Karim Aïnouz
2002 Cidade de Deus, de Fernando Meirelles
2001 Lavoura arcaica, de Luiz Fernando Carvalho
1998 Central do Brasil