

O DISCURSO IMAGÉTICO DO FILME *ABRIL DESPEDAÇADO* E SUA REPRESENTAÇÃO POÉTICO-VISUAL

Gil Peixinho Piva (PGEDU/UEMS)¹
José Antonio de Souza (UEMS)²

Inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que se origina nas narrativas (T. Todorov).

RESUMO: As imagens de um filme devem ser vistas como principais atributos qualitativos, de forma que, ao classificar seus recursos, não os limitem simplesmente a uma mera substituição técnica da escrita como sendo o preenchimento de um suposto vazio: com amplos (ou específicos) sentidos, o campo imagético do cinema carece sempre de um olhar minucioso, detalhado, uma atenção “devida”. *Abril Despedaçado* foi escolhido, dentre muitos outros filmes, pela maneira especial como seus parâmetros cinematográficos permitem-no assumir uma refinada postura, preocupada com o trabalho específico da linguagem que o caracteriza. Este artigo tem como objetivo analisar o discurso cinematográfico e suas relações com outras linguagens que permeiam a circularidade do processo de filmagem, constituindo-se numa reinvenção poético-visual para alcançar uma consciência mítico-social de sua própria narrativa simbólica.

Palavras-chave: discurso cinematográfico. Linguagem. Imagem. narrativa simbólica.

Introdução

O foco de interesse desse artigo é a linguagem cinematográfica; entretanto, uma breve apresentação da história original do romance *Abril Despedaçado* (2002) e do enredo do filme homônimo torna-se necessário, a fim de contextualizar parte do conteúdo literário presente no filme, assim como para exemplificar as mudanças significativas referentes à história.

No livro, a história se passa no mês de abril de 1930, na Albânia, onde um código de leis não escritas ainda rege a vida e a morte dos montanheses. O código é conhecido como *Kanun*, no qual o valor supremo é a honra. Por causa do *Kanun*, famílias inteiras passam gerações a se matar, uma forma de

¹ Aluno Regular do Mestrado Educação pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Graduado em Letras pela Fundação Educacional de Fernandópolis – FEF. Professor da Escola Municipal José de Souza Cabral em Arabá, povoado de Ouroeste/SP.

² Docente do Mestrado em Educação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Unidade de Paranaíba.

“vingar ou cobrar o sangue” por meio da vingança de um ente já morto pelo mesmo ritual. O código determina de quem é a vez de matar e quem será o próximo a morrer.

No meio dessa trama que cultua a matança entre duas famílias, o jovem montanhês *Gjorg Berisha* após matar um membro da família rival, os *Kryeqyq*, cobrando o sangue que eles devem aos *Berisha*, torna-se a próxima vítima de um círculo vicioso de execuções iniciado setenta anos antes.

E é nessa região isolada, que marcado para morrer, *Gjorg* leva uma tarja negra no braço que denuncia o enveredar da tragédia. *Gjorg* também se vê preso a outro caminho. É quando conhece *Bessian Vorps* e sua mulher, viajantes recém casados. A esposa de *Bessian Vorps* não consegue mais parar de pensar naquele jovem que havia cruzado seu caminho, perdendo-se em seus sentimentos, arrebatando dúvidas de que o que ela sentia poderia ser tanto uma atração quanto uma fascinação estimulada pelo feitiço da *vendeta* e pela situação do rapaz. Mas *Gjorg*, também encantado pela mulher, entrega-se a um amor impossível.

Conforme *Gjorg* percorre a região naquele clima mortuário, cercado pelo frio dos penhascos gelados, ele sonha em encontrar novamente a mulher que cruzara seu caminho, perguntando sempre se algum morador havia visto uma carruagem tal como ele descrevia.

Nessa fantasia em que o protagonista da história pertence, junto com o embasamento real que a história carrega, Ismail Kadaré, autor do livro, mostra que o *Kanun* é tão minucioso quanto cruel, porque tão logo o rapaz se sente apoderado de um sentido que parece lhe dar algum tipo de liberdade satisfatória, como o amor, desperta num outro momento para a realidade que o cerca.

Gjorg é a encarnação da verdade, que vive se indagando sobre sua situação, entretanto, não procura a resposta, e se entrega à força que o manipula e o conduz a morte, a rigorosa força dos costumes. O que, nesse ponto, o filme, ao basear-se no romance, transforma quase que abruptamente essa mesma relação entre o personagem e o meio. Ambos tratam de maneiras tão diferentes as mesmas situações, cada um com o valor merecido.

Já o filme, com um enredo muito parecido ao do livro, transpõe a rivalidade entre as duas famílias para o sertão da Bahia. Vivendo num mundo à parte da sociedade, a família *Breves* – que tem Ravi Ramos Lacerda no papel do menino *Pacu*; Rodrigo Santoro como *Tonho*; Rita Assemany interpretando a mãe; e José Dumont como o *Pai* – transita entre a bolandeira, o tacho de rapadura e o destino, no ano de 1910, com desfecho no mês de Abril.

Walter Salles, diretor do filme, fala do Naturalismo (natureza irracional do homem) como um fato de determinadas culturas. O Naturalismo faz as coisas funcionarem como um relógio. A vida é apresentada como um ato regulado por determinações concretas: a luta pela terra; a família como unidade de trabalho e de combate. No entanto, a chegada de um circo itinerante na cidade mais próxima quebra a estabilidade da família e derruba a barreira entre os mundos, interrompendo o ciclo de mortes.

A amizade entre os dois irmãos é um elemento da resistência à ordem patriarcal. O irmão mais velho leva, clandestinamente durante a noite, o mais novo a um espetáculo circense no vilarejo. Na volta para casa, o mais velho é castigado duramente pelo *Pai*. Ele paga por ter realizado o desejo do irmão mais novo. Ora, este mesmo desejo do irmão mais novo leva o mais velho ao encontro de uma jovem mulher misteriosa que engole fogo e é trapezista; ela é capaz de tocar fogo e encantar o corpo e o coração dos desesperançados.

Há, no filme, a tirania da realidade trágica, a resistência da fantasia e do desejo para não desaparecerem, assim como no romance, mas no filme, existe o desejo de resistência aos costumes, à perspectiva de questionar a lógica da violência e da tradição, e, no final, *Tonho* terá de decidir qual dos caminhos que cruzam sua vida irá seguir, uma balança entre sonho e desgraça.

Contextualizada a adaptação, vale lembrar o caminho escolhido nesse estudo: a reflexão estética sobre o cinema há que enfrentar somente a linguagem *visual*, num jogo entre significado e significante, que exige maior atenção para as suas particularidades em relação aos códigos e seus níveis de significação (o que se torna *visível* ou *compreendido*) sobre os quais cada obra se constitui. Num contexto *visual*, pode constituir um objeto de estudo, de

conhecimento e de informação válido por si próprio. Pois, segundo Barthes “a História é histórica: ela só se constitui se a olhamos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela” (1984, p. 98).

Pretende-se, com isso, tratar o campo imagético do cinema, e, para tanto, no presente texto, analisar a geometria *visual* – que não depende do nosso olhar sobre o mundo, pois ele tem sempre a mesma aparência – e a esfera do *visível*, na qual se encontra outro olhar (percepção). No caso do cinema, as imagens (o visual) que ele utiliza são imóveis, que em movimento estimulado pela luminosidade tem-se o *visível*. O filme *Abril Despedaçado*, portanto, dá margem considerável de análise da composição imagética comentada.

Espaço e tempo: um momento único da imagem

Para Barthes, a fotografia deve deixar a imagem “falar sozinha” ao fechar os olhos, tornando-se assim dispensável qualquer narrador. E é graças à imagem de uma foto, segundo Barthes, que “há um só tempo o passado e o real” (1984, p. 124). A representação de uma imagem no cinema sobrepõe-se a si mesma num processo ótico de reprodução de imagem. A imagem não será sempre a mesma, ela se desprende de tal ótica para correlacionar-se com outras: uma fotografia seria uma emoção estática; determinada pintura seria traços à procura de algo mais, à procura de sua completude; e o cinema sem ambas seria um registro daquilo que se vê, mas não se *percebe*.

A emoção do real, *presente, passado e futuro*, faz parte de *Abril Despedaçado*. Sua história passa-se no *passado*, contada pela personagem *Pacu* no *presente* por meio do “flash-back”, e, uma vez dentro da narrativa da personagem, somos transportados para a ação de um outro *presente*, mesmo que esse *presente* seja uma realidade *passada*. O *futuro* fica sendo como desfecho do filme em forma do *presente* definitivo, o futuro aqui é apenas questionado, e não temporalizado. Todos os tempos parecem um, um único momento a ser vivenciado.

A característica dessa fábula proposta pelo filme é o banho de emoções intensas registradas pela personagem diante da sua história. Os três tempos estão bem impressos na obra de Walter Salles, exaltando os sentimentos delineados pela *liricidade* que o filme atribui à história: *lembranças*

(passado), *insatisfações* (presente) e *inseguranças e incertezas* (futuro), que são inerentes à história, entretanto, qualificadas intensamente pelos recursos fílmicos. A história prende-se ao fato de os momentos serem reconhecidos como “passagens de luz” (*flash* de luz). Walter Benjamin define os momentos como *imagem*:

Que o passado lança sua luz no que é presente ou o que é presente lança sua luz no que é passado; ao contrário, uma imagem, em que o Então e o Agora juntam-se em uma constelação como um flash de luz. Em outras palavras: uma imagem é a dialética imobilizada num instante. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então com o Agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza imagística. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 393).

Dessa forma, essa sentença cristaliza o instante de presença na forma de imagem, criando assim um conceito de “choque”: motivo pelo qual a fotografia de Walter Carvalho em *Abril Despedaçado* é um dos principais pontos de partida, seguida pela montagem, para a compreensão do efeito de sensação (choque de emoções) proposto pela obra fílmica.

Como noção conceitual de essência do cinema, o “choque” emotivo empurra o espectador para o reconhecimento tangível da potência visual como forma definidora da estética do cinema. Num certo contexto, o cinema funciona como um jogo de atrações, transmitindo a sensação das coisas, para que as pessoas as sintam por meio da percepção. A simultaneidade no espaço e no tempo é um aspecto fotogênico: “Penso, portanto existi. O eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa muda instantânea e incessante. O presente é somente um encontro. O cinema é a única arte que pode apresentar esse presente como ele é”. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 179-180).

Esse presente como ele é pode ser virtual e não real, mas essa virtualidade não pode ser confundida como um momento epifânico estagnado. Na frase citada a cima *Penso, logo existi*, o autor parodia com a celebre frase de Descartes “penso, logo existo”, para explicar a idéia do instante. As imagens postas na tela representam ou expressam muito, pelo simples fato do autor da obra ter despejado impressões entre espaços e tempos que se interligam. Vários tempos ocupam um mesmo espaço

imagético, como vários espaços também ocupam um mesmo tempo “narrativo”.

O mítico na narrativa de Abril Despedaçado

O que há de interessante na história de caráter mítico abordada pelo filme, é que ela brota espontaneamente no seio do povo, no âmbito da cultura regional. Essa história dada como sobrenatural implica na interpretação da natureza cósmica da vida, uma vida “mítica”, aparentemente fantástica. Por isso a religião é parte integrante da cultura (de uma força superior a do homem), e se baseia na crença e na fé. Em *Abril Despedaçado*, existe o uso constante da simbologia do destino, por meio da bolandeira, que ao rodar puxada por um boi, mói a cana. Com isso se desenvolve uma visão *do acaso*, de um ciclo, como a *Roda da Fortuna* que na Idade Média representava tanto a *roda da vida*, que elevava o homem até o alto antes de deixá-lo cair de novo (exemplo do conflito entre as famílias rivais: que ora uma está por cima, no poder, executando o papel de algoz; e a outra, em dado momento, aparece como vítima inferiorizada pelas circunstâncias) como a *roda do acaso*, que não parava nunca de rodar e indicava a mudança perpétua que caracteriza a natureza humana.

Num mundo inseguro, o sertão proposto pelo filme *Abril Despedaçado* retratou, como na Idade Média, os homens que viviam em constante perigo, com medo dos vivos e dos mortos, acreditava-se que o destino dos homens era determinado pela *Fortuna*, relacionada ao conceito de *providência*. Este traço associa-se ao acaso e à sorte. Em algum momento, sobre a esfera ou a roda, a vida das pessoas simboliza estar sob o poder da natureza, uma força maior que a das personagens.

Walter Carvalho deu o tom certo ao filme ao resumir seu conceito numa única cena: a lenta passagem do tempo que comanda a vida de duas famílias rivais foi registrada por uma câmera instalada no topo da roda (bolandeira) movida por bois. Na engrenagem da bolandeira existem duas formas circulares, uma na vertical, e outra na horizontal, sobressaindo-se assim vigorosos impactos rítmicos de um relógio. Nestas duas formas lamenta-se a *Fortuna*, que com seu sobe-e-desce, numa roda vertical (roda da vida), traz

alegrias e desgraças para os homens, e a outra esfera que gira na horizontal (roda do acaso), demonstra a prisão num dado lugar e tempo: são vidas regradas sem qualquer possibilidade de direção ou mudança, trata-se de uma vida já toda automatizada.

Símbolo da mutação, das alternâncias da vida cotidiana, esta imagem da bolandeira situada, não por acaso, no agreste, utiliza desta metáfora para criticar os novos valores sociais. O tema do *Destino* percorre todas as circunstâncias da região, conversa com a realidade e lamenta a sua sorte, mostrando durante toda a história diálogos que denunciam a *malévola e enganosa Fortuna*, que trata cruelmente os homens, sem se importar com as acusações a um inocente. Por causa dela, os homens erram em seus julgamentos, pois, ao invés de analisar os méritos das ações passadas, só vêm os caprichos da *Fortuna* e acreditam que esse é o desejo natural dos acontecimentos:

Pensas que a Fortuna mudou a teu respeito? Enganas-te. Ela sempre tem os mesmos procedimentos e o mesmo caráter. E, quanto a ti, ela permanece fiel em sua inconstância. Ela era a mesma quando te lisonjeava, ou quando fazia de ti seu juguete prometendo-te miragens [...] seus jogos são funestos [...] e é precisamente essa faculdade de passar de um extremo ao outro que caracteriza a Fortuna que deve fazer com que a desprezemos, sem temê-la ou desejá-la. (COSTA; ZIERER, 2000).

Por esse motivo, a *Fortuna* propicia aos homens um jogo, um grande espetáculo. Pois esse é o sentido da vida, um teatro, o *teatro da vida*. Vive-se uma grande peça, onde se desenvolvem tumultuadas e violentas relações pessoais que perpassavam a prática social. Muitos dos fenômenos de *Abril Despedaçado* remetem à figura do *Pai*, em que a personagem, exemplo do indivíduo autoritário, pune quem a ele desobedece ou, segundo ele, desobedece à tradição, o "testamento da honra".

Essa figura articulada do *Pai* produz com essência um mosaico que une o real, o fantástico, o cotidiano vivido e o imaginário temido. Um depoimento angustiante, mórbido, dilacerante, pessimista. Desse modo, ele em sua época, anuncia o teatro do mundo, estabelecendo as mesmas regras, atitudes e opiniões, que foram transmitidas de geração em geração. O filme é um famoso cartaz de época que anuncia o *teatro do mundo*. Todas as personagens da história atuam num cenário e "giram" como uma roda.

Sempre foi assim e sempre será. A roda seguirá girando eternamente como um relógio programado.

Esse prisma via a vida como um ritual cheio de significação teológica, mística e carismática. Essa espécie de encenação comandava o real através do imaginário: é o que Georges Balandier chamou de teatrocracia, o conjunto de todas as manifestações da existência social, o tribunal teatral. A Roda da Fortuna apenas ressaltava este tipo específico de farsa que organizava os poderes constitutivos e as ações sociais. (COSTA; ZIERER, 2000).

Os rituais da sociedade estão tão presentes no filme, que a parte da história que mais ilustra isso é questão da dívida de sangue que é transmitida de pai para filho, de irmão para irmão, vidas que vão se perdendo pela disputa incessante de terras, pelas quais as personagens se sacrificam, além do que, são terras que estão mortas, secas como o prenúncio de um desastre. Existe um paralelo entre a situação da terra e situação das próprias personagens de *Abril Despedaçado*. Assim, a vingança estipulada pelo *Pai* deve ser cumprida pelo filho *Tonho*, pois o primeiro, já não enxerga mais nada, e se alimenta de seu ódio, de sua insatisfação.

A relação entre *Fortuna* e *afortunado* permeia em todo momento o rumo da história, e o protagonista no fim desvenda o mistério. *Tonho* descobre que o destino, mesmo como acidente, está inerente a ele e independe de uma força superior para ocasionar mudanças, como se cinquenta por cento da *Fortuna* fosse do acaso e a outra metade dependesse dele.

O tema central da história se encontra na antítese entre vida e morte, amor e ódio, belo e feio. Daí decorre o sentimento da brevidade da vida, de angústia com a passagem do tempo que tudo destrói. Diante disso, o homem oscila entre a renúncia e o gozo dos prazeres da vida. Quando pensa no julgamento de Deus, foge dos prazeres e procura apoio na fé, como a mãe de *Tonho*, que ao contrário dele e de *Pacu*, sustenta-se em suas preces. Quando a fé é insuficiente, a atração dos prazeres o envolve e cresce o desejo de desfrutar a vida. Por isso, o *carpe diem*, expressão latina que significa "aproveita o dia" (presente), é um dos temas freqüentes das artes. A mocidade ou a juventude é frequentemente comparada à flor pelos poetas barrocos, como uma beleza que perdura pouco tempo e logo morre.

Se, na poesia, a ideia da brevidade da vida fazia aumentar a sede de gozar a vida, no discurso moralista servia para chamar a atenção sobre a ilusão dos prazeres e a constante mudança das coisas do mundo, uma espécie de advertência. Walter Salles buscou a liberdade de expressão, e para isso, "flexibilizou" a forma, valorizou a emoção e explorou as potencialidades interpretativas: *Tonho*, assim como sua família, carrega o sobrenome de *Breves*, simbolizando o curto tempo de vida deles, e a moça por quem ele se apaixona chama-se Clara – um símbolo com ideia de "luz", esperança.

Ismail Kadaré descreve em seu romance a história do protagonista a partir do dia 17 de março, dia em que vinga seu irmão, no qual marca também o início da primavera na Albânia, até 17 de abril, dia em que termina a trégua. A ideia de Kadaré seria recortar a tragédia, não só cultural como também psicológica da personagem principal *Gjorg*. Com isso, o autor retrata uma primavera que nunca aparece, ou, um inverno interminável, igual ao mês de abril que para *Gjorg* será interrompido pela metade, deixando de existir a primavera: "Abril começara, mas mal se anunciava a primavera". (KADARÉ, 2002, p. 151).

O resultado do filme acontece da mesma forma que a evolução do sol na linha de horizonte, seus símbolos repletos de significações vão se multiplicando até chegarem a um ponto máximo de sentido, criando outra possível observação mais do que simbólica, a observação do nascimento da estação climática de Outono, no mês de abril, conhecida como o tempo da colheita. Deve-se lembrar de que as características climáticas de cada região dependem da proximidade de massas oceânicas, elevações montanhosas, planícies, etc., as quais modificam a característica local e global do clima, motivo pelo qual o calor é intenso na história do filme, mesmo não sendo mais Verão e tratando-se do Outono como uma estação de clima mais ameno.

O mês de *Abril* pode ser interpretado por dois prismas, um, partindo da ideia de que Outono é a estação em que as folhas caem "despedaçadas", e que nessa época, entre o mês de fevereiro e abril, mais aproximadamente em março, acontece um dos Equinócios (do latim: *aequinoctiu* = noite igual): Corresponde ao ponto médio do intervalo de deslocamento do sol, instante no qual o intervalo de duração do período de claridade se iguala ao de

escuridão, metaforicamente, momento em que a vida se iguala à morte. E o outro prisma, apoiando-se numa visão mais positiva, vê o homem mais propenso a mudanças, um homem que precisa parar seu movimento, retornar ao seu ponto médio e atingir outra direção, colhendo os “frutos” (esperança) que regularizarão a atmosfera de sua vida.

Contudo, a narrativa mítica de *Abril Despedaçado* não para por aí, o narrador-personagem *Pacu* faz de sua imaginação discursos míticos, simbolizando o ponto máximo da questão mítica. Histórias são contadas para se tentar entrar em contato com o mundo e adaptar-se à realidade, e a busca de sentido para a vida revela-se nos mitos, pois debaixo de condições extremamente adversas, só mesmo buscando na imaginação refúgio para não perder-se no vazio de uma região como o nordeste.

A personagem *Pacu* vive sonhando com o mar e com a bela sereia que virá buscá-lo para mergulhar num mundo novo, encantado e celestial, e abandonar o “mar morto” em que vive. A imaginação insaciável de *Pacu* torna-se coerente com a história, uma vez que a água significa desprendimento, regeneração.

O objetivo de transformação com propósitos de atingir outro valor, consiste em empenhar-se para realizar determinados feitos. *Pacu* toma profunda compreensão de sua situação humana, e lança sobre si o dever de semear o dinamismo de uma nova vida para sua família, no qual não haja, por sua vez, o perigo de uma possível “não-existência”, lembrando que a personagem *Pacu* não havia sido batizada, não possuindo assim um nome. Como o nome *Pacu* aparece como apelido, a personagem não fica amarrada na mesma situação indesejada em que vivem os demais. É justamente esse ponto que faz do menino um sonhador.

A falta de identificação (pelo “anonimato”) da personagem é que torna possível o uso constante de sua imaginação, possibilitando interpretar a realidade. O “anonimato” significa afastamento e aproximação do mundo e a consequente experiência diferenciada dos costumes com este, implicando numa atividade de conhecimento fantasioso, mas sem opor-se à razão. O afastamento idealizado por *Pacu* é o início de um processo de comunicação que se realiza pelo não-dito, e aproxima-se do real pelo pouco que é dito: nos momentos em que *Pacu* se afasta da realidade para sonhar, ele produz um

tipo de sentido que se constitui pela capacidade de interpretar e questionar, e quando este volta à realidade, pretende compartilhar sua nova visão de mundo.

A não-identidade do menino é que diminui o vínculo entre ele e o mundo, é a condição constitutiva de seu caráter de comunicação. *Pacu* adquire a função de mediador entre dois mundos: a perspectiva “realidade” imaginada, e de uma realidade controladora, dura, que o quer escravizar – as negações e as divagações da personagem criam expectativas de mudança para sua situação habitual.

O mito, no discurso de *Pacu*, é de evento mítico. O mito se identifica pela oralidade, pela necessidade de reformular questões sociais que envolvem sua família. As características discursivas sustentam a necessidade de inscrição na história, fazendo-se ouvir por meio de uma fala imaginativa, problematizando a existência dos *Breves*.

Walter Carvalho, diretor de fotografia do filme, é o grande responsável pelo grau de liricidade imagética proposto, utilizando luz, sombras, cores de acordo com os enquadramentos idealizados, um trabalho feito como um esquema, um processo que emprega as propriedades do sistema visual, possibilitando o reconhecimento das informações (visuais), construída para o próprio espectador. Daí tem-se início o modo estético, a noção de arte, o “como se vê”, uma transposição de *técnica* (recursos tecnológicos) para *linguagem* (estilo).

As obras poéticas rompem o equilíbrio entre o sentimento e a razão ou entre a arte e a ciência (tecnologia); em *Abril Despedaçado*, tanto em sua temática quanto em sua estrutura, predominam as emoções. É uma época de conflitos espirituais e religiosos. O estilo do filme reforça a sua história e traduz a angustiante conciliação de forças antagônicas: bem e mal; céu e terra; pureza e pecado; alegria e tristeza. Um estilo muito parecido com o barroco.

O “como se vê” é partilhado tanto de quem realiza a expressão como de quem absorve uma impressão. A imagem está relacionada com o *pensamento visual* do espectador, abrangendo o campo da reflexão (interpretação subjetiva). A obra notabiliza-se pelas cenas criadas que sugerem, em seus quadros, cores quentes – o vermelho, o azul e o amarelo – que contrabalançam a luminosidade da *mise-en-scène*.

Por isso uma simples imagem precária adotada com “o que se vê”, diversifica-se numa estrutura mais complexa quando desempenhado o “como se vê”. O espectador não é mais passivo diante da imagem fílmica, pois ele distancia-se da realidade, mesmo num ato inconsciente. A prova disso é que filmes líricos, como *Abril Despedaçado*, exigem um pouco mais de imaginação e percepção.

O filme de Walter Salles não tem a pretensão de reduzir o livro de Ismail Kadaré a uma engajada leitura cinematográfica nem de adaptar as infinitas revelações literárias dessa obra. Salles remonta os valores do livro para o cinema, conduz a uma discussão infinita da condição humana, dando enfoque aos costumes nordestinos por meio de um diálogo entre o cinema e outras artes, partindo sempre do “como se vê”.

É por esse “pensamento visual”, que teve início no roteiro, passando pela fotografia e terminando com a edição, que a imaginação prova-se como indispensável acompanhante da criação estética do filme. Mesmo que o diretor se empenhasse em ser o mais fiel ao adaptar o livro para o cinema, certos aspectos seriam totalmente inviáveis. Nesse contexto, o diretor sempre teria de intervir em algum ponto para que fosse encenado com algum sentido imagético. Jacques Aumont, em seu livro *A Imagem*, trata o fascinante domínio da imagem a partir da idéia de que não existe um olhar fortuito num filme, se adotando assim

uma percepção visual, numa posição do tipo construtivista. A percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectiva é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão de imagens, antecipamo-nos, abandonando as idéias feitas sobre nossas percepções. O olhar fortuito é então um mito, (...) ver só pode ser comparar o que esperamos à mensagem que o nosso aparelho visual recebe. (AUMONT, 2001, p. 86).

Destarte, Aumont discute a existência de uma geometria do olhar e da cena que não se iniciou com o cinema, mas nele encontrou um ponto de cristalização de enorme poder na composição do drama como experiência visual: a realização propriamente dita – marcada pela desintegração, resultado da filmagem raramente sequencial dos planos definidos no roteiro –

e a montagem, instante onde ideias e imagens articuladas recompõem a unidade inicial.

Em muitas cenas – como aquela em que *Tonho* apanha de seu *Pai*–, Walter Carvalho (2003) utilizou apenas a luz de um candeeiro para iluminar os rostos dos atores: “Eu só pedia pra chegar perto do rosto, tanto que quando o candeeiro apaga com a violência do *Pai* batendo no filho some a luz do Rodrigo” – referindo-se ao ator Rodrigo Santoro. Exemplo disso também está na cena em que *Tonho* está em um espetáculo circense, na qual a luminosidade aproxima-se bem da descrita por Walter Carvalho.

No filme, a *Fortuna* encerra-se por meio de sua quebra ou seu rompimento. Não seria diferente se não se quebrassem também os contrastes das imagens. As luzes e sombras de *Abril Despedaçado* desaparecem sob o branco da areia da praia, o branco das espumas do mar, e o azul claro quase imperceptível do céu (contrariamente ao que se vê durante todo o filme), parecendo mais branco do que azul. É irresistível negar que, com a “libertação” de *Tonho* e o desaparecimento das “sombras”, se permeia claramente o estado brando de espírito dessa personagem que se distancia da realidade ameaçadora.

Considerações finais

A análise até agora feita de *Abril Despedaçado* foi apresentada como procedimento para compreensão de sua base simbólica. Pensando assim, pode-se dizer que as relações fundamentais entre linguagem e sentidos não se fecham em si, pelo contrário, se dedicam acima de tudo a articular de forma segura reflexões polissêmicas. O que o filme “sabe” (mostra, apresenta) não é suficiente para compreendermos seus efeitos de sentidos ali presentificados.

Paralelamente ao que já foi dito sobre seu *estilo*, sua *imagem* e sua *história*, encontra-se ainda, e não deve suprimir, pois será “aparentemente” o ponto mais forte de *Abril Despedaçado*, a proposta de convergência entre o dito e não-dito. Isso leva a crer o quanto não são absolutas nem definitivas as pretensões e ilações imagéticas de um filme, já que o verbal (as falas das personagens) é completado pelo visual (imagem do filme).

Em geral, os filmes estão circunscritos a esquemas de representação, mesmo que essas representações sejam em termo “projeções” da linguagem literária. Moldada com a naturalidade aparente do senso comum, a estrutura da imagem é que orienta o pensamento do espectador, afinal, ela modifica, direta ou indiretamente, as suas relações reflexivas. O valor da imagem está no seu poder de captar o preciso instante do discurso poético em que exterior (mundo) e interior (arte) inesperadamente se encontram. E então o discurso poético é, por assim dizer, sacralizado pela imagem: o espectador estabelece uma forma de se relacionar com essa realidade imaginária, devido a tessitura imagética do filme – ele torna-se sujeito que “espia” e “vivencia” as situações que compõem a história.

A partir disso, conclui-se que tentar delimitar o valor de um filme ao autor de um livro significa desmerecer as qualidades daquele. O trabalho artístico alimenta-se da ambiguidade das liberdades criativas. O cinema evidencia e eleva o fato de que sua criação pertence à natureza da imagem, deixando de ser uma sombra do objeto por ele trabalhado, e podendo muito bem adquirir sua própria autonomia.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 6. ed. São Paulo, SP: Papirus, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2001.

COELHO, Priscila de Loureiro. Poesia inspirada em Abril Despedaçado. *Usina das letras*. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?>>. Acesso em: 23 out. 2004.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo, SP: Globo, 1989.

COSTA, Ricardo Da; ZIERER, Adriana. Boécio e Ramon Llull. *A Roda da Fortuna: princípio e fim dos homens*. Disponível em: <<http://www.hottopos.com.br/2000>>. Acesso em: 20 ago. 2004.

KADARÉ, Ismail. *Abril Despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1993.

MAIA, César. A fotografia em *Abril Despedaçado*. *Revista de Cinema*. Disponível em: <www.revistadecinema.com.br>. Acesso em: 17 nov. 2003.

MESQUITA, Samira Nahid. *O enredo*. 3. ed. São Paulo, SP: Ática, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 109. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2009.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, SP: Ática, 1988.