



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**ANNA PAOLA COSTA MISI**

**DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA:**  
***O CASO ABRIL DESPEDAÇADO***

Salvador  
2008

**ANNA PAOLA COSTA MISI**

**DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA:  
O CASO *ABRIL DESPEDAÇADO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras e Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

Salvador  
2008

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa – UFBA

M678 Misi, Anna Paola Costa.  
Diálogo entre literatura e cinema : o caso Abril Despedaçado / Anna Paola Costa Misi. -  
2008.  
141 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora : Profª Drª Elizabeth Santos Ramos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2008.

1. Kadaré, Ismail, 1936 -. Abril despedaçado. 2. Kadaré, Ismail, 1936 - Adaptações para o cinema e vídeo. 3. Salles, Walter, 1956 -. 4. Cinema e literatura. 5. Semiótica. 6. Intertextualidade. I. Ramos, Elizabeth Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 791.436  
CDU - 791.43

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA:  
O CASO ABRIL DESPEDAÇADO

Anna Paola Costa Misi

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Mestre em Letras e Lingüística.

Aprovado por:

Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos  
(Orientadora)

Prof. Dra. Jael Glance de Fonseca  
(Examinador Interno)

Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes  
(Examinador Externo)

## **AGRADECIMENTOS**

Para realização deste trabalho, foi necessária a colaboração de muitos. Demonstro, aqui, meus mais sinceros agradecimentos. Portanto, agradeço:

À minha querida orientadora, Dra. Elizabeth S. Ramos, responsável por meu despertar no universo da tradução intersemiótica. Obrigada pela acolhida, paciência e dedicação para a realização e aperfeiçoamento deste trabalho.

Ao meu marido, Renato, pelo constante apoio, incentivo e companheirismo.

Ao meu filho Pedro, figura linda, meu grande incentivador!

Aos meus queridos enteados, Marcos e Felipe, pela compreensão nos momentos difíceis.

A meus pais, Aroldo e Marinalva, pelo amor, carinho e apoio que me possibilitaram chegar até aqui.

À Márcia e André, meus irmãos, pela amizade, apoio e incentivo constantes.

A todos os colegas e funcionários do PPGLL, pelo acolhimento e carinho.

À Maria e Júlia, pelo apoio constante.

À Lidsy, pela paciência ao realizar uma criteriosa revisão deste trabalho. O pouco que sei sobre normas, aprendi com ela.

A todos os amigos que me apóiam e incentivam em minhas decisões.

*"Dentro dos limites em que ela é possível, em que ao menos ela parece possível, a tradução pratica a diferença entre significado e significante. Mas, se essa diferença nunca é pura, a tradução também não é e, à noção de tradução, será necessário substituir uma noção de transformação: transformação regrada de uma língua por outra, de um texto por outro".*

*Jacques Derrida*

## RESUMO

Este trabalho é uma dissertação de mestrado que se debruça sobre a temática da tradução intersemiótica, a partir da análise da reescrita da obra literária *Abril despedaçado* de Ismail Kadaré para a tela do cinema. A reflexão sobre as relações da literatura com outras artes e mídias é um tema que tem sido cada vez mais estudado e discutido no espaço acadêmico. Uma das razões para explicar tal fenômeno, deve-se ao fato de que, na contemporaneidade, com o surgimento dos meios tecnológicos e a presença maciça dos meios de comunicação, a literatura tem circulado com muito mais frequência por outras mídias e expressões artísticas, como por exemplo, na dança, no teatro, na música, na pintura, no rádio, na televisão, no cinema. Daí o surgimento de inúmeros estudos que buscam analisar mais de perto a maneira como a literatura tem dialogado com outras artes. Neste trabalho, lançaremos o nosso olhar para o filme brasileiro, dirigido por Walter Salles em 2001, resultante do diálogo com o romance albanês *Abril despedaçado*, lançado no Brasil em 1991 e escrito por Ismail Xavier, o mais conhecido escritor da Albânia. Neste diálogo, a literatura e o cinema se aproximam por meio da reescrita da obra literária feita pelo cineasta-tradutor. Ambos, o livro (traduzido para o português a partir do romance em albanês) e o filme compõem o *corpus* de análise desta pesquisa. Nesta análise, o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema deve ser compreendido como uma modalidade de tradução, o que Roman Jakobson chamou de “tradução intersemiótica”. E, nesse sentido, ao operar com dois sistemas de signos diferentes – a literatura e o cinema – a tradução deve ser entendida como um processo criativo e dinâmico. Pretende-se, nesta pesquisa, verificar como a literatura e o cinema se relacionam e dialogam, no processo de construção do filme de Walter Salles, considerando as especificidades do texto fílmico e literário.

**Palavras-chave:** Tradução Intersemiótica, Literatura, Cinema, Diálogo.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the translation process of the novel *Broken April* (written by Ismail Xavier) into the film *Abril despedaçado* (directed by Walter Salles Jr). The relations between literature with other arts and medias is a theme that has been studied and discussed a great deal in the academic world. One of the reasons to explain such a phenomenon is the fact that presently, with the rise of technological means and the massive presence of means of communication, literature has circulated much more frequently in other media and artistic expressions, like for example, dance, theater, painting, radio, television, cinema. Thence the appearance of several studies that try to analyze more closely how literature has dialogues with other arts. In this paper, we will take as an example the film directed by Walter Salles (2001), which resulted from the dialogue with the Albanese novel “*Broken April*” (1991), written by Ismail Kadaré, the best known writer in Albania. In this dialogue literature and the cinema come close through the rewriting of the literary work produced by the movie maker-translator. Both, the book (translated from the Albanese into Portuguese) and the film make up the analysis *corpus* of this research. In this analysis, the process of adaptation of a literary work to the cinema must be understood as a modality of translation that Roman Jakobson called “intersemiotic translation”. And, in this sense, operating with two systems of different signs – literature and cinema – the translation must be understood as a creative and dynamic process. This research has the intent of verifying how literature and the cinema relate to each other and how they dialogue, in the construction process of Walter Salles’ film, considering the specificities of the film and the literary text.

**Keywords:** Intersemiotic Translation, Literature, Cinema, Dialogue.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A bolandeira.....	60
Figura 2 - Camisa manchada de sangue secando ao sol.....	61
Figura 3 - O Balanço .....	61
Figura 4 - A missão .....	62
Figura 5 - A preparação do melão .....	62
Figura 6 - Detalhes da bolandeira.....	63
Figura 7 - À esquerda, carpideiras nordestinas. À direita, <i>A estrada de lágrimas</i> . Uma velha albanesa implora um copo de água .....	63
Figura 8 - A moça na corda .....	64

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO TRADUÇÃO: UMA REFLEXÃO</b> .....	14
1.1 A QUESTÃO DA FIDELIDADE NAS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS .....	20
1.2 OS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO .....	27
<b>2 A LITERATURA E O CINEMA: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA</b> .....	31
2.1 AS NARRATIVAS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES .....	35
2.2 ABRIL DESPEDAÇADO, O LIVRO .....	42
2.3 SOBRE O ESCRITOR, ISMAIL KADARÉ .....	44
2.4 UM POUCO SOBRE O KANUN .....	45
2.5 ABRIL DESPEDAÇADO, O FILME .....	46
2.6 SOBRE O CINEASTA/TRADUTOR, WALTER SALLES JUNIOR .....	50
2.7 ALGUMAS OBSERVAÇÕES .....	52
<b>3 A RECONFIGURAÇÃO DO ROMANCE ABRIL DESPEDAÇADO: O ASPECTO CÍCLICO NAS IMAGENS DO FILME</b> .....	53
3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE INTERTEXTUALIDADE E O PROCESSO DE TRADUÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO ABRIL DESPEDAÇADO .....	55
3.2 OS INTERTEXTOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FILME.....	57
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	65
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	68
<b>APÊNDICE</b> .....	74
<b>ANEXO</b> .....	86

## INTRODUÇÃO

A reflexão sobre as relações da literatura com outras artes e mídias é um tema que tem sido cada vez mais estudado e discutido no espaço acadêmico. Acredita-se que uma das razões para explicar tal fenômeno, deve-se ao fato de que, na contemporaneidade, com o surgimento dos recursos tecnológicos e a presença maciça dos meios de comunicação, a literatura tem circulado com muita mais frequência por outras mídias e expressões artísticas, como por exemplo, na dança, no teatro, na música, na pintura, no rádio, na televisão, no cinema. Lembrando Walter Benjamin (1985), os dias atuais são caracterizados pela reprodutibilidade técnica da obra de arte. Daí o surgimento de inúmeros estudos que buscam analisar mais de perto a maneira como a literatura tem dialogado com outras artes.

Segundo Camargo (2003), a literatura, por ser um sistema que está inserido no sistema cultural mais amplo, viabiliza diversas relações com outras artes e mídias fazendo surgir, assim, outras linguagens/discursos. Assim, depara-se com uma diversidade e pluralidade de linguagens, que exigem que o leitor/espectador contemporâneo amplie a sua leitura de mundo e concepção de arte. É necessário que esteja aberto para ler e interpretar o mundo por meio das mais diversas manifestações de linguagem. Quando se busca diferentes leituras, sobre uma mesma temática, a partir de diferentes discursos, possibilita-se o aprimoramento e ampliação da forma de ver e compreender o mundo.

Literatura e cinema, como formas de expressão artística, têm dialogado de maneira cada vez mais próxima. A literatura tem servido como fonte inspiradora para a produção de diversos filmes e, esta prática, embora bastante antiga, continua crescendo a cada dia. Por outro lado, o cinema também tem influenciado o modo cinematográfico e imagético como as obras literárias vêm sendo construídas.

Marinyze Prates Oliveira (1995) afirma que o que levou o cinema a buscar uma aproximação cada vez maior com a literatura foi a necessidade de adquirir autonomia, na condição de meio de expressão artística. E foi a partir dessa preocupação, que milhares de obras literárias passaram a servir como referencial para o cinema, originando assim as conhecidas adaptações. Vale salientar que, neste trabalho, o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema será compreendido como uma modalidade de tradução, o que Roman Jakobson (1969) chamou de **tradução intersemiótica**. E, nesse sentido, ao operar com dois sistemas de signos diferentes – a literatura e o cinema – a tradução não deve ser entendida como um mero transporte de significados, como se o texto de partida fosse um objeto estável e transportável que se reproduzirá integralmente no texto de chegada. A

tradução de obras literárias para o cinema, nessa perspectiva, será aqui compreendida como um processo criativo e dinâmico, já que para reescrever um texto fílmico a partir da literatura, é preciso levar em conta que a literatura e o cinema são expressões artísticas diferentes e, portanto, sujeitas a transformação nesse processo de tradução.

A expressão literária é constituída de palavras, e essas, no processo de construção de sentido, por sua vez, se encarregam de construir imagens na mente do leitor. Por outro lado, a expressão cinematográfica é constituída pela combinação entre imagem (em movimento), som, música e palavra. Sendo assim, a literatura que é interpretada pelo cinema deve ser compreendida como um material estético destinado a um outro campo da estética. Por isso, um livro ao ser adaptado/traduzido para o cinema deve-se submeter às transformações impostas pelas especificidades da narrativa cinematográfica.

A discussão em torno das adaptações cinematográficas tende a se concentrar no problema da interpretação/leitura feita pelo cineasta, em sua tradução a partir do romance. Ismail Xavier (2003), em seu artigo *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, diz que existe uma forte tendência em se buscar o sentido procurado pelo filme para verificar em que grau esse se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. É claro que houve época em que a exigência da fidelidade ao livro traduzido era uma prática indiscutível. As significativas transformações (teóricas e metodológicas) ocorridas também na Lingüística, provocadas por discussões nas mais diversas áreas do conhecimento, nas últimas décadas, reduziu o espaço de posturas científicas e radicais dando lugar a posicionamentos mais flexíveis que buscam maior contextualização e relativização dos fenômenos tratados.

Na área dos Estudos da Tradução, nota-se o reflexo dessas mudanças a partir do momento em que se procura desvincular a atividade tradutória de noções hierarquizantes como fidelidade, originalidade, equivalência, aceitabilidade, entre outras. As diferenças culturais e os contextos, em que ocorrem os processos de escrita, passam a ser levados em consideração nesse novo cenário. Como nos lembra Rosemary Arrojo (2003a), a tradução de qualquer texto, poético ou não, deve ser fiel não ao texto **original**, mas àquilo que se entende ser o texto original, àquilo que se presume constituí-lo. Em outras palavras, segundo a autora, o tradutor deve ser fiel à sua interpretação do texto de partida e essa acepção, por sua vez, será sempre fruto daquilo que ele é, de suas singularidades, do que sente e pensa. Nessa perspectiva, o cineasta-tradutor passa a ser entendido como intérprete, que cria e recria os seus textos a partir do seu contexto histórico, seu meio social, sua ideologia, seu inconsciente. André Lefevere (1992), teórico da tradução, também corrobora essas observações ao afirmar que traduções são reescrituras, que surgem como obras independentes.

Neste trabalho, será analisado o filme brasileiro *Abril despedaçado* (2001), dirigido por Walter Salles, resultante do diálogo com o homônimo romance albanês, escrito por Ismail Kadaré, o mais conhecido escritor da Albânia. Nesse diálogo, culturas distintas e distantes, reconstruídas por meio de diferentes artes – a literatura e o cinema – se aproximam por intermédio da reescrita da obra literária feita pelo cineasta-tradutor. Ambos, o livro (traduzido para o português a partir do romance em albanês, KADARÉ, 2006) e o filme compõem o *corpus* de análise desta dissertação.

A obra literária *Abril despedaçado*, do albanês Ismail Kadaré, foi escrita em 1978 e publicada no Brasil em 1991. O *lócus* ficcional é construído na província de Mirëditë, uma região montanhosa situada no norte da Albânia, onde vivem duas famílias, os Berisha e os Kryeqyq, que passam gerações a se matar por vingança, numa espécie de guerra privada com seus preceitos e valores determinados. Essas mortes são regidas pelo Kanun, um complexo código de leis firmadas em livro, cujo conteúdo é mais poderoso do que as normas oficiais do Estado. Seu princípio máximo é ancestral: **sangue se paga com sangue**. O romance se constrói a partir da história trágica de Gjork Berisha, um jovem de 26 anos que, para vingar a morte de seu irmão, mata Zef Kryeqyq, assinando assim a sua própria sentença de morte. A partir daí, Gjork tem os dias de vida contados.

Segundo o que informa ao espectador, em depoimento integrado ao filme em formato *Digital Video Disc* – DVD, Walter Salles, ao ler o romance, ficou muito impactado com a força bruta e simbólica da tragédia universal e também pela qualidade mitológica do confronto narrado por Kadaré. Foi a partir daí que Salles se motivou para reescrever a narrativa de Kadaré para o cinema. Antes de partir para a realização do filme, Salles teve alguns encontros com Kadaré, para buscar mais informações sobre o livro e logo nas primeiras conversas teve a certeza que queria prosseguir com a idéia da reescritura do romance para o cinema. Realizou, então, uma pesquisa com o intuito de encontrar semelhanças e diferenças entre os conflitos de famílias vividos no Brasil e na Albânia, procurando considerar as diferenças culturais entre os dois países, e a ficção de Kadaré. Um dos livros, que utilizou nesse processo, foi *Lutas de família no Brasil*, de Luiz Aguiar Pinto, escrito em 1980. Nesse livro, Salles deparou-se com alguns pontos em comum entre os conflitos vividos no Brasil e os relatados reconstruídos como ficção no livro de Kadaré. Por exemplo, Salles descobriu que assim como as lutas pelas terras entre famílias no Brasil, os **crimes de sangue** cometidos na Grécia não eram julgados pelo Estado. Por outro lado, o Kanun, como código que regulamenta os crimes de sangue na Albânia, não tem equivalentes no Brasil. Somente após se aprofundar nessas questões, Walter Salles reescreveu o romance

da Kadaré para as telas, deslocando-o para a realidade das lutas de família no sertão do nordeste brasileiro.

No filme homônimo, a história é ambientada no início do século XX (1910), época em que as lutas de família ocorriam, de forma acentuada, no sertão nordestino. Aborda o conflito por disputa de terra entre duas famílias em algum lugar do interior nordestino. Gjork é reescrito em Tonho, e ambos são condenados à morte pelas mesmas circunstâncias que o definem, limitam, mas não o absolvem. Assim como no livro, na narrativa de Salles, a disputa pela terra se mantém durante várias gerações, e se caracteriza por um ritual em que os filhos mais velhos de cada família se enfrentam em um duelo de morte em nome de suas terras. As duas narrativas, a do filme e a do romance, tratam da história de um jovem (Gjork no romance e Tonho no filme) que carrega sobre si o peso secular da tradição, perpetuada, através dos tempos, por incessantes vinganças de sangue.

Diante disso, entende-se que a leitura crítica do romance realizada por Salles se deu por meio de um processo de constante diálogo e deslocamento. Para reescrever o romance para a linguagem cinematográfica, Salles buscou **abrir janelas** no texto de Kadaré, promovendo um entrelaçamento com outros textos (intertextualidade), partindo para outra realidade e para outro contexto. Acionou seu conhecimento de mundo, suas vivências e leituras anteriores para estabelecer relações e associações entre a história trágica que se passa na Albânia e a realidade trágica do sertão nordestino. Dessa maneira, Salles reescreveu o romance da Albânia para as telas do cinema de forma criativa, originando uma nova obra de arte, independente e autônoma.

Ao longo das páginas que se seguem, entenderemos a adaptação de uma obra literária para o cinema como uma atividade criativa, na qual não cabe a cobrança da fidelidade ao livro no qual se baseou. A exigência de o caráter especular da obra traduzida deve ser reconfigurada pela análise da reescritura do diálogo mantido entre as duas linguagens.

É a partir dessas diferentes perspectivas que o presente trabalho se desenvolve. Pretende-se analisar o processo de reescrita da obra literária *Abril despedaçado* de Ismail Kadaré (2006) para a linguagem cinematográfica, no filme homônimo de Walter Salles. Busca-se observar e analisar as marcas da releitura (deslocamentos e traços culturais) do romance de Kadaré no filme de Walter Salles, levando em conta as especificidades do texto literário e do texto fílmico.

O interesse pela pesquisa foi despertado a partir do filme. A leitura do romance veio seguir, por meio das duas traduções para o português. A primeira, assinada por Maria Lúcia Machado (KADARÉ, 1991), publicada antes do lançamento do filme, foi produzida a

partir da tradução para o francês (tradução indireta). A outra versão foi elaborada por Bernardo Joffily (KADARÉ, 2006), diretamente do albanês. Os livros *Lutas de família* de Luis Aguiar Pinto (1980) e *Abril despedaçado, História de um filme* de Pedro Butcher e Anna Luíza Muller (2002) também foram de fundamental importância para entender como se deu o processo de releitura do romance por Salles. Além disso, entrevistas com o diretor e com os atores e depoimentos sobre o filme também foram analisados, complementando, assim, o início da pesquisa. É importante frisar que esta dissertação não pretende desenvolver um estudo comparativo entre as duas obras, já que se trata de expressões artísticas distintas. Pretende-se, tão somente, verificar como a literatura e o cinema se relacionam e dialogam, no processo de construção do filme de Walter Salles como tradução do texto literário albanês.

Para efeitos de organização, a dissertação está dividida em três capítulos, precedidos por uma breve introdução e finalizados com a conclusão.

O primeiro capítulo trata de questões teóricas relacionadas à tradução e adaptação, com enfoque nos Estudos Descritivos da Tradução.

O segundo capítulo analisa as relações entre literatura e cinema além de refletir em torno de algumas das especificidades de cada narrativa – a fílmica e a literária.

O capítulo 3 apresenta as marcas de releitura contidas no texto fílmico, observando como Salles reescreve, em seu filme, por meio dos diversos intertextos, o aspecto cíclico do romance de Kadaré.

## 1 ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO TRADUÇÃO: UMA REFLEXÃO

De modo geral, quando se pensa em tradução, a primeira idéia que vem à mente é a tradução **interlingual**, considerada por muitos a **tradução propriamente dita**. Segundo o lingüista Roman Jakobson (1969), no seu ensaio intitulado *Aspectos lingüísticos da tradução*, essa modalidade de tradução consiste na interpretação de signos verbais de uma língua, por signos verbais de outra língua, sendo, portanto, uma operação que envolve duas línguas diferentes. A tradução foi, por muito tempo, entendida apenas dessa maneira, isto é, como um processo que ocorre no mesmo meio de linguagem, embora em língua diferenciada.

Atualmente, tem-se uma visão mais abrangente dos processos tradutórios e entende-se que a tradução **interlingual** não é a única maneira de se interpretar/traduzir um signo verbal. O próprio Jakobson (1969), no ensaio acima mencionado, já havia definido outras duas modalidades de tradução além da **interlingual** – a **intra lingual** e a **intersemiótica**. Segundo ele, quando os signos verbais, são interpretados/traduzidos por meio de outros signos da mesma língua, está-se diante de uma tradução **intra lingual** e quando se traduz de um sistema de signos para outro, está-se diante de uma tradução **intersemiótica** ou **transmutação**. Assim pensando, a tradução deixa de ser um exercício entre duas línguas, e se expande para considerar transformações de linguagem.

Interpretar uma arte verbal, como a literatura, para a dança, a música, a pintura ou o cinema (ou vice-versa), significa dizer que uma operação tradutória de cunho **intersemiótico** está em jogo, já que dois sistemas de signos distintos estão envolvidos no processo. Sendo assim, as adaptações fílmicas, que partem da literatura, são entendidas, neste trabalho, como traduções intersemióticas, isto é, a linguagem escrita sendo transformada em linguagem cinematográfica.

Segundo Plaza (2003, p.30), traduzir intersemioticamente é traduzir com invenção, reinventando a forma, isto é, aumentando a informação estética. Para isso, é necessário repensar a configuração de escolhas do texto de partida, transmutando-a numa outra configuração. Ainda segundo o autor, “numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm uma tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original”. Para Plaza (2003), a tradução intersemiótica “se pauta pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*”.

Nesse sentido, a visão de Plaza extrapola o conceito de que tradução intersemiótica significa simplesmente “interpretar signos lingüísticos por outros não lingüísticos”. É uma visão que diz mais respeito às transmutações intersígnicas. Assim como Plaza, acredita-se que qualquer pensamento é necessariamente tradução. Isto porque se deve compreender o seu caráter de transmutação de signo em signo.

Quando se pensa, segundo o autor, traduz-se aquilo que se tem presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções em outras representações, que também servem como signos. Como bem observa o autor:

[...] O homem, para sobreviver, começa a transmutar o mundo em signos, em palavras e imagens, tomando posicionamentos e delineando as fronteiras da realidade em nosso entendimento. Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos em série infinita, pois o próprio homem é signo (PLAZA, 2003).

Para complementar a idéia acima colocada, vale destacar o trecho abaixo, retirado do livro *Tradução intersemiótica*, de sua autoria, e que faz compreender melhor o **operar tradutor** como pensamento em signos:

[...] O operar tradutor como pensamento em signos precisa de canais de linguagens que permitam socializar esses pensamentos e estabelecer uma ação sobre o ambiente humano. A criação de sistema de sinais é fundamental para o intercâmbio de mensagens entre o homem e o mundo. Cada sistema de sinais constitui-se segundo a especialidade que lhe é característica e que pode ser articulada com os órgãos emissores-receptores, isto é, com os sentidos humanos. Estes produzem as mensagens que reproduzem os sentidos. É pelos sentidos que os homens se comunicam entre si. Dentre os sentidos humanos, três foram os que historicamente se caracterizaram como geradores de extensões capazes de prolongar e ampliar a função de cada um desses sentidos em meios produtores de sistemas de linguagem. São eles: o visual, o tátil e o auditivo. Tanto canais, instrumentos, quanto sistemas de signos nos fornecem as condições e formas de apreensão dos signos, que traduzem pensamentos no operar e transmitir informação estética (PLAZA, 2003, p.46).

Ao contrário da tradução interlingual, em que o processo tradutório se dá no mesmo meio/linguagem, em língua diferenciada, na tradução intersemiótica, diferentes sistemas de signos estão envolvidos no fazer tradutório. A tradução interlingual, por se processar no mesmo território lingüístico, apresenta uma “tendência a despertar os sentidos latentes na língua de partida” (PLAZA, 2003, p.45). Na tradução intersemiótica, toma-se outra direção, no sentido que as relações entre sentidos, meios e códigos passam a ser consideradas relevantes no processo, uma vez que diferentes sistemas de signos fazem parte do jogo tradutório. O autor leva o leitor a refletir sobre o processo de tradução intersemiótica como “prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como

diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história” (PLAZA, 2003).

Nessa perspectiva intersemiótica de traduzir, a mudança de um universo lingüístico para outro (no caso da desta pesquisa, do verbal escrito – a literatura – para o imagético – o cinema) implica, necessariamente, transformações no texto de partida. Quando dois sistemas de signos diferentes estão envolvidos nesse processo de tradução, há necessidade de se transformar o texto de partida, buscando sua reescritura, a sua recriação. E, a partir dessa transformação, surge um novo texto, uma nova obra de arte.

Percebe-se então que esse é um processo bastante complexo, já que duas linguagens distintas, dotadas de suas próprias especificidades, estão em jogo no ato tradutório. Para reescrever um texto fílmico a partir da literatura, é preciso levar em conta que literatura e cinema são expressões artísticas diferentes e, portanto, sujeitas às transformações, no processo de tradução. Uma obra literária, ao ser traduzida para o cinema, deve, portanto, se submeter às transformações impostas pelas especificidades da narrativa cinematográfica.

Para compreender os aspectos que envolvem o processo de adaptação do livro ao filme, é necessário considerar que os códigos e os modos de funcionamento da expressão literária são diferentes da expressão fílmica. O cinema, visto como linguagem, possui características próprias que o faz infinitamente diferente da linguagem verbal escrita.

A expressão literária, por um lado, é constituída de palavras, e essas, no processo de construção de sentido, por sua vez, se encarregam de construir imagens na mente do leitor. Por outro lado, a expressão cinematográfica é constituída pela combinação entre imagem em movimento, som, música e palavra. A literatura, interpretada pelo cinema, deve ser compreendida como material estético destinado a um outro campo da estética. Diante disso, a adaptação de uma obra literária deve ser vista, antes de tudo, como atividade criativa, livre e independente.

É por isso que, nessa perspectiva intersemiótica, não cabe conceber a tradução fílmica nos moldes logocêntricos, isto é, como um processo mecânico de transporte neutro de significados que está sempre subordinado a um **original**, como se fosse um objeto estável e transportável capaz de se reproduzir integralmente no texto de chegada. Muito pelo contrário, a adaptação de obras literárias para o cinema será aqui compreendida como resultante de um processo interpretativo de (re)criação, livre e dinâmico. É muito mais produtivo, quando se considera a relação entre literatura e cinema, pensar na adaptação/tradução como uma forma de **dialogismo intertextual**, como lembra Robert Stam (2000), a partir da classificação de Gerard Genette.

Ao compreender a questão da adaptação fílmica sob essa ótica, torna-se necessário desvincular a tradução de noções como fidelidade, equivalência, literalidade, aceitabilidade, dentre outros. De acordo com Silvia Anastácio (2006), é preciso adotar um enfoque menos normativo, menos estruturalista e mais descritivo para pensar a questão das adaptações. Concordamos com Anastácio, e é por isso que nesta pesquisa estamos alinhados com as tendências teóricas mais recentes, pautadas numa visão pós-estruturalista de tradução, em que o tradutor assume papel ativo de agente transformador na reescrita do texto, de produtor de significados, deixando de ser um mero responsável pelo transporte de carga semântica ou pela descoberta de correspondentes de igual valor em duas línguas/linguagens distintas.

Apesar de muitas discussões oriundas de correntes teóricas pós-estruturalistas, a fidelidade ao sentido do **original** continua sendo uma das questões que mais preocupa tradutores e teóricos da tradução. Muitos teóricos continuam vinculando a questão da fidelidade como essencial para uma boa tradução, enquanto outros buscam adotar uma postura menos radical, assumindo que a necessidade de ser fiel ao texto de partida é algo que deve ser relativizado. Tradutores, por sua vez, mostram-se, muitas vezes, insatisfeitos com o resultado dos seus trabalhos por dificilmente conseguirem ser **fiéis** ao sentido **original**.

Essas tensões nos levam a pensar que a tradução, talvez por ser um campo de pesquisa ainda recente, é uma área de estudo bastante controversa e conflituosa, que faz gerar inúmeras discussões e polêmicas, colocando os estudiosos dos processos tradutórios em constante questionamento a respeito dos conceitos teóricos, das orientações tradutórias, das abordagens e aplicações práticas desse conjunto na produção de um texto traduzido.

Encontram-se dois pólos opostos que são considerados relevante apontar: de um lado, os defensores da tradição logocêntrica<sup>1</sup>, do outro, os de tendências teóricas mais atuais de cunho pós-estruturalista. O logocentrismo compreende o texto como uma realidade objetiva, de significado estável e recuperável. O texto, nesse sentido, é um fato invariável, que, por não estar sujeito a transformações exteriores, inviabiliza a realização de releituras. Essa visão logocêntrica<sup>2</sup> pressupõe, segundo Rosemary Arrojo (2003b, p.68), que “há no texto ou na realidade um significado presente, latente que, além de não depender do sujeito que o

---

<sup>1</sup> A teoria logocêntrica, que surge na época do Renascimento, conduziu as sociedades do mundo ocidental a uma série de concepções referentes não só à tradução, mas também a outras áreas do conhecimento. Essa corrente teórica que buscava contemplar a posição entre conteúdo e forma serviu como ponto de partida para diversas críticas feitas a textos traduzidos, já que apenas um dos lados (conteúdo ou forma) era considerado no fazer tradutório.

<sup>2</sup> Segundo Jacques Derrida (*apud* RODRIGUES, 2000) e outros teóricos da desconstrução, a visão logocêntrica é compreendida a partir do desejo de um centro ou garantia original de todos os significados.

*compreende* pode ser recuperado, descoberto ou resgatado na sua plenitude”. Em relação à maneira como a tradução é compreendida, dentro dessa visão tradicional, Kanavillil Rajagopalan (2000), no texto *Traição versus transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade*, faz a seguinte colocação:

[...] Tradução é, dentro dessa visão, nada mais nada menos que transporte de conteúdos (significados) entre formas (significantes), A meta é evitar que ocorra perdas, danos, e estragos ao conteúdo transportado. O transporte, em outras palavras, tem que ser conduzido de forma suave, carinhosa e sem violência. Os adeptos da visão logocêntrica da tradição, ao mesmo tempo em que reconhecem freqüentes atritos e conflitos de interesse entre as partes envolvidas na atividade da tradução, advogam a eliminação, ou ao menos a diminuição considerável, de qualquer violência mediante atenção redobrada à letra e ao espírito do texto “original” e compromisso solene com a fidelidade [...] (RAJAGOPALAN, 2000).

Sendo assim, como expressa o autor, o processo de tradução, nos moldes logocêntricos, em condições ideais, ocorreria suavemente e pacificamente, sem que houvesse quaisquer atritos entre o tradutor e o autor do texto **original**. O papel do tradutor se resumiria, portanto, em transferir as intenções comunicativas do autor, da mesma forma como transparecem no texto. Seria, então, um tradutor passivo e sua tarefa seria descobrir os verdadeiros significados presentes no original e transportá-los, sem nenhuma interferência, para o texto de chegada. Em outras palavras, o tradutor assumiria um “papel de subserviência, de subalternidade, de não rivalizar com o autor, de tornar a sua presença o menos visível” (RAJAGOPALAN, 2000). Derrida (*apud* RODRIGUES, 2000), por exemplo, faz críticas a essa linha de pensamento, demonstrando como essa tendência logocêntrica reprime a diferença, a favor da identidade e da presença do **original**.

Por outro lado, na contramão teórica, têm-se as correntes mais recentes, sobretudo aquelas inspiradas nas reflexões pós-estruturalistas. Como exemplo dessas teorias, tem-se os Estudos Descritivos de Tradução e as teorias que buscam se alinhar com posicionamentos pós-estruturalistas (como o pensamento da Desconstrução, de Jacques Derrida), que procuram promover diálogos com as mais diversas áreas do conhecimento. Essas abordagens teóricas mais recentes surgem, propondo novas reflexões e posicionamentos, caminhando num sentido contrário à tendência à universalização, ao sentido único, imutável e estável.

Uma das grandes contribuições trazidas por essas teorias mais recentes foi o reposicionamento do papel passivo do tradutor a partir da desconstrução da noção de verdade. O tradutor deixa de ser visto como aquele que deve resgatar os significados **estáveis** e **neutros** contidos no texto de partida, e passa, então, a não se comprometer mais com a busca da **verdade**. Ele passa a ler e interpretar o texto de partida e a reescrevê-lo de acordo com a sua interpretação. Daí o caráter múltiplo/plural das significações dos textos, que se

transformam de acordo com a interpretação/leitura feita pelos leitores. E essa interpretação, por sua vez, será certamente influenciada pela época em que vivem, pelo contexto social e cultural, dentre outros fatores. Dessa maneira, passa-se a entender que o tradutor, que é também um leitor, tem certa autonomia interpretativa sobre o texto. Pensando assim, torna-se necessário romper com a imagem de tradutor como traidor.

Diante desse novo cenário, a realidade passa a ser compreendida como sendo uma construção do pensamento humano, entendendo que essa construção também se vai modificando, já que o homem se diversifica e se transforma ao longo de sua evolução pessoal e social. Nessa linha, as leituras nunca serão iguais, serão sempre distintas, já que os homens nunca são os mesmos. Mesmo que um mesmo indivíduo leia um único texto, as condições de informação envolvidas nesse ato de leitura, inevitavelmente, serão outras a cada novo momento de leitura, considerando que cada leitor tem a sua própria subjetividade.

Nos últimos tempos, percebe-se, então, que muitos teóricos, que antes desprezavam a presença de um leitor no ato tradutório, passam a considerar esse leitor como elemento que merece destaque nas discussões mais recentes dos Estudos da Tradução.

E como, este trabalho está alinhado com essas tendências teóricas mais recentes, entende-se aqui, que toda tradução parte de uma leitura, de uma interpretação. O trecho abaixo, de Arrojo (2003b), extraído de o artigo intitulado *Compreender e interpretar e a questão da tradução*, conduz à melhor compreensão da relação intrínseca que a tradução mantém com a interpretação:

[...] Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai o texto de partida. Essa ligação intrínseca e inevitável que qualquer tradução mantém com a interpretação tem criado um sério embaraço para aqueles que alimentam a ilusão de chegar, um dia, a uma sistematização do processo de traduzir [...] a procedência, revela as opções, revela opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não meramente, uma compreensão ‘neutra’ e desinteressada ou um resgate comprovadamente ‘correto’ ou ‘incorreto’ dos significados supostamente estáveis do texto de partida.

O leitor-tradutor, que interpreta o texto de partida para realizar suas traduções, desloca-se da posição de passivo decodificador de significados, idealizado pelo logocentrismo, e passa a assumir uma posição ativa e visível, interferindo no processo de produção de significado. E esse significado, segundo Arrojo (2003b), no seu artigo *A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado*, “não se encontra preservado no texto, nem na redoma supostamente protetora das intenções conscientes de seu autor, tampouco nasce dos caprichos individualistas de um leitor rebelde; o significado se encontra, sim, na trama das convenções que determinam, inclusive, o perfil, os desejos, as

circunstâncias e os limites do próprio leitor” conforme observação de Plaza (2003). Em outras palavras, uma mesma leitura terá variadas interpretações, que vão depender do recorte da realidade e da visão de mundo do leitor.

Complementando essa idéia, Plaza (2003) diz que “pressupor a existência de um interpretante final para a leitura presume que essas leituras são homogêneas e uniformes e, sobretudo, objetivas o que não corresponde à realidade da criação como deslocamento constante dos signos à procura de sentido”.

Nesse viés, é interessante a colocação feita por Rajagopalan (2000): “Traduzir seria apropriar-se do texto dito original”. E toda apropriação, segundo ele, “se processaria mediante exercício de violência”. Se todo ato de compreender, de traduzir passa por um ato de violência, pode-se dizer, então, que Walter Salles praticou um ato de violência ao interpretar o romance *Abril despedaçado* para as telas do cinema.

Para reescrever o romance para a narrativa cinematográfica, Salles buscou **abrir janelas** no texto literário de Kadaré, promovendo um entrelaçamento (intertextualidade) com outros textos, partindo para outra realidade e para outro contexto. Buscou acionar seu conhecimento de mundo, suas vivências e leituras anteriores para estabelecer relações entre a história que se passa no livro e a história que se passa no filme.

Nota-se que essa leitura se deu por meio de um processo de constante diálogo e deslocamento, colocando o cineasta/tradutor numa posição ativa e, conseqüentemente, visível no processo tradutório. Fica claro que, esse processo de reescritura do livro para as telas se deu mediante exercício de violência. E vários foram os fatores que influenciaram e determinaram as escolhas do leitor/tradutor/cineasta: seu perfil, seus desejos, as circunstâncias nas quais está inserido e seus próprios limites. Sob essa ótica, a insistência na fidelidade perde todo o sentido.

## 1.1 A QUESTÃO DA FIDELIDADE NAS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS

Nas últimas décadas, posturas científicas e radicais têm perdido, cada vez mais, espaço nas discussões teóricas de maneira geral. Na área dos Estudos da Tradução, nota-se o reflexo dessas mudanças a partir do momento em que se procura desvincular a atividade tradutória de noções como fidelidade, originalidade, equivalência, aceitabilidade, entre outras. Esses conceitos passam a ser repensados e, as diferenças culturais e os contextos, em que ocorrem os processos de escrita, passam a ser levados em consideração nesse novo cenário. A fidelidade ao original deixa de ser, portanto, o critério de maior juízo crítico, e a apreciação do

filme passa a ser considerada, exigindo sua própria configuração. Como indica Rosemary Arrojo (2003a), a tradução de qualquer texto, poético ou não, deve ser fiel não ao texto **original**, mas àquilo que se considera ser o texto original, àquilo que se considera constituir-lo. Em outras palavras, segundo a autora, o tradutor deve ser fiel à sua interpretação do texto de partida e essa interpretação, por sua vez, será sempre fruto daquilo que ele é, de suas singularidades, do que sente e pensa.

Apesar de muitas discussões e reposicionamentos no sentido de flexibilizar e relativizar algumas dessas noções tradicionais atreladas a uma boa tradução, de maneira geral, a qualidade de um texto traduzido continua sendo questionada em termos logocêntricos de fidelidade ao texto de partida, ou seja, estabelece-se uma relação proporcional entre fidelidade e a qualidade da tradução. Quanto mais fiel ao texto de partida melhor será a tradução. Para falar dessa tendência lingüista-cientificista dos estudos da tradução, Arrojo (2003a, p.13) chama a atenção para os três princípios básicos sugeridos por Alexander Frase Tyler (1971, *apud* ARROJO, 2003a) que definem uma tradução de qualidade: a tradução deve reproduzir em sua totalidade a idéia do texto original; o estilo da tradução deve ser o mesmo do original; a tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original.

Partindo desses princípios, que definem uma **boa** tradução, percebe-se que o objetivo principal de qualquer tradução seria a reprodução do texto **original** e ao tradutor, nessa perspectiva, caberia buscar ser o mais **fiel** possível ao texto de partida, assumindo posição invisível no texto traduzido.

Conforme discutido anteriormente, sabe-se que, por muito tempo, e até os dias de hoje, a tradução, tem sido entendida, sob uma perspectiva essencialista<sup>3</sup>, como um processo mecânico, no qual a tarefa do tradutor se reduz apenas em transportar ou substituir o significado do texto **original**. Nessa visão, o processo tradutório consiste apenas na identificação neutra dos significados supostamente presentes no texto de partida e sua transposição para o texto de chegada. O tradutor simplesmente transporta a **carga** de significados sem interferir nela, ou seja, sem interpretá-la.

Isso remete ao já conhecido epigrama italiano *traduttore, traditore* que, além de desqualificar o trabalho do tradutor, também revela o fato da tradução não se apresentar igual ao texto de partida. Segundo Cristina Carneiro Rodrigues (2000), “uma das causas de se associar a tradução à noção de falha ou de inferioridade é a expectativa gerada pelo uso de

---

<sup>3</sup> O processo tradutório, na visão essencialista, buscava, por meio da estipulação de normas, a definição da tradução em termos de certo e errado, sem considerar o elemento da subjetividade e a especificidade de cada situação contextual em que ocorre a tradução.

conceitos como o de equivalência como ponto de partida para a reflexão sobre tradução”. A **equivalência**, de acordo com a própria etimologia do termo, está associada a uma concepção que considera que a tradução deve reproduzir o texto de partida, buscando a homogeneidade entre o texto traduzido e o original. Muitos teóricos da tradução usam os termos **equivalência formal** e **equivalência dinâmica** para falar da mesma noção de fidelidade (literal) ou da liberdade de tradução.

Sabe-se que, desde a época dos romanos, o conceito de equivalência entre o texto traduzido e o texto de partida vem sendo discutido para se tentar explicar a teoria e a prática da tradução. Segundo Rodrigues (2000), percebe-se o interesse dos lingüistas pela sistematização da noção de equivalência tradutória, especialmente nos anos 60 e 70, quando teóricos da lingüística contrastiva, buscavam fundamentar a noção com o intuito de estabelecer as bases para a prática da análise contrastiva entre línguas diferentes. Por sua vez, os trabalhos realizados por esses lingüistas foram de encontro com os trabalhos realizados por estudiosos da tradução, que buscavam enfatizar a importância da definição de equivalência, tanto para a Lingüística como para a Tradução.

A discussão sobre equivalência passou, então, a ocupar um espaço de destaque nos estudos de tradução e muitos teóricos, buscando um direcionamento para os seus trabalhos, procuraram se basear no conceito de equivalência para elaborar suas definições de tradução. Na obra intitulada *Tradução e diferença*, originalmente sua tese de doutorado, Rodrigues (2000) lança o olhar sobre o trabalho de quatro teóricos da tradução: John C. Catford, Eugene Nida, André Lefevere e Gideon Toury. A autora busca analisar e refletir sobre o conceito de equivalência trazido por esses autores, a partir da ótica desconstrutivista. Entretanto, nesta dissertação, observam-se, rapidamente, os conceitos trazidos por Roman Jakobson, John Catford e Eugene Nida, que buscam refletir sobre o processo de tradução como transferência ou substituição.

Jakobson (1969), no seu ensaio intitulado *Aspectos lingüísticos da tradução*, diz que “a equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Lingüística”. Essa concepção de equivalência de Jakobson está, sem dúvida, vinculada a uma noção equivocada de tradução como transporte ou substituição de significados. A **equivalência na diferença** como sendo o problema principal da linguagem na tradução revela que a tradução, para ele, está atrelada à noção de similaridade ou igualdade de valor. O lingüista entende, portanto, que a tradução deve buscar a similaridade entre os textos de partida e de chegada.

J.C. Catford (1980), por sua vez, diz que traduzir é substituir o material textual da língua fonte por material textual equivalente na língua meta. Mais uma vez, percebe-se a visão de tradução como transporte já que tal substituição implica, simplesmente, transferência do material textual do texto de partida para o texto de chegada.

Para Eugene Nida (*apud* ARROJO, 2003a), o exercício da tradução assemelha-se ao transporte de carga num vagão. Eis um trecho de Arrojo (2003a, p.12) em *Oficina da tradução* que explica essa noção sugerida por Nida:

[...] um vagão poderá conter muita carga, enquanto outro poderá carregar muito pouca; em outras ocasiões, uma carga muito grande tem que ser dividida entre vários vagões. De maneira semelhante, sugere Nida, algumas palavras ‘carregam’ vários conceitos e outras têm que se juntar para conter apenas um. Da mesma maneira que o que importa no transporte da carga não é quais vagões carregam quais cargas, nem a seqüência em que os vagões estão dispostos, mas sim que todos os volumes alcancem seu destino, o fundamental no processo de tradução é que todos os componentes significativos do original alcancem a língua alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores [...]

Ao comparar uma sentença com a carga nos vagões, Nida acredita ser possível controlar todo o seu conteúdo, que pode ser transportado, integralmente, para e por outro conjunto de vagões. A quantidade carregada em cada vagão não importa. Isso porque, se pensar nas palavras como vagões, pode-se dizer que algumas carregam mais conceitos que outras, segundo o teórico. Assim sendo, não importa saber que vagões carregam mais cargas, mas sim, que o material carregado seja transportado para o seu lugar de destino. Portanto, o tradutor, nesse processo de **transportar a carga de significados**, assume um papel passivo no ato tradutório, não atuando como sujeito interpretante e recriador no processo, uma vez que seu papel é apenas o de transportar a carga de significados, sem interferir nela.

É importante entender que o ato tradutório não consiste em, simplesmente, passar um texto de uma língua para outra, ou de um sistema de signo para outro, como se fosse uma mera permutação lingüística, em que se busca uma suposta **equivalência**. Traduzir é um processo muito mais complexo, uma operação mental que envolve troca de sentido. Ao traduzir um texto, é necessário contextualizá-lo, identificando onde, em que época e em que circunstâncias ele foi escrito. É por isso que se entende, nesta pesquisa, que traduzir não implica necessariamente submeter-se ao texto **original**, com o intuito de transportar significados com um mínimo de alteração para o texto traduzido. A seguir são postuladas algumas razões para se assumir tal posição.

Primeiramente, acredita-se que não há equivalência entre os elementos analisados em qualquer ato tradutório. Rodrigues (2000; p.20), em *Tradução e diferença*, ao discutir a utilização do termo equivalência afirma que o termo “[...] implica uma simetria, uma

transitividade e uma flexibilidade que não podem ser aplicáveis à tradução [...]”. Atrair a tradução ao conceito de equivalência reforça o fato de existir estabilidade do significado. Conforme dito anteriormente, basear a tradução no conceito de equivalência reforça ainda mais a idéia de que os significados são transportáveis, estáticos, neutros como a carga num trem. Concordamos com Rodrigues (2000, p.23) quando afirma que a tradução e o texto de partida são leituras contextualizadas, ou seja, na relação texto-leitor, o signo é intermediado por seus intérpretes, justamente porque o ser humano vive mergulhado num conjunto plural de elementos, que compõem seu mundo e sua realidade e a língua, enquanto parte indissociável desse conjunto contribui para essas diferenças, já que identifica e materializa uma visão desse mundo e dessa realidade diferente para cada povo ou grupo de falantes. Seguindo essa mesma linha de pensamento, Elizabeth Ramos (2000) afirma que “ao partirmos do ponto de vista que tudo é interpretação, apropriação, deslocamento de uma idéia de origem, onde vários jogos são possíveis, compreenderemos que o processo de tradução de uma obra literária, resulta de um trabalho de interpretação do signo pelo tradutor, a partir de um outro lugar de fala”. A autora afirma que as traduções que são lidas expressam a voz do presente. E como não há interpretação neutra, nem inocente, o trabalho de tradução, resulta num ato de apropriação que passa a adquirir *status* de recriação, uma vez que conterà as marcas do tradutor interpretante. Sendo assim, cada leitura de um texto é uma espécie de **atualização**, não havendo, portanto, homogeneidade de leituras e, por conseqüência, nem de traduções. Nenhuma leitura é igual à outra que a tenha precedido ou que a suceda.

A tradução de obras literárias, desse modo, apresenta-se como um processo de compreensão do texto. A leitura/interpretação de um texto literário é uma maneira singular de expressão lingüística que revela os sentimentos, as experiências e os enigmas do homem. Assim, a tarefa do tradutor extrapola a do leitor, já que tradutor não guarda para si o conhecimento, a emoção e a compreensão da obra, mas busca resignificá-los para os leitores de uma determinada cultura.

Uma outra razão para não se concordar com a possibilidade de equivalência da tradução em relação ao texto **original** é o fato de que o texto só se constitui enquanto texto na relação leitor e texto-oferta. O texto, como simples realidade objetiva, não existe. A noção de significado estável do texto é ultrapassada e associada a uma concepção de que o homem **domina** o conhecimento e o mundo em que vive e que deve estar sempre em busca da certeza, da verdade. Em relação a essa visão tradicional, Amanda Ramos Francisco (2003), em sua dissertação de mestrado, leva a refletir ao afirmar que “a questão essencialista baseia-se em uma questão bastante complexa: o que é ‘verdade’, ou ‘a verdade’? Isto é, pode-se determinar

um parâmetro definitivo para que se julguem todas as coisas? Há uma *realidade* extracontextual que está em algum lugar para ser *descoberta e disseminada*?”

Assim como muitos teóricos, que buscam adotar posturas menos radicais e mais flexíveis, acredita-se que a noção de fidelidade baseada na equivalência não deve ser compreendida como uma noção simples e absoluta, mas sim como algo muito mais amplo e relativo. Para compreender a noção de fidelidade, é preciso considerar outros elementos que busquem restringir a abrangência do termo. A tradutora Lenita Esteves (1992), em sua dissertação de mestrado, afirma que é importante não perder de vista três perguntas: Ser fiel a quem? A quê? Por quê? É importante saber a quem, a que e por que se busca ser fiel. Isso leva a pensar que as possibilidades são inúmeras. Por exemplo, pode-se buscar ser fiéis à idéia que se tem do autor **original**, às idéias e significados atribuídos ao **original**, à sonoridade que se atribui a ele, à cultura e à visão do autor e de suas intenções. A tradução é, portanto, fiel à interpretação que se faz do texto de partida, interpretação essa que deve se considerar a época em que o texto foi produzido.

Arrojo (2003a, p 41-44), por sua vez, diz que é impossível ser fiel a todas as intenções do autor e que o que se pode atingir na leitura ou tradução é expressar que será sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos.

Quando o filósofo Jacques Derrida (*apud* RODRIGUES, 2000) diz que não se pode alcançar a suposta unidade pré-babélica, ele quer dizer que “nunca atingiremos a equivalência, que se situaria nesse suposto reino ideal de harmonia entre as línguas”. Segundo ele, a tradução não deve ser vista como complemento, mas sim como suplemento, ou seja, “uma significação substitutiva que se constrói em uma cadeia de remissões diferenciais como a escritura”. E dessa maneira a tradução assumiria a função de preencher um vazio, uma lacuna, se apresentando de alguma forma como uma obra independente, autônoma e, portanto, original. É por isso que Derrida (*apud* RODRIGUES, 2000) pensa a tradução em termos de transformação.

É preciso ter em mente que, ao traduzir, em qualquer modalidade que seja, o resultado, será também um texto original. O texto de partida está sujeito a diversas leituras, que o atualizam de acordo com o momento, e com todos os elementos lingüísticos e extralingüísticos, em que se dá o ato de leitura. Nesse sentido, Octávio Paz (1990, p.12) lembra que:

[...] cada texto é único, e simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original porque a própria linguagem, em sua essência, é já uma tradução: primeiro, do mundo não verbal e, depois porque cada signo e cada frase são a tradução de outro signo e de outra frase. Esse raciocínio, porém, pode ser

invertido sem perder a validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único [...]

Em relação às traduções fílmicas, conhecidas como adaptações, a discussão não foge à regra, tendendo a se concentrar no problema da interpretação/leitura feita pelo cineasta, e que resultou na sua tradução/adaptação de uma determinada obra. Ismail Xavier (2003), em seu artigo *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, diz que existe uma forte tendência em se buscar o sentido procurado pelo filme, para verificar em que grau esse se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de **origem**. É claro que houve época em que a exigência da fidelidade ao texto traduzido era uma prática indiscutível. Como exemplos desse compromisso com a fidelidade, Xavier (2003) afirma que queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles, ou Flaubert, no *Madame Bovary* de Jean Renoir.

Nesta dissertação, entende-se que é necessário privilegiar a idéia do **diálogo** para pensar a reescritura de obras literárias para o cinema. *Abril despedaçado*, filme analisado nesta pesquisa, é um bom exemplo de adaptação fílmica para se entender a noção, apresentada por Xavier (2003), de diálogo entre filme e livro. Nesse diálogo, culturas distintas e distantes, reconstruídas por meio de diferentes artes – a literatura e o cinema – se aproximam por intermédio da reescrita da obra literária feita pelo cineasta-tradutor.

Nesse sentido, o cineasta, atua como intérprete, que recria o seu texto a partir do seu contexto histórico, seu meio social, sua ideologia, seu inconsciente. A tarefa de resgatar e preservar um suposto sentido original, **contido no texto anterior**, não cabe ao tradutor-cineasta nesse contexto. Como se está analisando uma tradução que envolve dois sistemas de signos, estética e semioticamente distintos, não é possível vincular o processo tradutório a noções como fidelidade, equivalência e literalidade.

Parte-se do pressuposto de que toda adaptação fílmica é uma tradução, que cria e recria novas linguagens e realidades. É necessário partir de uma concepção de tradução menos prescritiva e mais descritiva, que não esteja tão atrelada ao texto de partida. E nessa linha de raciocínio, faz-se necessário buscar diálogos, no campo da tradução, com posicionamentos mais flexíveis e amplos. Acredita-se que, para melhor compreender as questões que giram em torno das adaptações fílmicas, é preciso adotar uma visão mais abrangente, buscando compreender o texto num contexto interacional mais amplo no qual diretores, produtores, fornecedores, consumidores, instituições e mercados estão envolvidos no complexo processo tradutório. É por isso que, nesta pesquisa, os *Estudos descritivos da tradução* servem de base para se refletir sobre o processo de análise de tradução do livro para as telas.

## 1.2 OS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO

Conforme já mencionado anteriormente, posturas científicas e radicais têm perdido, cada vez mais, espaço nas discussões teóricas sobre tradução nas últimas décadas. E, como consequência, significativas transformações vêm ocorrendo e posicionamentos mais flexíveis, que buscam maior contextualização dos fenômenos tratados, ganham terreno nessas discussões. Nesse sentido, os *Estudos descritivos da tradução* – ED – surgem, em meados da década de 1970, como novo paradigma para o estudo da tradução, buscando questionar as tradicionais preocupações essencialistas e mostrar a importância de um enfoque que investigue o aspecto sociocultural da atividade tradutória.

As pesquisas de cunho descritivista visam analisar os processos tradutórios, buscando flexibilização metodológica, além de maior atenção à contextualização e à relativização dos fenômenos tradutórios. Assim, os Estudos Descritivos têm como principal contribuição desvincular a atividade tradutória dos moldes logocêntricos de literalidade, fidelidade, equivalência, aceitabilidade, dentre outros. Então, limitar-se a apenas analisar o conteúdo do texto traduzido em contraste com o original torna-se insatisfatório. O descritivismo sugere que se considerem as diferenças culturais e o contexto em cada fenômeno tradutório estudado.

Nessa visão mais abrangente, o texto é compreendido num contexto interacional muito mais amplo e complexo, já que passa a considerar todos os envolvidos no complexo processo tradutório: produtores, fornecedores, consumidores, instituições, mercados, cultura de partida, cultura de chegada.

Sendo assim, na linha descritivista, não cabe mais considerar o tradutor como **transportador** de significados, procurando um suposto sentido original contido no texto. O tradutor passa a ser visto como um sujeito ativo, que interpreta e cria, sendo seus textos informados por seu contexto histórico, seu meio social, sua ideologia, seu inconsciente.

Gideon Toury (*apud* ALFARO, 2005), teórico israelense, estabeleceu as principais reivindicações, conceitos e objetivos dos Estudos Descritivos da Tradução. Segundo a tradutora e pesquisadora Carolina Alfaro (2005), grande parte da base teórica dos Estudos Descritivos da Tradução ficou conhecida com a publicação do livro *In search of a theory of translation* em 1980. É importante ressaltar que, apesar de Toury ter estabelecido a base teórica para os ED, ambas as denominações **Estudos da tradução** (*Translation studies*) e **Estudos descritivos da tradução** (*Descriptive translation studies*) são atribuídas ao teórico James Holmes (1994).

De maneira geral, para estabelecer a base teórica dos Estudos Descritivos, Toury buscou se apoiar na teoria dos polissistemas<sup>4</sup> de Itamar Even-Zohar (1990), também da escola de Tel Aviv. Assim como Even-Zohar, Toury busca adotar uma visão mais abrangente da tradução, que deve ser compreendida e analisada sob a perspectiva de um sistema maior numa determinada cultura. Reagindo contra a forte tendência em se analisarem textos traduzidos a partir da cultura de partida, Toury (1980) propõe uma abordagem, denominada *Target oriented*, na qual ele defende que os estudos de textos traduzidos devem partir da cultura de chegada. O autor justifica essa prioridade ao sistema alvo por este ser, por um lado, o fim que direciona todo o processo da tradução e, por outro, o ponto de partida do pesquisador.

Muitos teóricos da tradução criticam o posicionamento radical de Toury (1980), pois se concentra demasiadamente no pólo receptor, rejeitando o pólo produtor. Segundo Amanda Ramos Francisco (2003), “Toury, ao centrar sua atenção apenas na recepção, ou seja, no texto traduzido, na cultura receptora e no leitor, despreza a própria prática do estabelecimento de relações entre fonte e alvo, deixando de lado questões tão enriquecedoras, tais como o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva e o dialogismo de Bakhtin, além das visões de paródia ou metáfora de um primeiro texto”.

Vinculado aos Estudos Descritivos da Tradução, André Lefevere (1992), teórico belga da tradução, em seu livro *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, apresenta uma proposta mais abrangente: a tradução como reescritura.

As traduções são, segundo o autor, reescrituras de um texto **original** que surgem como obras independentes. Inicialmente, o teórico utiliza o termo **refração** e somente no final da década de 1980, passa a utilizar o termo **reescritura**. Else Ribeiro Pires Vieira (1992), afirma que Lefevere concebe as reescrituras/refrações como criadoras de imagens sobre a cultura do texto fonte. E essa idéia é, para a autora, fortalecida pela metáfora da **refração**, que, por sua vez, está ligada a uma metáfora ótica, do olhar e do espelho. Dessa maneira, as reescrituras certamente recuperam, de forma mais clara e direta, a idéia de cada leitura como ato individual e particular. É por essa razão que, nesta pesquisa, buscamos dialogar mais de perto com a concepção de tradução como reescritura, pensada e discutida por Lefevere (1992).

O autor critica o caráter normativo da lingüística, além de vários conceitos a ela atrelados (inclusive o de equivalência) e parte para defender a idéia de que tradução é apenas

---

<sup>4</sup> Nessa teoria, os fenômenos semióticos, cultura e linguagem são considerados sistemas abertos e múltiplos, compostos de vários subsistemas que se interseccionam e interagem, funcionando como um complexo estruturado cujos membros são independentes. Essa teoria estabeleceu uma nova terminologia e redefiniu os métodos de trabalho da literatura e estudos de cultura comparados.

uma das muitas formas em que obras literárias são reescritas. Para Lefevere (1992), essa noção de tradução como reescrita é resultado de um complexo jogo de articulação do sistema literário com outras instituições, práticas institucionalizadas e outras formações discursivas. Essas reescrituras, por sua vez, têm como efeito inserir o texto traduzido em um contexto sócio-histórico, cultural e político específico.

Em sua obra *Tranlation, rewriting and manipulation of literary fame*, Lefevere (1992) chama a atenção para os papéis – positivo e negativo – desempenhados pelas reescrituras. No aspecto positivo, uma tradução seria aquela que introduz novos gêneros, estilos, dentre outros. Sob a ótica negativa, as traduções/reescrituras se dariam mediante repressão da inovação e distorção de conceitos. Em relação a esses papéis, Rodrigues (2000) diz que, segundo o autor, as reescrituras podem, por um lado ser inovadoras e subversivas, e, por um outro lado, podem ser repressivas e manipuladoras. Em outras palavras, a tradução para Lefevere (1992) pode trazer elementos inovadores (novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos) como também pode seguir a tendência de conservar um determinado **estado das coisas**, buscando efetivar a adequação do texto de partida à poética vigente.

Na obra acima mencionada, o autor afirma que a tradução concebida como reescritura, possibilita a recontextualização obras **originais**, fazendo surgir outras imagens, que por sua vez, são projetadas em outra realidade na qual é percebida e para a qual está sendo traduzida. Amorim (2005) reforça essa idéia, quando diz que a tradução, inscrita na ideologia, é concebida por Lefevere (1992) como sendo “um processo por meio do qual se transforma o texto *original*, tornando-o aceitável do ponto de vista da poética vigente em torno do autor e da obra traduzida”. Sendo assim, Lefevere acredita que qualquer que seja a intenção, toda reescrita consiste numa manipulação, ou seja, qualquer reescritura reflete uma ideologia e uma determinada poética.

Para Lefevere (1992), como há cada vez mais manipulação nos textos reescritos, o estudo dos fenômenos tradutórios e dos efeitos da manipulação torna-se necessário para melhor compreender as relações literárias (interliterárias e extraliterárias) presentes nos diversos contextos. Francisco (2003) reflete sobre essa questão e justifica a necessidade afirmando que “[...] questões referentes à ideologia, à mudança e ao poder parecem estar intimamente relacionadas com a produção, distribuição e leitura de textos, ou seja, com a literatura de cada sociedade, na qual a tradução pode funcionar como uma força modeladora bastante poderosa.” Ainda segundo a autora, as implicações trazidas pela tradução/reescritura levam o tradutor a assumir posição de destaque no processo tradutório. Desse modo, o

tradutor assume um papel **subversivo** dentro do sistema literário em que atua, passando a ser visto como participante na produção desse mesmo sistema.

Voltando para o *corpus* de análise desta pesquisa, pode-se perceber que, o cineasta-tradutor Walter Salles certamente assume esse papel **subversivo** ao reescrever o romance de Kadaré para as telas do cinema. A partir da sua leitura do romance *Abril despedaçado* de Kadaré, manipula, transforma e reescreve o livro para um outro contexto, para uma nova realidade, para uma nova linguagem. Entende-se que esse ato de **violência** e de **subversão** cometido por ele, ao traduzir o livro para as telas, reforça a noção (em relação ao papel das traduções), que se considera como positiva nesse processo, já que Salles buscou impulso em direção a mudanças, introduzindo **elementos inovadores**, fazendo surgir assim uma nova obra **original**.

Para se compreender como se deu esse processo de reconfiguração do romance para a tela, torna-se necessário analisar as diversas relações que a literatura tem com o cinema, além de perceber as especificidades de cada uma dessas duas linguagens. Além disso, é necessário que se entre tanto no contexto do livro quanto do filme, para melhor direcionar as análises posteriores. É por isso que no capítulo seguinte serão discutidas essas questões.

## 2 A LITERATURA E O CINEMA: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA

Segundo Walter Benjamin (1985), estamos em plena **era da reprodutibilidade técnica da obra de arte**. A migração de signos e recursos de um campo da arte para outro é um fenômeno testemunhado de maneira cada vez mais intensa no mundo imagético contemporâneo. E assim, a linguagem vai-se modificando em diversos caminhos e contextos: na literatura, no teatro, na pintura, na dança, na música, no computador, no cinema, dentre outros. O homem, segundo Oliveira (1997), “em nenhum outro momento de sua história, se viu emaranhado em uma pluralidade tão excepcional de linguagens quanto na contemporaneidade”.

É nesse emaranhado de signos que “a realidade adquire feição de espetáculo, tornando-se problemático discernir entre referente e simulacro, realidade e fantasia” (OLIVEIRA, 2004). A própria constituição do real, como aponta a autora, passa a ser questionável, já que de “simples elemento de representação, a imagem muitas vezes ganha *status* de realidade”. É preciso, no entanto, levantar algumas questões em relação às mudanças causadas pela chegada dos meios tecnológicos no panorama social.

Diniz (2007), em seu artigo intitulado *O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema*, diz que o aparecimento desses meios tecnológicos, dotados das mais variadas linguagens (distintas das esteticamente consagradas), “acabou por promover uma reconfiguração, tanto do modo de recepção quanto do próprio fazer artístico, de sua forma de produção e do papel que a arte hoje desempenha socialmente, frente a um mundo dominado pela técnica, que demanda novas respostas a seus anseios, angústias e questionamentos”.

Dando continuidade a essa questão, a autora retoma para o que Benjamin (1985) já havia chamado atenção em seu clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: “Alterado o modo de percepção da realidade pelo surgimento da fotografia e do cinema, o campo estético viu-se fatalmente afetado em seus domínios”. É a revolução da imagem transformando a maneira de pensar, aprender, sentir. Como afirma Ramos (2007), “os meios de reprodutibilidade técnica geraram uma transformação na refuncionalização social da arte”. Por meio dos sofisticados processos de reprodução que a tecnologia oferece os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à apreciação de poucos, tornaram-se acessíveis a um número cada vez maior de pessoas. A esse processo, Benjamin (1985) denominou de **perda da aura** que tem como efeito a **dessacralização** da arte.

É fato que, com a invenção da fotografia e do cinema, grandes transformações acontecem, como resultado das novas técnicas introduzidas pelos novos modos de produção e reprodução cultural, baseados, sobretudo, na imagem. O reflexo dessas mudanças pode ser notado nos próprios textos literários que evidenciam, de maneira bastante clara, as alterações nas formas como se **olha** e se percebe o mundo. Como a esta pesquisa parte da análise de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária (*Abril despedaçado*), acredita-se ser necessário tecer algumas considerações a cerca das relações entre literatura e cinema.

Não há como negar que a literatura tem circulado com muito mais frequência por outras mídias e expressões artísticas devido, entre outras razões, ao surgimento dos aparatos tecnológicos e à presença maciça dos meios de comunicação na contemporaneidade. A arte escrita tem encontrado um canal aberto para estabelecer um diálogo cada vez mais próximo com outras mídias e com esses novos meios, como por exemplo, com a dança, com o teatro, com a música, com a pintura, com o rádio, com a televisão, com o cinema, para citar apenas alguns.

Em relação ao cinema, por exemplo, pode-se notar que ambas têm mantido laços cada vez mais estreitos. Na atualidade, testemunham-se, com frequência, filmes sendo produzidos a partir de uma obra literária, assim como obras literárias adquirindo características cinematográficas, imagéticas. E é a partir dessa aproximação com a literatura, que o cinema vai, aos poucos, encontrando seu espaço como meio de expressão artística. Ao **beber** da fonte inesgotável de obras literárias, o cinema vai adquirindo autonomia e, ao mesmo tempo, descobrindo a sua dinâmica capacidade de contar histórias, ocupando um território antes marcado, predominantemente, pela literatura, ou **alta cultura**.

Essa, por sua vez, vai buscando novas formas, frente a uma sociedade invadida pela imagem. Ao dialogar com os quadrinhos, com o cinema, com os *video games*, com a propaganda, com a televisão, notam-se visíveis mudanças na dinâmica das narrativas contemporâneas. É a incorporação das técnicas visuais, na sociedade atual, que vem provocando essas alterações. A linguagem vai aos poucos passando por um processo de simplificação, ou seja, como bem coloca Pellegrini (2003), “ela vai aos poucos se despidendo de seus acessórios qualificadores (figura, advérbios, adjetivos, etc.) para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída”.

Em relação à nova roupagem assumida pelas narrativas contemporâneas, Oliveira (2002), em um trecho do seu texto *E a tela invade a página*, faz a seguinte observação:

O romance modernista instituiu um processo de esfacelamento de alguns dos cânones mais sagrados à arte narrativa romanesca produzida até então: rompeu com a representação mimética da realidade, diluiu o enredo sistematicamente ordenado, construído com base na relação de causa e efeito entre os fatos, e tomou o espaço e o tempo enquanto dimensões subjetivas. A busca obsessiva de adequação da linguagem inaugurou no romance modernista uma postura auto-analítica, de investigação de sua própria estrutura, que redundou em significativas transformações no âmbito da forma (OLIVEIRA, 2002).

E assim os escritores contemporâneos vão “buscando novos caminhos e possibilidades para o dizer literário, neste momento em que o homem vive numa situação de desconcerto perante a sociedade, habitante de um mundo profundamente complexo” (OLIVEIRA, 1995). São muitos os autores que, diante desse contexto de profundas transformações, têm procurado adequar/alinhar suas narrativas, a partir dos recursos e técnicas inerentes ao cinema.

Prosseguindo nas reflexões em torno da arte literária, considera-se, assim como Camargo (2003), que a literatura, por ser um sistema que está inserido em um sistema cultural mais amplo, possui um grau de abertura muito maior, do que outras expressões artísticas. Daí a possibilidade de viabilizar diversas relações com outras artes e mídias, fazendo surgir, assim, outras linguagens/discursos/signos. Dessa maneira, depara-se com uma grande diversidade e pluralidade de linguagens. É importante salientar que, essa discussão será retomada e ampliada mais adiante.

Diante desse cenário, vale ressaltar, mais uma vez, que os modos de percepção da realidade são inevitavelmente alterados, exigindo assim que o leitor/espectador contemporâneo amplie sua leitura de mundo e busque o aprimoramento da sensibilidade estética e as dimensões da leitura de diferentes discursos sobre um mesmo tema. É por fomentar reflexões como essas que o estudo em torno da relação de aproximação da literatura com outras mídias, mais especificamente com o cinema, tem sido alvo de muitas discussões e debates no espaço acadêmico.

Inicialmente, a relação da literatura, frente aos novos meios, foi de desconfiança e hesitação. De acordo com Oliveira (1997), “a grande arte sempre recebeu o contato com a cultura de massa, por julgar suas produções destituídas de erudição, da originalidade e das qualidades estéticas inerentes aos padrões consagrados da arte na modernidade, que jamais admitiria tornar-se um bem de consumo como outro qualquer”. Com o cinema, assim como com todas as artes, a literatura não fugiu à regra, rejeitando inicialmente a presença dos filmes.

Essa resistência inicial da literatura é vencida à medida que os novos meios vão, aos poucos, se impondo, como novas possibilidades de ler e interpretar o mundo. É

interessante a colocação de Oliveira (1997), ao afirmar que a aproximação entre a literatura e as artes visuais tende a estreitar-se, quando esses novos meios “vão deixando de ser um sonho distante e passam a ser incorporados no dia-a-dia das pessoas”.

Portanto, o que se percebe hoje é que ambas as formas de expressão artística – a literatura e o cinema – se encontram cada vez mais entrelaçadas. A literatura tem servido como fonte inspiradora para a produção de diversos filmes, e essa prática, embora bastante antiga, continua crescendo a cada dia. Por outro lado, vê-se que o cinema também tem influenciado o modo cinematográfico/imagético como as obras literárias vêm sendo construídas. E assim o cinema vai buscando fazer com as imagens o que a literatura faz com as palavras. Assim como Xavier (2005), entende-se que a relação entre literatura e cinema é uma via de mão dupla, ou seja, tanto o cinema quanto a literatura **bebem** um na fonte do outro. É por isso que se configura uma relação dialética entre as duas. Analisando essa relação de intercâmbio entre as artes, segue abaixo a colocação feita por Diniz (2007):

Ao dotar-se de linguagens características, os meios artísticos não apenas tomaram de empréstimo elementos inerentes a outros campos, mas logo estabeleceram um rico intercâmbio com as diversas formas de expressão artística emprestando-lhes, inclusive, muitas de suas nuances técnicas.

Ainda em relação à aproximação entre literatura e o cinema, cabe também, aqui colocar algumas questões levantadas por alguns estudiosos. Muitos deles afirmam que a partir de sua adesão à narratividade, o cinema estreitou, de forma intensa, seu diálogo com a literatura, e o que antes poderia ser considerado como dois campos distintos, passou a ter muitos pontos em comum.

Além disso, alguns estudiosos também afirmam que o que levou o cinema a buscar uma aproximação cada vez mais freqüente com a literatura foi, a necessidade de autonomia, na condição de meio de expressão artística. Portanto, foi a partir dessa necessidade em legitimar-se, que o cinema passou a buscar um diálogo mais intenso com a literatura. E dessa maneira, milhares de obras literárias passaram a servir como base e referencial para o cinema, originando, assim, as conhecidas adaptações.

Entendendo que, no processo de adaptação cinematográfica de uma obra literária, têm-se sistemas semióticos distintos envolvidos (o verbal e o visual), pode-se dizer, então, que não é tarefa fácil e simples transmutar literatura para as telas do cinema. Não se trata simplesmente de **levar** um livro para o cinema. Silva (2007) aponta que vários fatores de ordem estética, ideológica, social, cultural e política estão envolvidos no processo de adaptação de uma obra literária para o cinema. E são esses fatores, segundo Silva (2007) que

fazem do filme “um emaranhado de vozes intertextuais, historicamente situadas, e conflituosamente dissidentes”. Sem dúvida, esse é um processo de transformação bastante complexo que vem suscitando inúmeras discussões polêmicas.

Para melhor fundamentar as análises e reflexões em torno das adaptações cinematográficas de obras literárias, é importante mergulhar um pouco nas particularidades de cada uma dessas linguagens, buscando levar em conta as especificidades de cada código. É preciso entender seus modos de funcionamento, uma vez que “o desafio da grande adaptação será o domínio consciente das características de cada um dos códigos para que se realize muito criteriosamente a tradução de um tipo de signo para o outro” (BONETTI, 2007).

Tendo em mente as observações acima levantadas, torna-se necessário refletir sobre algumas questões que giram em torno das características de ambas as linguagens - a literária (verbal) e a cinematográfica (visual) – para, em seguida, analisar mais de perto, o romance de Ismail Kadaré, *Abril despedaçado* e o filme homônimo de Walter Salles, adaptado do texto literário.

## 2.1 AS NARRATIVAS LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Marco Bonetti (2007), em seu artigo *Reconstrução do espaço na adaptação para o cinema*, faz uma reflexão em torno das duas expressões artísticas, considerando-a atividades constituídas de processos comunicacionais. O autor parte da definição de modelo de comunicação de Claude Shannon e Warren Weaver (1949)<sup>5</sup> para constatar, desde sua origem conceitual, um parentesco entre literatura e cinema. Embora ambas as atividades constituam processos comunicacionais, deve-se entender que cada uma dessas manifestações artísticas possui suas particularidades, dada à natureza das próprias linguagens.

No que diz respeito ao código que rege cada uma delas, por exemplo, pode-se apontar uma grande diferença: enquanto a literatura está ligada ao código verbal, o cinema está ligado ao código audiovisual. Quando códigos diferentes estão em jogo, signos distintos são produzidos/gerados, trazendo suas próprias especificidades, tanto no que diz respeito à sua capacidade comunicacional quanto de suas limitações.

---

<sup>5</sup> “Um processo de comunicação envolve um emissor que produz uma mensagem se utilizando de um código. Essa mensagem ganha existência em um signo, que é transportado por um canal até um receptor”.

Isso leva a pensar o quão complexo é o campo das adaptações cinematográficas de obras literárias. No tocante a esse aspecto, vale ressaltar as observações de Bonetti (2007), do mesmo artigo acima mencionado:

Porque os tipos de signos produzidos são diferentes, a transição entre códigos, necessária às adaptações cinematográficas de obras literárias, compõe um campo problemático para o qual uma análise mais detalhada dos códigos pode contribuir.

Na medida em que melhor compreender os modos de funcionamento de cada uma das narrativas – fílmica e literária – pode-se, então, fazer uma análise mais solidamente fundamentada dessas obras adaptadas. Por esse motivo, parte deste capítulo é dedicada à análise mais profunda das especificidades de cada uma dessas duas linguagens.

Para iniciar a reflexão em torno das particularidades, dos modos de funcionamento das linguagens literária de ficção e fílmica, pensa-se no ponto comum que ambas as expressões possuem: a característica de que contam uma história. Em outras palavras, pode-se dizer que ambas as linguagens são narrativas. Nessa linha de pensamento, destaca-se um pequeno trecho de Ismail Xavier (2003), em seu artigo *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*: “O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações dos personagens”.

Pode-se dizer, portanto, que tanto o romance, quanto o filme são narrativas que **repousam na representação da ação**. Sendo assim, ambas obedecem a certa linearidade, já que são narradas a partir de um ponto de vista, com personagens que se movem no tempo e no espaço por intermédio do narrador. Em relação a esse último, este trabalho concorda que se podem assumir diferentes papéis na narrativa. Brito (2007) afirma que “a narrativa não poderia existir sem aquela figura que conta a estória, embora nem sempre esse narrador seja explícito ou sequer identificável”. No filme, *Abril despedaçado* (2001), por exemplo, o diretor opta por um narrador explícito, o **menino**.

É preciso chamar a atenção, no entanto, para o fato de que existem diferentes formas e estilos de narrativa. Observando os textos clássicos em oposição aos modernos, por exemplo, é possível chegar a tal conclusão.

Muito pertinente nesse sentido é a análise feita por Pereira (2005) das características narrativas do romance tradicional e do romance moderno. Segundo o autor, o romance, nos moldes tradicionais,

[...] estrutura-se em torno de um número relativamente reduzido de personagens, que se apresentam em determinados espaços e que, atuando dentro de um limite

temporal, tornam-se fios condutores da ação. O conjunto de fatos narrados expõe-se ao leitor em uma seqüência quase sempre linear, estabelecida por um narrador que seleciona a ordem de apresentação, desenha os contornos da curva dramática e leva a um final fechado.

Em sentido contrário, tem-se o romance contemporâneo, que, segundo o autor acima mencionado, se consagrou ao longo do século XX, apresentando “frequentes reflexões sobre a própria linguagem, narradores subjetivos que explicitam a autoconsciência narrativa, descontinuidade espaço-temporal, superação do herói problemático e curva dramática com o final aberto”.

Analisando as propriedades comuns às narrativas, Pellegrini (2003) faz uma observação que também merece atenção: “Todas narrativas estão direta ou indiretamente articuladas em seqüências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas”. O tempo é, portanto, a condição da narrativa. E essa, segundo Alves (*apud* PELLEGRINI, 2003), por sua vez, encontra-se “presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma seqüencial”.

Retomando a questão da linearidade presente no filme e no romance, acredita-se ser importante levantar algumas reflexões. A seguinte afirmação de Bonetti (2007) leva a refletir em torno de algumas questões: “Muita análise do cinema encontrou no signo da imagem em movimento a mesma linearidade da escrita, criando um paralelo entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica”.

Concorda-se com Bonetti (2007) nesse sentido. Não há como negar esse paralelismo, sendo que, na literatura, são as frases concatenadas que constroem a trama da narrativa, enquanto no cinema, são projeções de imagens em movimento (uma atrás das outras) que levam a perceber a presença do “vetor temporal que organiza as imagens como sucessões de planos e seqüências”. Porém, segundo o autor, é justamente no meio do caminho, entre a materialidade do suporte físico e a fluidez da narrativa que se encontram as diferenças entre o romance e o filme.

Uma primeira distinção entre o romance e o filme, apontada por Bonetti é a questão da unidade. Segundo ele, enquanto o código verbal adota uma ordem interna de funcionamento (é isso que faz diferenciar uma língua da outra), o visual, por sua vez, não possui essa unidade formativa. Por exemplo, no cinema pode-se **ler** uma seqüência de imagens e produzir entendimento, em algum nível. Isto porque, conforme observa Bonetti (2007), o cinema, como nenhum outro meio de expressão artística, consegue alcançar o “efeito da impressão de realidade, fazendo com que as imagens projetadas na tela se

assemelhem de forma quase perfeita aos sentidos ao espetáculo oferecido aos nossos sentidos pelo mundo real”.

Uma outra diferença apontada pelo autor, diretamente relacionada com a anterior, é que o código visual, diferentemente do verbal, independe de uma rígida convenção para se constituir enquanto código. No código verbal, todos os elementos assumem diferentes funções e é necessário que ali estejam, uns em relação aos outros, para que a mensagem/informação seja transmitida com sentido. Já no código visual, essa arrumação espacial é muito menos fundamental. Como diz Bonetti (2007), o código visual se faz reconhecer por si, ou seja, a sua arrumação espacial “consegue ser auto-explicativa a partir da análise”. Funciona, segundo o autor, por analogia ao processo de visão, representando a si mesmo, como arranjo de cores e formas, e criando objetos de mundo a partir de sua própria expressão.

Ainda nesse sentido, destaca-se também um trecho bastante interessante de Brito (2007), onde ele faz a seguinte colocação:

Por ter um discurso verbal como matéria, o romance fica muito mais preso à lógica desse discurso que, certamente, tem suas raízes epistemológicas na filosofia. Não é gratuito que qualquer romance, por mais descritivo e superficial que seja, possua uma carga de abstração muito maior que qualquer filme. Ao contrário, a matéria prima de um filme é o olho na câmera, a imagem visual, que torna o verbo em qualquer circunstância, secundário.

Prosseguindo na análise acerca de ambas as linguagens, nota-se assim, que a expressão literária se faz por meio de palavras, e essas, por sua vez, se encarregam de construir imagens na mente do leitor, no processo de configuração de sentido. Por outro lado, a expressão cinematográfica é constituída pela combinação entre imagem (em movimento), som, música e palavra. Portanto, enquanto a literatura se constitui por meio da expressão verbal (palavra), o cinema se constitui, sobretudo, por intermédio da imagem audiovisual (em movimento). Fazendo uso das palavras de Pereira (2005) em seu artigo intitulado *Adaptação de livro em filme: um estudo sobre Estorvo*, “a palavra é essencial para o romance, assim como a imagem para o cinema, porque é por meio delas que o leitor e o espectador alcançam a fruição da obra artística”.

O trecho de Oliveira (1995), retirado do seu texto *Laços entre a tela e a página*, mostra como a literatura (expressão verbal) e o cinema (visual) são expressões artísticas, de fato, com estreitas relações:

Entre a superfície em branco da página e o espaço vazio da tela há laços mais estreitos do que muitas vezes nos é dado suspeitar à primeira vista. Enquanto a página, sobretudo o romance, existe à espera de palavras que acionarão os seus sentidos e se transformarão na mente do leitor em imagens, a tela se oferece às

imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador através de palavras [...]

Em outras palavras, como aponta Diniz (2007), por meio da linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos fatos narrados. Por outro lado, por intermédio da imagem visual, o espectador tem a ilusão de visualizar objetos reais. Dessa maneira, constatamos que o filme materializa a descrição de uma cena ou de uma imagem. Pode-se assim dizer que a narrativa verbal viabiliza a criação de uma gama maior de imagens (simultâneas) na mente.

Constata-se dessa maneira, que tanto a expressão verbal, quanto a expressão visual podem se manifestar por meio de formas distintas. Isso remete a Christian Metz (1971), quando afirma que “não é porque uma mensagem é visual que todos os seus códigos também o são”. As linguagens visuais, segundo Metz (1971), “mantêm com as demais, laços sistemáticos que são múltiplos e complexos, e não há vantagem nenhuma em opor o verbal e o visual como dois grandes blocos”. Lê-se uma imagem, construindo um texto verbal, assim como se lê um texto verbal, construindo imagens. Além disso, têm-se signos visuais que também são verbais.

Não cabe, portanto, colocar imagem e escrita em campos opostos excludentes, já que tais códigos se encontram em constante interação. É por isso que, no caso da literatura e do cinema, ambas as expressões – verbal e visual – se encontram tão entrelaçadas, que se torna tarefa difícil separá-las em **dois grandes blocos**, estabelecendo-lhes as fronteiras.

E quando se fala que a literatura possui um grau de abertura muito maior do que outras expressões artísticas, conforme já discutido no início do capítulo, está-se, ao mesmo tempo, definindo-a como um sistema pluri-significativo. Daí a grande riqueza da literatura: a participação ativa do leitor no processo de construção do sentido. Ao ler uma obra literária, imagina-se e recria-se a história que é lida, criando imagens e buscando reinventar personagens no intuito de preencher as lacunas deixadas pelo autor. E esse é um processo criativo que ocorre praticamente em todo momento que a leitura está sendo realizada.

Por outro lado, no cinema, a participação do espectador no processo criativo da imaginação acontece de maneira distinta, uma vez que o espectador recebe a imagem pronta. O próprio funcionamento da câmera cinematográfica possibilita que os objetos filmados se mostrem exatamente da mesma maneira que são vistos. Como afirma Xavier (2005), no cinema contempla-se uma imagem, sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação, enfim, não se tem o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo. Xavier reconhece essa condição

prazerosa que o cinema propicia, “de estar presente, sem participar do mundo observado”, de “saltar com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro”.

Como espectadores de um filme, segundo Xavier (2005), estamos em todos os cantos, ao lado dos personagens, mas sem preencher espaço, sem termos presença reconhecida. Daí a magia do cinema: o olhar **sem corpo** que possibilita ver muito mais e melhor. Complementando essa idéia, eis um trecho de Xavier (2005) que demonstra esse olhar mágico e privilegiado que o cinema possibilita:

No cinema, posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliado na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos, dos gestos. A imagem na tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas. Se é contínua, posso acompanhar um movimento enquanto este se faz diante da câmera; se a montagem intervém, vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanho a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade, beleza. As possibilidades abertas pela temporalidade própria da imagem são infinitas: há o movimento do mundo observado e o movimento do olhar do aparato que observa. Quando a imagem é de um rosto, tenho a sensação de olhares que se confrontam, verdadeira orquestração: o olho que vê e o que é visto têm ambos a sua dinâmica própria e cada um de nós já teve ocasiões de avaliar, com maior ou menor consciência, a intensidade dos efeitos desta orquestração (XAVIER, 2005, p.370).

Mesmo reconhecendo esse olhar privilegiado do cinema, (presente, mas ao mesmo tempo ausente), concordamos com Xavier, quando afirma que no cinema algo nos é roubado: o privilégio da escolha. Diferentemente da literatura, que, como observa Oliveira (1995), “possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos”. Talvez por isso, no cinema, os momentos nos quais se depara com possibilidades de imaginar e recriar a história sejam mais escassos e menos intensos do que na literatura.

Isso não significa que as imagens se limitam apenas ao que está exposto na tela. É claro que é possível, a partir do estímulo que vem da imagem, dar asas ao imaginário. Não se considera que apenas o texto verbal propicie aos leitores a possibilidade de interpretar e imaginar além do que lhes é oferecido. Acredita-se que tanto o cinema, quanto a literatura são expressões artísticas suscetíveis de propiciar ao leitor/espectador elementos que favorecem a expansão da imaginação. Nesse sentido, estamos alinhados com o pensamento de Diniz (2007) ao afirmar que “diante de uma imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular por meio da captação da imagem da câmera”. Um mesmo texto, seja ele fílmico ou literário, pode ter inúmeras interpretações, a depender da perspectiva pessoal de cada um.

Com o intuito de demonstrar que essa noção de que apenas o texto verbal possibilita aos leitores e espectadores, apreciadores da obra de arte, imaginar (situações, eventos, desfechos) além do que lhes é oferecido é ultrapassada, Diniz (2007) cita o exemplo de dois filmes (*Rebeca* e *Cidadão Kane*) comentados por Gomes (2002). Vale a pena destacar as observações de Gomes, trazidas por Diniz no seu artigo, a respeito desses filmes. Nas observações, ele revela que é possível ativar a imaginação, mesmo quando se está diante de uma imagem. Em relação ao filme *Rebeca*, Gomes diz:

Há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos. O exemplo que logo ocorre é evidentemente a versão cinematográfica do romance *Rebeca*. Quando a fita começa, Rebeca já morreu e, como não há nenhuma visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. (GOMES, 2002, p.110)

O segundo exemplo trazido por Diniz, e citado por Gomes é o seguinte:

No *Cidadão Kane* há uma personagem, Bernstein, que conheceu certa moça de quem se esqueceu [...]. Entrevi-a num cruzamento de barcos no rio Hudson durante alguns segundos; era então moço e viveu até uma idade bastante avançada. Pois bem, durante toda a sua vida não houve semana, ou talvez dia, em que não lembrasse dela. O espectador da fita não vê a moça, as barcas nem Bernstein na situação do encontro ou, em seguida, na recordação periódica. Tomamos conhecimento de tudo isso apenas por uma frase que ele diz a um reporte que o entrevista (GOMES, 2002, p.110).

Esses exemplos nos levam a concluir que, mesmo diante de uma imagem definida, é possível encontrar brechas para imaginar e realizar diferentes interpretações de uma história ou de situações da história, já que não há limites definidos para se imaginar. Além disso, não se pode falar em objetividade completa nas imagens filmadas, considerando que a câmera não é neutra. Pellegrini (2003) chama a atenção para esse aspecto dizendo que “há sempre alguém por trás da câmera que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece”.

Voltando para a questão das adaptações cinematográficas de obras literárias, pode-se aqui constatar que, diante das particularidades de cada código – o verbal e o visual - esse é um terreno bastante complexo e aberto a inúmeras discussões. A partir do momento em que se está diante de um processo migratório de códigos (do verbal para o audiovisual) e espaços (do imaginado para o apresentado), a problemática se torna evidente. As decisões tomadas pelo cineasta são cruciais para o sucesso da obra adaptada. Além de envolver decisões importantes como a escolha de locação, de figurinos, de atores e equipe técnica conta também como aliado “o espaço extra-campo”, que segundo Bonetti (2007), “é um espaço

completamente aberto para criação sugerido a partir dos elementos presentes no próprio campo”.

Várias questões podem ser suscitadas a partir daí, como por exemplo: até que ponto a obra adaptada pode ser considerada uma nova criação? Como se deu o diálogo entre a obra adaptada e a obra literária? Até que ponto o diretor foi **fiel à mensagem** do livro? Como se deu o processo interpretativo da obra literária pelo diretor? Que estratégias foram adotadas pelo diretor para transformar palavras em imagens?

Como nesta pesquisa busca-se analisar algumas marcas da reescritura do romance *Abril despedaçado* para as telas do cinema, é necessário adentrar as histórias narradas no livro e no filme (*corpus* de análise desse trabalho), para melhor compreender esse complexo processo de transformação do romance para as telas do cinema e melhor fundamentar as análises posteriores. Portanto, dando continuidade ao estudo, visita-se o contexto/universo do livro e do filme, *Abril despedaçado* para melhor fundamentar a análise do *corpus* no Capítulo 3.

## 2.2 ABRIL DESPEDAÇADO, O LIVRO.

A obra literária *Abril despedaçado*, do albanês Ismail Kadaré foi escrita em 1978, e publicada no Brasil, pela primeira vez, em 1991, com tradução de Maria Lucia Machado, pela Companhia das Letras. Em 2006, após o lançamento do filme homônimo de Walter Salles, sai uma nova edição revista pelo autor, dessa vez traduzida diretamente do albanês pelo tradutor Bernardo Joffily, que morou por quatro anos em Tirana.

A narrativa se passa no início do século XX, na província de Mirëditë, uma região montanhosa situada no norte da Albânia, e constrói a história de duas famílias, os Berisha e os Kryeqyq, que passam gerações a se matar por vingança, numa espécie de guerra privada com seus códigos e valores determinados. Essas mortes são regidas pelo *Kanun*, um complexo código de leis firmadas em livro, cujo conteúdo é mais poderoso do que as leis oficiais do Estado. A vida dos habitantes dessa região é, portanto, regida por esse código de direito consuetudinário. Seu princípio máximo é ancestral: **sangue se paga com sangue**. O tempo da história é de exatos 30 dias, tempo entre um assassinato e a obrigatoriedade de sua vingança. Percebe-se que a força do tempo mítico comanda as ações dos personagens no decorrer da narrativa. O romance, na verdade, se constrói a partir de duas histórias, que acontecem paralelamente.

A primeira é a de Gjork Berisha, o protagonista. Trata-se de um jovem de 26 anos que, para vingar a morte de seu irmão, mata Zef Kryequyk, assinando assim a sua própria sentença de morte. Ao vingar o sangue do parente assassinado, Gjork será assassinado na seqüência, pela família oponente. A partir daí, Gjork tem os dias contados. E é nesse contexto que se encontra Gjork: num **ciclo** infundável de morte, em que homens se matam por vingança, numa espécie de guerra privada com seus códigos e valores determinados pelo *Kanun*.

A segunda história é a do casal, Bessian e Diana Vorps, que viajam para essa região montanhosa da Albânia para passar a lua de mel. Bessian, escritor, escolhe essa parte do país, pois tem interesse em conhecer de perto o código da vendeta, no *Kanun*. Diana, por sua vez, se abala com a realidade local e acaba se envolvendo com a história de Gjork. E é justamente a partir dessas duas histórias que o romance se constrói. O trecho abaixo, retirado do livro *Abril despedaçado: história de um filme*, escrito pelo jornalista Pedro Butcher e Anna Luiza Müller (2002), revela a estratégia utilizada por Kadaré para contar a sua história:

[...] Em *Abril Despedaçado*, Kadaré alterna esse olhar interno do *Kanun* com a visão distanciada de um escritor, Bessian, de passagem pelo norte da Albânia para pesquisar o código da vendeta. Bessian parece visitar outro país. Age como se apresentasse um novo mundo à sua noiva, Diana, que o acompanha. [...]

E assim, o livro consegue, de maneira detalhada, descrever os hábitos, ritmos de vida, condutas sociais e morais dos habitantes da região montanhosa do norte da Albânia, e, principalmente, explicar as leis que regem o *Kanun*. Além disso, o autor consegue revelar, por meio das palavras, como Gjork, por intermédio do seu comportamento, sentimentos e resignação diante do seu trágico destino, consegue influenciar a vida de outras pessoas, como a de Diana, por exemplo, vinda de uma sociedade completamente diferente.

E para que se saiba um pouco mais sobre a herança trágica do escritor albanês, Ismail Kadaré, será feita, a seguir, uma breve análise de sua trajetória como escritor. Dessa maneira, passa-se a entender melhor o contexto no qual sua obra foi escrita. Em seguida, será feita uma breve síntese do código *Kanun*<sup>6</sup>, também com o intuito de aprofundar as discussões posteriores, considerando que foi a partir da prática de vingança imposta pelas leis nele contidas, que Salles reescreveu o romance para as telas do cinema.

---

<sup>6</sup> Uma constituição primitiva regulando não apenas sua vida comunitária, mas também suas vidas privadas.

### 2.3 SOBRE O ESCRITOR, ISMAIL KADARÉ

Robert Elsie (2007) e Jefferson Del Rios (2001) revelam fatos interessantes a cerca da vida e das obras do escritor Kadaré, os quais são sumariados a seguir.

O escritor Ismail Kadaré nasceu em Gjirokastra, sul da Albânia, em 1936. Ao concluir o período escolar, foi para Tirana estudar Literatura no instituto de História e Filologia da Universidade de Tirana e, em 1956, obteve o diploma de professor. Cresceu presenciando a ocupação do seu país pela Itália fascista, pela Alemanha nazista e pela União Soviética, durante a Segunda Guerra Mundial. No período em que morava em Tirana, capital da Albânia, foi constantemente perseguido pelo regime comunista-stalinista albanês e, assim, teve muitas de suas obras censuradas, uma vez que revelavam sua indignação com o cenário. Exilou-se na França, em 1990, quando o regime albanês se encontrava em declínio, e lá vive até hoje com a sua família.

Diante desse cenário, pode-se entender a herança trágica de seus textos. De acordo com Del Rios (2001), a obra de Kadaré exprime indiretamente o que acontecia com os albaneses, “em textos que registram tradições, o cotidiano, ou relembram resistência nacional a todas as opressões. A censura que o obrigou a medir palavras levou-o à concisão do teatro grego no lugar do caudaloso Balzac, que admira. No país em que mito e realidade são indistintos, esse artista escolheu, enfim, exaltar sua gente, remanescente do antigo reino da Ilíria, que se estendia até a Itália atual”.

E foi com esse estilo trágico de contar suas histórias, narrando fatos antigos e atuais carregados de mistérios que Kadaré foi, aos poucos, conquistando o público internacional. Segundo Del Rios (2001), foi na França que Kadaré iniciou seu sucesso internacional, sendo hoje lido em edições de bolso. No Brasil, chegou em 1990, com o romance *Dossiê H*, “em que conta as peripécias de dois lingüistas irlandeses nos confins da Albânia em busca dos supostos vestígios da Ilíada e da Odisséia, de Homero”. A partir daí vieram outros livros: *Abril despedaçado*, *O general do exército morto*, *A ponte dos três arcos* e *Concerto no fim do inverno*.

Atualmente, Kadaré é o mais conhecido escritor albanês, sendo suas obras traduzidas para mais de 40 idiomas, segundo Robert Elsie (2007), e tendo seu nome sido cogitado, algumas vezes, para o Nobel da Literatura.

## 2.4 UM POUCO SOBRE O KANUN

A versão mais comum da lei costumeira entre os albaneses é o *Kanun de Lek Dukagjin*. Os *Albanian Gëgs*, que habitam os territórios ao norte do rio Shkumbin viveram, por muitos séculos, em grandes clãs observando o código do Kanun – uma constituição primitiva regulando não apenas sua vida comunitária, mas também suas vidas privadas. As normas foram passadas de geração em geração por meio da tradição oral, e foram decretadas pelo conselho de anciãos.

Julga-se que o Kanun foi racionalizado pelo déspota Lek III Dukagjin (1410-1481), e foi compilado, através dos séculos, principalmente pelo acréscimo de mais normas. Foi estudado pelo folclorista Shtjefen Gjecov, e foi publicado somente em 1933. O texto foi sistematizado em 12 seções – *A igreja; A família; Casamento; A casa, Gado e propriedade; Trabalho; Empréstimos; Garantia; Honra; Danos; O kanun contra injúria; O kanun de julgamento; Dispensa e exceções*.

Em algumas de suas sessões, o *Kanun* incluía um código legal elaborado para regular rixa entre famílias (*gjakmarrja*) – um sistema recíproco de **morte por honra**. Segundo o código, se um homem for profundamente afrontado, sua família tem o direito de matar a pessoa que o insultou. Todavia, ao fazer isto, a família se tornará um alvo para a vingança da parte da família da vítima. O parente masculino mais próximo da vítima é obrigado a matar o assassino do membro de sua família. O padrão de mortes de represália, assim formado, tem sido passado de geração em geração de famílias, e tem sido observado até os dias atuais na Albânia, Kosovo e, em parte, em Montenegro. “*O sangue nunca se perde*”, afirma o Kanun. Quem cometeu o crime tem direito a pedir o agenciamento de um mediador – um membro respeitado da comunidade, para um *besa* – um voto de que ninguém lhe fará mal. Os que não se vingam, caem em desgraça social. Nas reuniões públicas, a eles é servido café ou conhaque, em xícaras e copos, contendo uma bala de revólver, a fim de exigir que vingue a ofensa. O código não permite o assassinato de mulheres e crianças. O único lugar em que o sangue não deve ser derramado é na casa da vítima marcada. Por causa da crueldade das dívidas de sangue, a maioria das casas, na Albânia do Norte, se assemelha as fortalezas construídas de pedra, com pequenas aberturas servindo como janelas. Até mesmo hoje em dia, muitos albaneses se fecham dentro de suas casas, onde permanecem isolados durante toda a vida, para escapar de vingança de sangue. No passado, costumavam se esconder também em torres. Sob o regime de Enver Hoxha, o Kanun foi banido na Albânia, mas após 1991, voltou

de uma forma muito mais brutal não apenas no norte, mas também no sul e em regiões centrais (MANGALAKOVA, 2005, tradução nossa – Apêndice A).

## 2.5 ABRIL DESPEDAÇADO, O FILME

Segundo o que informa, em depoimento integrado ao filme em formato DVD, Walter Salles, ao ler o romance, ficou muito impactado com a força bruta e simbólica da tragédia universal e também pela qualidade mitológica do confronto narrado por Kadaré. Foi a partir daí que Salles se motivou para reescrever o romance para o cinema. Antes de partir para a realização do filme, Salles teve alguns encontros com Kadaré, para buscar mais informações sobre o livro e logo nas primeiras conversas teve a certeza que queria prosseguir com a idéia da reescritura do romance para o cinema.

Como a sua intenção era deslocar a trama central do livro da Albânia para o sertão do nordeste brasileiro, partiu, inicialmente, para uma pesquisa com o intuito de encontrar semelhanças e diferenças entre os conflitos de famílias vividos no Brasil e na Albânia, procurando considerar as diferenças culturais entre os dois países, e a ficção de Kadaré. Um dos livros, que utilizou nesse estudo foi *Lutas de família no Brasil*, de Luiz Aguiar Pinto, escrito em 1980.

Nesse livro, Salles deparou-se com alguns pontos em comum entre os conflitos vividos no Brasil e os relatados reconstruídos como ficção no livro de Kadaré. Por exemplo, Salles descobriu que assim como as lutas pelas terras entre famílias no Brasil, os **crimes de sangue** cometidos na Grécia não eram julgados pelo Estado. Por outro lado, o *Kanun*, como código que regulamenta os crimes de sangue na Albânia, não tem equivalentes no Brasil. Somente após se aprofundar nessas questões, Walter Salles reescreveu o romance de Kadaré para as telas, deslocando-o para a realidade das lutas de família no sertão do nordeste brasileiro.

No filme homônimo, a história se passa em 1910, vinte e dois anos após a abolição da escravatura. É importante lembrar que o fim do regime escravocrata implicou no rompimento da ordem social, já que a base socioeconômica da sociedade era diretamente dependente da força do trabalho escravo. Esse rompimento ocasionou o empobrecimento e declínio dos senhores-de-engenho como classe dominante, conduzindo, dessa maneira, à fragmentação da estrutura anterior e dos pontos de vista que tinham definido os valores daquela estrutura.

E foi justamente por volta de 1910, segundo Cerqueira (2003), que as grandes cidades estavam recebendo “um grande influxo de mão-de-obra despreparada e desqualificada”. Como aponta o autor, a migração negra para o nordeste do Brasil, “significou a ausência de mão-de-obra suficiente para manter o tradicional sistema de plantação agrícola em plena operação; significou também a decadência socioeconômica regional e o empobrecimento do branco”.

No filme, é possível perceber, claramente, a preocupação do cineasta/tradutor em evidenciar essa realidade decadente da velha classe dominante, por meio da história das duas famílias envolvidas no **ciclo** de vingança. Talvez por essa razão, nesse período, as lutas de família tenham ocorrido, de forma tão acentuada, no sertão nordestino.

Assim como no livro, na narrativa de Salles, a disputa pela terra se mantém durante várias gerações, e se caracteriza por um ritual em que os filhos mais velhos, de cada família, se enfrentam em um duelo de morte em nome de suas terras. A trama central de ambas as narrativas gira em torno do drama vivido por um jovem (Gjork no romance e Tonho no filme), que carrega sobre si o peso secular da tradição, perpetuada, através dos tempos, por incessantes vinganças de sangue.

O filme aborda o conflito por disputa de terra entre duas famílias – os Breves e os Ferreiras – em algum lugar do interior nordestino (Anexo A). Como observam Brun e Fortes (2005), essas famílias lutam, incansavelmente, pela manutenção do seu espaço e do seu *status* para garantir a honra, o nome, a descendência e a propriedade, elementos determinantes e indiciários da tradição.

A família dos Breves é o núcleo central do filme. É notório, por meio de vários indícios, que está em franca decadência. Vive da plantação de cana, produzindo e vendendo rapadura. Por intermédio das imagens, observa-se a casa-grande, situada no plano, com aspecto de destruição e abandono. Observa-se também a senzala, em ruínas, evidenciando o período pós-abolição.

Na área externa da casa, destaca-se uma bolandeira<sup>7</sup>, que funciona como eixo do filme e, possui força vital na narrativa. Na fazenda empobrecida dos Breves, o pai, a mãe, e os dois filhos trabalham numa rotina dura e incansável na produção da rapadura, fazendo a bolandeira funcionar, sem trégua.

---

<sup>7</sup> Equipamento rústico comum em zonas canavieiras do Brasil, no começo do século XX, cuja estrutura lembra as engrenagens de um relógio. Para o seu funcionamento, dois ou quatro bois puxam uma tração que põe em movimento um grande círculo dentado de madeira, na posição horizontal. O círculo movimentava outro menor, que faz girar a moenda e despedaça a cana, liberando, por um lado, o caldo, pelo outro, o bagaço (BUTCHER; MULLER, 2002).

Por outro lado, tem-se a família rival, os Ferreira, que vive da pecuária, goza de uma condição de vida melhor do que a dos Breves. Conforme observação feita por Luz e Bussab (2004), as cenas do filme mostram, claramente, essa situação: moram numa casa maior, mais bem mobiliada, situada num plano mais elevado, são mais bem vestidos, possuem empregados e a criação de gado possui infra-estrutura mais organizada. Essas características levam a pensar que o engenho está em franca atividade, com quantidade suficiente de animais para o seu pleno funcionamento.

É interessante notar que os sobrenomes escolhidos das famílias rivais do filme foram cuidadosamente escolhidos pelo diretor. Esses nomes sugerem, de alguma maneira, a condição sócio-econômica de ambas. Conforme observado por Brun e Fortes (2005), “Breves sugere algo efêmero, passageiro momentâneo, próximo de se consumir e findar; Ferreira, etimologicamente, tem a origem na palavra ferro – material sólido, resistente e durável – e indica força, durabilidade, constância e perenidade”.

O Gjork do livro é reescrito em Tonho, filho do meio da família Breves. Ambos são condenados à morte pelas mesmas circunstâncias que os definem, limitam, mas não o absolvem. Diferentemente do livro, no filme, Tonho ganha um irmão mais novo, de doze anos, o menino *Pacu*. Salles (2002 *apud* BUTCHER; MULLER, 2002) sentiu a necessidade de inserir um **olhar inocente** na sua história. Além disso, como afirmam Butcher e Müller (2002), “a presença do menino é decisiva para a resolução da trama, que apresenta uma diferença crucial em relação ao livro”.

No romance, o pai de Gjork tem uma participação muito pequena, inexpressiva, mas no filme o pai de Tonho ganha papel de destaque, tornando-se um dos personagens principais. Butcher e Müller (2002) afirmam que o pai, segundo Walter Salles, com sua face áspera, rude, seca e ríspida, seria o **orgulho em estado bruto**. O papel da mãe do protagonista também é bastante ampliado, sendo que no livro pode-se dizer que é quase inexistente.

Na trama de Kadaré, Bessian, o escritor que viaja para Albânia para pesquisar o *Kanun*, foi reescrito em Salustiano, artista de circo que corre várias cidades do Nordeste com seu espetáculo. Diana, a noiva de Bessian, se transforma na jovem Clara, também artista de circo que mantém um relacionamento ambíguo com Salustiano: além de filha de criação é também sua amante.

Butcher e Müller (2002) chamam a atenção de que “no livro, as trajetórias de Gjork e do escritor correm quase sempre paralelas, praticamente não se cruzam”. No roteiro de Walter, Tonho se apaixona por Clara, sendo o amor é um dos impulsos que levam rapaz a querer romper com o **ciclo** ao qual está preso.

O filme questiona a necessidade de se **quebrar ciclos** pré-determinados, para que se abram novas perspectivas. Para isso, assim como no livro, o autor utiliza de um contexto sombrio, árido, focalizando a morte, talvez porque esse seja o ciclo que contracenena mais diretamente com a vida.

As características do cenário se estendem aos personagens obcecados por uma prática cultural, que restringe a lógica da vida, a partir do ciclo contínuo de morte e de vingança através das gerações, através do tempo.

Com textos curtos, que caracterizam as restrições de linguagem e comunicação entre os personagens principais (é nesse aspecto e no cenário, que o autor parece buscar inspiração em Nelson Pereira dos Santos, quando dirigiu *Vidas secas*), o cineasta-tradutor lança mão de várias imagens que apresentam a situação de dor e apreensão em torno da morte e da vingança, metaforizando a situação cíclica em torno da morte e da vingança. Morte-vingança-morte....

A natureza e a geografia cumprem uma função narrativa muito importante, tendo em vista sua propriedade não-verbal. Por esse motivo, talvez, o abuso de cenas escuras, de calor excessivo que exala da aridez do sertão nordestino, combinado com os tachos de rapaduras, que contribuem para carregar as cenas e imbuir o espectador do clima tenso que acomete as famílias.

Assim, as vidas dos Breves e dos Ferreira se entrelaçam pela marca da morte por vingança, criando um ciclo de justiça dura e peculiar/particular, fazendo da morte o único sentido da vida. Os interesses que estão por trás desse jogo de morte, deixam mesmo de ser relevantes para os envolvidos, mas a cultura criada pelo jogo, é mais forte e prossegue num processo cíclico que pretende e parece ser interminável.

Walter Salles, portanto, não criou o seu filme do vazio. Antes de partir para a feitura do filme, ele interpretou o ambiente por meio do filtro da sua experiência, observação e visão de mundo. É por esta razão que se considera importante traçar a sua trajetória como cineasta, para melhor compreender as razões de suas escolhas nesse complexo processo de transformação do livro em filme.

## 2.6 SOBRE O CINEASTA/TRADUTOR, WALTER SALLES JR.

A seguir são colocados alguns fatos relevantes da vida de Walter Salles descritos por Hudson Moura (2007).

Walter Moreira Salles Jr. nasceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 12 de abril de 1956. É filho do diplomata e banqueiro Walther Moreira Salles e de Elisa Margarida Gonçalves. Tem três irmãos: o documentarista e diretor de filmes João Moreira Salles, o economista Pedro e o editor Fernando Roberto.

Salles foi criado no Brasil, na França e nos Estados Unidos e fala fluentemente os quatro idiomas: português, inglês, francês e espanhol. Em 1962, aos seis anos de idade, muda-se para Paris e em 1969 volta para o Brasil, Rio de Janeiro, onde cursa economia na PUC. Ao concluir o curso, muda-se para os Estados Unidos e lá faz o mestrado em Comunicação Audiovisual, na Universidade da Califórnia. Retornando para o Brasil, inicia a sua carreira de documentarista, realizando entrevistas, especiais e documentários para a televisão (ligados à música e às artes).

Em 1985, Salles, juntamente com seu irmão, João, funda no Rio de Janeiro, a produtora VideoFilmes. Em seguida, estréia no cinema com uma produção internacional baseada no livro *A grande arte*, de Rubem Fonseca. O filme homônimo, ao contrário do livro, foi um fracasso de bilheteria e foi mal recebido pela imprensa nacional e estrangeira. Salles justifica o fracasso do filme alegando ter sido **feito por encomenda**. Por essa razão, não o considera o longa de sua estréia. Por conta do fracasso do filme *A grande arte* (1991) e da situação caótica do cinema brasileiro durante o governo Collor (início dos anos 90), Salles volta à televisão, aos filmes publicitários e ao documentário.

Em 1995, lança, então, o seu segundo longa de ficção – *Terra estrangeira* – que surge num momento de crise no Brasil (início da década de 90): o caos no governo, as mudanças repentinas do dia-a-dia do brasileiro. O filme aborda a crise econômica brasileira na volta ao regime democrático, no final dos anos 80. Nessa época, milhares de brasileiros, imigraram ilegalmente para os Estados Unidos e Portugal, em busca de melhores condições de vida. Daí ser considerado por Salles como **cinema de urgência**: por surgir num momento de crise e servir como ponto de reflexão.

*Terra estrangeira* (1995) revela muito a experiência vivida pelo diretor, que já havia vivido fora do país. As temáticas, presentes no filme, como exílio, errância e busca de identidade, se revelarão uma constante nos trabalhos do diretor.

Em 1998, Salles torna-se um nome de referência no mercado cinematográfico internacional, com o sucesso do filme *Central do Brasil* (1998). A trama, mais uma vez, gira em torno da decadência moral causada pela crise econômica e a busca de identidade. *Central do Brasil* (1998) é premiado com o Urso de Ouro, no festival de Berlim, e recebe duas indicações ao Oscar: melhor atriz e melhor filme estrangeiro.

Entre 1999 e 2003, Salles trabalhou para o jornal *A Folha de São Paulo*, escrevendo, quinzenalmente, sobre sua experiência no cinema além de críticas de filmes, televisão, artes e literatura. O trabalho seguinte de Salles, no cinema, foi *Abril despedaçado*, em 2001. O filme, no entanto, não alcançou o sucesso de *Central do Brasil* (1998).

Em 2003, o cineasta produz *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. O filme, sucesso de bilheteria, é visto por mais de três milhões de brasileiros e de acordo com Moura (2002) “inaugura uma nova fase de *industrialização e produção* do cinema nacional”.

Em seguida, também por intermédio da sua produtora VideoFilmes, vários outros filmes de sucesso são produzidos: *Madame Satã* (2002) de Karim Ainouz, *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho, *Cidade baixa* (2005) de Sergio Machado e *Casa de areia* (2005) de Andrucha Waddington.

Em 2003, Salles dirige o filme *Diários de motocicleta*, baseado no livro de viagens de Che Guevara. O filme é falado em espanhol e interpretado por atores latino-americanos. Em 2005, fez sua estréia em Hollywood com o filme *Dark water* (*Água negra*), “uma refilmagem de um *mega-hit* do terror japonês voltado para o grande público”. Nesse mesmo ano, com co-direção de Daniela Thomas, realizou um dos episódios (*20ème arrodissement*) que faz parte do filme *Paris, je t’aime* (2006).

É importante salientar que Salles inicia sua relação com cinema ainda bastante jovem. Aos seis anos de idade, já assistia aos *westerns* (Ford, Hawks, Anthony Mann), além dos primeiros filmes de Sergio Leone. Aos onze anos, já havia visto boa parte do neorealismo italiano (Rossellini, Di Sica, Fellini, Visconti) e, aos doze anos, os filmes da *Nouvelle vague*. Quando retorna ao Brasil, aos treze anos, tem seu primeiro contato com o Cinema Novo. Em seguida descobre o cinema russo (Eisenstein, Pudovkin), o jovem cinema alemão (Fassbinder, Wenders), os filmes mais antigos do cinema brasileiro (Mauro Peixoto, Humberto Mauro) e, recentemente, o humanismo e a simplicidade dos filmes iranianos (Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi) têm chamado bastante a sua atenção.

Ao analisar as obras de Salles, pode-se notar a influência de muitos dessas **correntes** do cinema no seu trabalho. Em *Central do Brasil* (1998) e *Abril despedaçado*

(2001), por exemplo, não há como negar a influência do Cinema Novo. Em ambos os filmes o cineasta dialoga com *Vidas secas* (1963), filme adaptado do romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos, de Nelson Pereira para construção da paisagem nordestina, assim como dos personagens.

Pode-se constatar pelo que foi acima mencionado, como elucida Moura (2002), que “o que interessa para Salles é um cinema engajado, seja numa postura estética ou política”. Por meio de seus filmes, mostra o sentimento ou a emoção humana, sem medo ou pudor intelectual, o que já levou a crítica a classificar como **glamourização da pobreza** ou **estetização da fome**. Outros críticos, no entanto, pensam que o grande diferencial do cinema de Salles é, justamente, essa preocupação do diretor em dar um tom mais humano em seus filmes.

## 2.7 ALGUMAS OBSERVAÇÕES

Entendemos que a leitura crítica do romance realizada por Salles se deu por meio de um processo de constante diálogo e deslocamento. Para reescrever a obra literária, na a linguagem cinematográfica, Salles buscou **abrir janelas** no texto de Kadaré, promovendo um entrelaçamento com outros textos (intertextualidade), partindo para outro contexto. Acionou seu conhecimento de mundo, suas vivências e leituras anteriores para estabelecer relações e associações entre a história trágica que se passa na Albânia e a tragédia do sertão nordestino. Dessa maneira, Salles reescreveu o romance de Kadaré para as telas do cinema de forma criativa, originando uma nova obra de arte, independente e autônoma.

Pelo que foi dito anteriormente, pode-se afirmar que, no processo de reescrita do livro *Abril despedaçado* para o filme, Salles buscou reconfigurar, por intermédio da sua tradução, a tradição cíclica da vingança e da morte imposta pelo *Kanun*, no livro de Kadaré. Para tanto, o cineasta/tradutor recorreu ao aspecto cíclico, repetitivo, fazendo uso de inúmeras representações. Lança mão de várias imagens, que ilustram a situação de dor e apreensão em torno da morte e da vingança, metaforizando a situação cíclica desse círculo vicioso de vingança: **morte-vingança-morte**.

No filme, os movimentos cíclicos aparecem de várias formas, podendo levar à conclusão de que os ciclos devem ser guardados e são inabaláveis. Assim, o foco da análise no Capítulo 3 é a observação das imagens como representações e releituras do aspecto cíclico da tradição.

### **3 A RECONFIGURAÇÃO DO ROMANCE ABRIL DESPEDAÇADO: O ASPECTO CÍCLICO NAS IMAGENS DO FILME**

Conforme já discutido anteriormente, pode-se dizer que traduzir uma obra literária para o cinema é uma tarefa bastante delicada e complexa. Primeiramente, por estar diante de duas linguagens distintas, constituídas de suas próprias especificidades. Os elementos do livro são necessariamente recodificados num novo sistema de significação. É por meio desse processo de reconfiguração e recontextualização do livro, que outras imagens e representações são geradas, embora guardando os rastros dos textos que as antecederam.

Deve-se também compreender que toda tradução dessa natureza, assim como qualquer processo de leitura, submete-se a padrões de interpretação. Em outras palavras, toda leitura, toda interpretação textual feita é, de alguma maneira, influenciada por inúmeros fatores culturais, que contextualizam a tradução.

Dessa forma, concorda-se com Amorim (2005) quando afirma que a tradução, de maneira geral, recontextualiza o texto de partida, “gerando outras imagens – reinscrevendo-a numa outra realidade na qual é percebida.” Também nesse sentido, Lefevere (1992) concebe a tradução como um processo de reescritura vinculado a questões ideológicas. Para o autor, nesse processo, é preciso adequar a obra traduzida a uma determinada poética vigente, em uma determinada cultura. É por esse motivo que as transformações no texto de partida são inevitáveis.

Uma parte do capítulo anterior foi dedicada à análise da forte ligação existente entre literatura e cinema. Foi visto, também, como o cinema, quase sempre, busca como base referencial um texto literário e que o parâmetro de análise e leitura de filmes, nos últimos anos, tem-se baseado na questão da fidelidade. Entretanto, o que se percebe hoje é que essa noção de fidelidade tem sido bastante discutida e, aos poucos, vem perdendo força, na medida em que a concepção de leitura é ressignificada.

No processo de tradução de um romance para a tela, não se pode perder de vista que o cineasta/tradutor é, antes de tudo, um leitor e, portanto, um produtor de sentidos que busca, em todo seu processo de leitura/interpretação, fazer associações com outros textos e contextos, levando em conta suas vivências, suas experiências, enfim, suas leituras de mundo.

Dessa maneira, pode-se dizer que o cineasta/tradutor que cria seu filme a partir de um romance, participa ativamente do processo promovido por leituras. Nesse sentido, todo filme pode ser visto como uma leitura particular do cineasta. Por isso é que se pode dizer que essa leitura se realiza num contexto único, resultante da consciência artística.

Toda obra de arte é, portanto, fruto de influências das leituras anteriores de quem escreveu e o resultado disso é que as mesmas idéias, os mesmos temas que por aí circulam (por meio do cinema, da literatura, do teatro, da pintura, entre outros) se mostram revestidos de roupagens diferentes, a depender de cada contexto, de cada época e cada autor.

A partir dessas constatações, pode-se dizer, então, que um filme que surge a partir de uma obra literária, deve ser visto, antes de tudo, como uma atividade criativa, ou seja, como uma nova obra de arte, livre e independente, mesmo trazendo as marcas da anterioridade. Entretanto, mais uma questão pode ser levantada a partir daí: sendo os filmes criações artísticas, autônomas e livres, não se devem levar pela idéia de que a literatura é uma arte superior ao cinema. Um filme não substitui uma obra literária, assim como, a obra literária não tem contida em si o filme. Ambas são obras distintas e autônomas que partem de algum ponto (ou alguns pontos) em comum.

Para refletir sobre a questão da autonomia do produto cinematográfico (que surge a partir do romance), é necessário voltar ao caso de *Abril despedaçado*. Na tradução do romance de Kadaré para a tela, segundo apresentou Marinyze Oliveira no XI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE, em Ouro Preto, em novembro de 2006, “o diretor conquista singularidades que, sem romperem sua parceria com o texto matriarcal, colaboram para afirmar sua atitude recriadora, dotando de maior autonomia o produto cinematográfico por ele concebido”.

Nesse processo, realizado num amplo espaço de liberdade, Walter Salles parece ter buscado o **deslocamento** como princípio básico para a realização de seu filme. A partir do momento em que o autor desloca a trama central do livro para o sertão do nordeste brasileiro (deslocamento de espaço), deslocamentos em outras esferas se sucedem: cultura, tempo, personagens, eventos, dentre outros.

Partindo, em seguida, à análise do processo de tradução da obra literária para a tela, retomando, como referência, os diversos textos que Salles utilizou para a realização do filme, e buscando entender como se deu esse **conversar** entre textos distintos. Passando, então, a refletir em torno desse jogo intertextual, no qual o cineasta teve participação ativa, para, em seguida, proceder ao recorte desse estudo, buscando observar, por intermédio das marcas da reeleitura contidas no texto fílmico, como Salles reescreveu no seu filme, sobretudo por meio das imagens, o aspecto cíclico da prática cultural imposta pelo *Kanun*: a tradição morte-vingança-morte.

### 3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE INTERTEXTUALIDADE E O PROCESSO DE TRADUÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO ABRIL DESPEDAÇADO

No contexto desta pesquisa, não cabe uma simples comparação entre a obra **original** (o livro) e a tradução (o filme). Sob a perspectiva desses estudos comparatistas, há uma tendência a se demonstrar que as traduções nunca conseguem **atingir a pureza** e a beleza do **original**, acabando por relegar, ainda mais, a tradução a um papel inferior e secundário. O que se percebe, hoje, é que essas linhas ultrapassadas cederam espaço a novas maneiras de conceber a tradução.

Dessa forma, muitos estudiosos da Tradução, como Francisco (2003), buscam evitar o uso indiscriminado de palavras como **influência**, **fonte** e **original**, já que essas transmitem a noção de que a **originalidade** é algo inabalável e inatingível. E, nesse novo contexto, pesquisadores dos estudos de tradução vêm buscando discutir novas formas de perceber e analisar o texto. Nessa linha, vale rever a concepção de Julia Kristeva (1969), que se tornou crucial, não só nos estudos de Literatura Comparada, como também nos Estudos Tradutológicos.

Sabe-se que foi a partir do termo **dialogismo**, utilizado por Michail Bakhtin (1992) para definir um tipo de discurso polifônico (pluralidade de vozes), que Kristeva (1969) cunha a clássica expressão **intertextualidade**. Kristeva (1969) explica que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto.” E nessa relação entre textos, a **originalidade**, em seu sentido propriamente estrito, não seria possível. Pensando, então, na definição de **texto** proposta por Barthes (2002) como um espaço imbricado no qual se depara com uma grande variedade de escritas (nenhuma delas original), que acabam por se fundir e contrapor.

Dando continuidade ao pensamento de Kristeva (1969), é interessante observar a colocação feita por Francisco (2003):

[...] Para Kristeva um texto pode ser a continuação (aceitação) de um texto (ou textos) ou sua negação. O que interessa, logo, é a verificação dos processos através dos quais se dão tais resultados, ou seja, se e como houve absorção, rejeição, integração e/ou transformação, no novo texto, dos elementos encontrados na literatura disponível.

Nessa linha, cada texto traz consigo uma **proposta de significação** que não se encontra plenamente construída. Essa construção do significado se dá no jogo intertextual, ou seja, no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. E, assim como o autor, o leitor/espectador também participa ativamente do jogo intertextual.

Para aprofundar nas reflexões em torno da intertextualidade, acredita-se ser importante discutir as categorias propostas por Gérard Genette e apresentadas por Robert Stam (2000), seu interlocutor, em *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*.

De acordo com Stam (2000), Genette entende que no arquiteyto, isto é, nos tipos de discurso, nos gêneros literários, nos modos de enunciação, encontra-se o objeto da poética, e não no texto propriamente dito. É, portanto, a partir do arquiteyto que se reconhece e se percebe a singularidade de cada texto. Stam (2000) apresenta, então, a classificação proposta por Genette, em seu estudo sobre a transtextualidade: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquiteytualidade e a hipertextualidade.

A intertextualidade, segundo o autor é a forma mais comum de transtextualidade e significa a relação co-presença entre dois ou mais textos. Essa relação pode ser percebida por meio de citação, plágio ou alusão, por exemplo. A paratextualidade, por sua vez, é a relação entre o texto e o paratexto, isto é, por intermédio de títulos, prefácios, epígrafes e dedicatórias. A relação transtextual, que une um comentário ao texto, que comenta, seria representada pela metatextualidade. No entanto, essa classificação não deve ser considerada como uma coletânea de níveis estanques, uma vez que se comunicam e, muitas vezes, se interpõem, mantendo diversas relações.

Vale salientar, que não é interesse desta pesquisa, partir da classificação proposta por Genette (*apud* STAM, 2000) para analisar os diversos textos que dialogam com o filme de Salles. Para a análise deste estudo, simplesmente, é importante não perder de vista que todo texto se reporta aos outros textos, todo discurso remete a outros discursos. Assim como Bakhtin (1992), Kristeva (1969) e Genette (*apud* STAM, 2000), o presente trabalho concorda que as relações dialógicas/intertextuais estão sempre presentes nas linguagens, nos discursos. A voz do outro é, nesse sentido, a constituição de qualquer discurso.

Isso nos leva a pensar que um filme (assim como um romance, um quadro, uma música), não surge do nada. O cinema, assim como todas as manifestações artísticas, se constitui num constante diálogo entre textos, seja por retomadas, empréstimos ou trocas. E foi, justamente, nesse espaço de confluências de múltiplas vozes, que surge o filme *Abril despedaçado*. O próximo item evidencia como se deu esse jogo intertextual, ou seja, esse **conversar** entre textos no filme de Salles.

### 3.2 OS INTERTEXTOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FILME

Primeiramente, antes de partir para a filmagem, Salles marcou alguns encontros com Ismail Kadaré, autor do livro. Segundo Butcher e Müller (2002), nas primeiras conversas com o autor, Salles apresentou sua intenção em deslocar a trama central do livro, que tem como *locus* ficcional o norte rural da Albânia, para o contexto do sertão do nordeste brasileiro, deixando claro que não pretendia fazer uma transposição literal do livro, mas utilizar o eixo da narrativa literária.

No segundo encontro com Kadaré, Salles colheu informações muito importantes. Nessa reunião, Walter apresentou ao autor os resultados de uma ampla pesquisa (que havia sido feita por sua equipe) sobre a tradição de vingança no nordeste brasileiro. E, nessa conversa, escritor e cineasta constataram as muitas semelhanças entre a vendeta no Brasil e na Albânia. As pesquisas foram se aprofundando, no decorrer do filme e, no processo, duas obras foram de fundamental importância: *Lutas de família* de Luiz Aguiar da Costa Pinto (1980) e *The Feitosas and the Sertão dos Inhamuns: the history of a family and a community in the northeast of Brazil*, tese do brasilianista Billy Jayes Chandler, publicada em 1972.

Nessa mesma reunião, Kadaré fala sobre os aspectos trágicos do livro e confirma que seu livro foi totalmente fundamentado na estrutura da tragédia grega. Conforme apontado por Butcher e Müller (2002), foi em *Ésquilo* (na trilogia intitulada *Oréstia*) que Kadaré **bebeu**, para escrever seu livro, já que, segundo o autor, foi *Ésquilo*, “o primeiro a usar o tema da cobrança de sangue numa obra dramática.” Foi a partir daí, que Salles, juntamente com seu irmão João Moreira Salles, mergulhou em outra pesquisa: a tragédia grega. Para isso, analisaram diversos ensaios sobre as origens da tragédia.

A partir desse último diálogo com Kadaré, Salles resolve escrever um texto sintetizando não só as suas pesquisas sobre a origem da tragédia grega, mas também a análise de *Oréstia* feita por Kadaré. Esse texto, que se tornou um resumo da pesquisa teórica feita para o filme, foi intitulado *Aos amigos de Abril* e foi distribuído ao elenco e à equipe cinematográfica, dias antes do início das filmagens.

Salles dialogou, também, com outros filmes, nesse processo de reconfiguração da obra literária para a tela. *A linha geral* (1929), *Vidas secas* (1963), *A bolandeira* (1966) e *Limite* (1931) foram alguns dos filmes que serviram como intertextos e referenciais no processo de construção do filme.

Como Walter Salles tinha a intenção de dar ao filme “uma qualidade do cinema mudo, uma expressividade impulsionada pela montagem, com o sertão como o palco da

tragédia” (BUTCHER; MULLER, 2002). Salles assistiu a alguns filmes, sobretudo de cineastas soviéticos. Algumas cenas do filme *A linha geral* (1929) de Eisenstein, por exemplo, serviram como referencial para a construção de algumas cenas de *Abril despedaçado* (2001). Em relação a essas cenas, Butcher e Müller destacam duas como importantes fontes no processo recriativo de Salles:

[...] Uma descreve o funcionamento da desnatadeira, outra anuncia uma chuva que não chega. A forma que Eisenstein usou para filmar a máquina que separa o leite da nata foi um dos principais modelos de concepção visual de *Abril despedaçado*. Quando viu a bolandeira, o cineasta percebeu que o engenho poderia funcionar como eixo do filme e poderia ter uma força narrativa semelhante à da desnatadeira de Eisenstein. Aquele objeto não tinha apenas definido a atividade econômica mais adequada à fazenda dos Breves – a produção da rapadura; era também o elemento que faltava para transformar aquela história em filme (BUTCHER; MULLER, 2002, p.86).

O filme de Salles apresenta textos curtos, que caracterizam as restrições de linguagem e comunicação entre os personagens principais. É nesse aspecto e no cenário, que o autor parece dialogar com Nelson Pereira dos Santos, quando dirigiu *Vidas secas* (1963).

O documentário, em curta-metragem, *A bolandeira* (1966), dirigido por Vladimir Carvalho foi de fundamental importância para a construção do filme, já que esse situa, historicamente, o uso da bolandeira, e descreve o processo de fabricação da rapadura. As informações do documentário, sem dúvida, auxiliaram Salles a melhor compreender o processo de funcionamento de uma bolandeira, contribuindo, assim, para a construção cinematográfica de *Abril despedaçado* (2001).

O filme *Limite* (1931), de Mario Peixoto, também foi muito importante nesse processo de tradução. Salles acaba incorporando, ao roteiro do seu filme, um diálogo que teve com Mario Peixoto. Nessa conversa entre os dois diretores, Mario consegue sintetizar sua obra: um filme sobre a incapacidade humana de aprisionar o tempo. Além disso, Salles também faz referência à obra *Limite* na cena (em *close* para a câmera), em que o pai ri após a queda de Tonho do balanço.

Diante disso, percebe-se que o texto fílmico de Salles se constrói a partir da intertextualidade. Percebe-se como o filme de Salles dialoga com obras anteriores e com temas já existentes. O cineasta/tradutor recorre a outros textos, outras vozes, para, dessa maneira, fazer com que o filme ganhasse forma própria, independente da do livro.

A partir da leitura crítica do romance *Abril despedaçado*, o cineasta buscou dialogar com outros textos, participando ativamente do **jogo intertextual**. Para reforçar essa idéia, destaca-se a observação feita por Oliveira (2006), no já citado artigo *Mesas desfeitas*:

*tradição e descontinuidade em Abril despedaçado e Lavoura Arcaica*, onde a autora reflete sobre o processo de transformação do romance *Abril despedaçado* em filme:

[...] Abril despedaçado realizou-se dentro de um amplo espaço de liberdade, que permitiu a Walter Salles Júnior apropriar-se dos elementos que serviam a seus propósitos, promover alterações substanciais no enredo – como na transplantação da história para o Brasil – e introduzir referências intertextuais que estreitam os laços do filme com a realidade nacional.

Pode-se constatar, dessa maneira, que foi nesse **amplo espaço de liberdade** que Salles foi capaz de subverter, transformar textos e estabelecer relações com outros textos, e, dialeticamente, criar a sua obra original. Assim como as autoras Walty, Fonseca e Cury (2000), no livro intitulado *Palavra e imagem: leituras cruzadas*, considera-se que o leitor crítico é aquele que “não abre mão de refletir e de estabelecer relações, mesmo as que não são propostas pelos textos lidos, relaciona o que lê agora com o que leu antes, viveu ou está vivendo, fazendo dialogar os textos que o cercam”. E foi por meio desse processo que Walter Salles interpretou, transformou e reescreveu o romance *Abril despedaçado* para o cinema.

A partir do fio condutor da narrativa textual pautado sobre a tradição cíclica da dívida de sangue que redundava em morte-vingança-morte, será focalizado, em seguida, o aspecto cíclico incorporado na reescritura de Walter Salles. No item a seguir, procurou-se demonstrar, por intermédio de algumas imagens e de alguns diálogos do filme, como o cineasta reconstruiu esse aspecto cíclico que perpassa toda a história do texto literário e do texto fílmico.

### 3.2 O ASPECTO CÍCLICO NA TRADUÇÃO DE SALLES

O aspecto cíclico aparece no filme sob várias formas, podendo levar à suposta compreensão de que os ciclos devem ser guardados como inabaláveis. Os movimentos cíclicos e repetitivos do filme são facilmente observados.

O movimento da bolandeira, por exemplo, com seu mecanismo acompanhado das palavras de ordem repetidas e incompreensíveis do velho patriarca (**bora-bora-bora**), reforçam a monotonia do movimento, mas também a pressa de vencer os seus ciclos. Salles procurou a melhor forma para filmar o engenho. Vista de cima, a bolandeira lembra um relógio (Figura 1). Como dizem Butcher e Muller (2002), “seu movimento circular e constante, de ritmo ditado pelos bois, representa o próprio ciclo a que os Breves estão atrelados.” É interessante notar que a bolandeira funciona como eixo do filme, dando “corpo ao ciclo do tempo e à opressão que pesam sobre os Breves”.

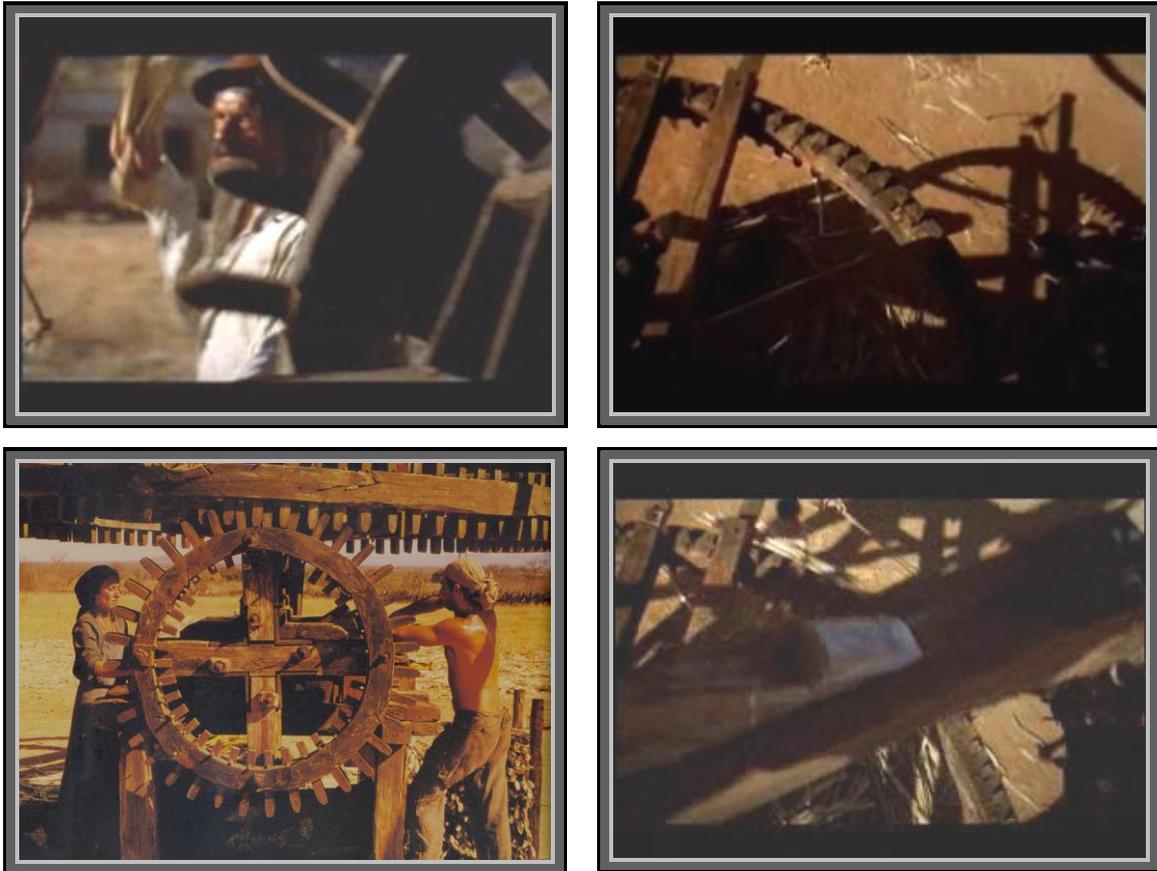


Figura 1 – A bolandeira. Fonte: Abril despedaçado (2002).

Outro aspecto cíclico que aparece de forma bastante sutil no filme, são as fotografias da família de geração a geração, expostas na parede, emolduradas por um círculo de madeira.

Nota-se o aspecto cíclico, também, no tempo, simultaneamente, contado pelo calendário gregoriano (mês a mês, ano a ano, como no movimento do circo, passando de lugar em lugar), pelo calendário lunar (a lua cheia que, por exemplo, acompanha Tonho para a vingança) e pelo amarelar do sangue na roupa do vingado exposta ao sol, em torno do qual a Terra gira (Figura 2).



Figura 2 – Camisa manchada de sangue secando ao sol. Fonte: Abril despedaçado (2002).

É possível perceber o movimento cíclico, também, nas imagens do vai-vem do balanço, sempre acompanhado de um rangido, impressionando pela perspectiva de liberdade, de medo e de altos e baixos. A cena, que aparece por duas vezes, dá impressões similares e ao mesmo tempo antagônicas: em relação ao menino, reconstrói a impressão de certa ansiedade e expectativa de ida e volta de Tonho, após a vingança; para Tonho, ressignifica a possibilidade de liberdade e de certa felicidade (Figura 3).



Figura 3 – O Balanço. Fonte: Abril despedaçado (2002).

Algumas falas também fortalecem a imagem cíclica, como a seqüência Breves-Ferreira-Breves-Ferreira, e a expressão **olho por olho**. Além disso, a analogia feita pelo Menino: “a gente é que nem os boi: roda, roda, e não sai do lugar”.

Além disso, o aspecto cíclico é reforçado pelas imagens das estacas vistas, uma após outra, em alta velocidade à frente de Tonho, no momento de cumprir sua missão (Figura 4).

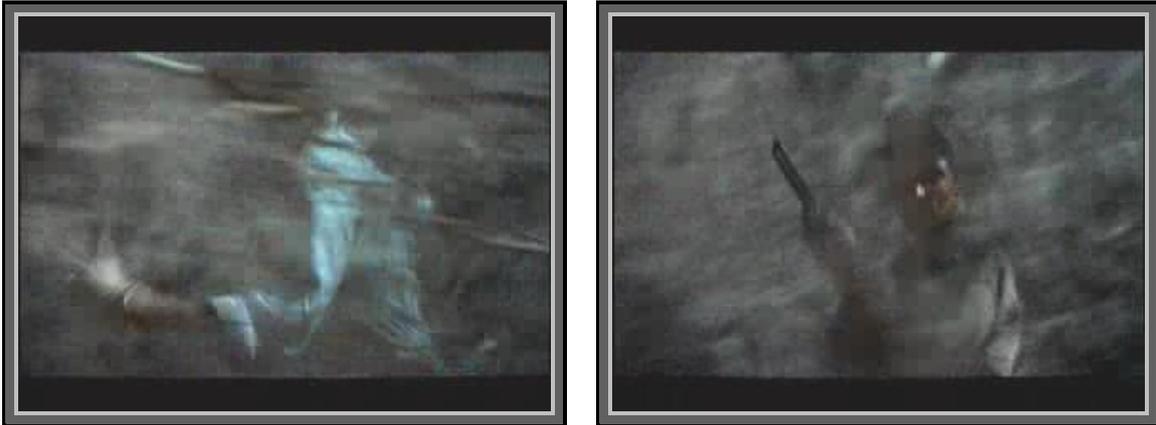


Figura 4 – A missão. Fonte: Abril despedaçado (2002).

O próprio mexer do melaço no tacho redondo, ato repetitivo e reforçado pelo ensinamento do patriarca, que destaca a importância de se mexer corretamente, caracterizando a força cíclica da tradição (Figura 5).



Figura 5 – A preparação do melaço. Fonte: Abril despedaçado (2002).

O caráter cíclico do romance, traduzido para a linguagem fílmica, é reforçado não apenas pela imagem, mas pela palavra que a acompanha. No caso, a palavra **viço**, que pode retomar a variante lingüística do meio rural, não escolarizado, para o termo **vício**, reforçando a repetição, enfatizada pelo movimento circular e contínuo da bolandeira. No entanto, se entender **viço** como vigor, a palavra parece clamar por força, para manter a dureza e a monotonia do movimento e do objetivo (Figura 6).



Figura 6 – Detalhes da bolandeira. Fonte: Abril despedaçado (2002).

A reza das carpideiras, repetida, duplamente de lamento da morte e de esperança de vida, sob perspectiva religiosa, remete ao caráter cíclico da tradição. Vale observar a semelhança física entre as imagens das mulheres nordestinas e albanesas (Figura 7).

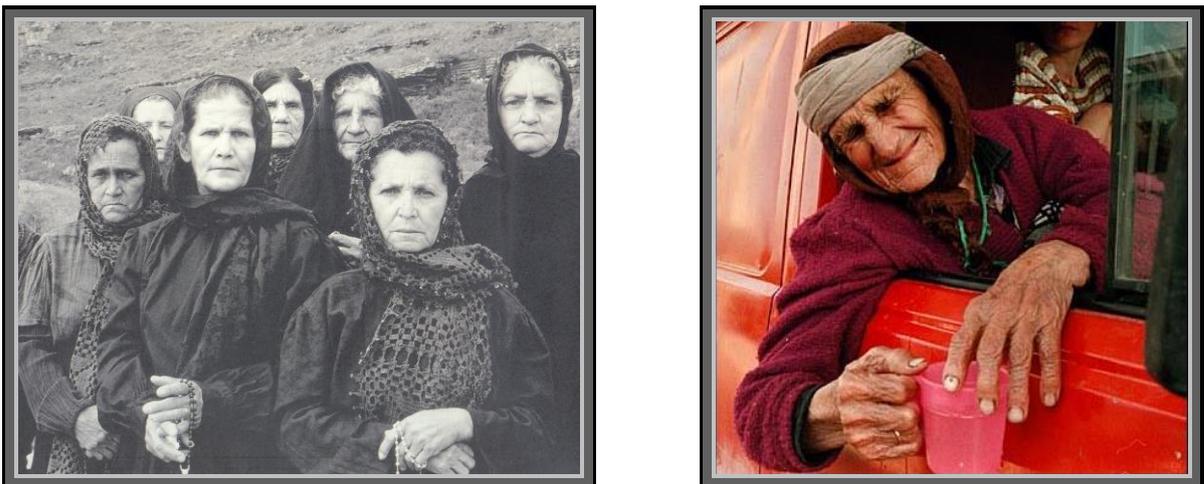


Figura 7 – À esquerda, carpideiras nordestinas. À direita, *A estrada de lágrimas*. Uma velha albanesa implora um copo de água. Foto David Brauchli, 5 de abril de 1999.

A série de movimentos que se sucede em repetição pode ser notada na fala do velho Ferreira acerca da batida do relógio, refletindo, simultaneamente, uma contagem de tempo crescente ou decrescente, a depender do ponto de vista de vingado ou vingador.

O ritmo lento e contínuo do balanço do candeeiro ao vento, à porta, parece marcar, no seu ir-e-vir, sem sair do lugar, o tempo da trégua concedida a Tonho. A imagem remete o espectador à imutabilidade da tradição, ao fechamento de um ciclo.

Por outro lado, o movimento de Clara na corda, expressando felicidade, coloca Tonho como agente dum possível ciclo diferente do que ele conhece. O movimento cíclico é, então, relido como possibilidade de ruptura (Figura 8).



Figura 8 – A moça na corda. Fonte: Abril despedaçado (2002).

Diante das considerações acima levantadas, pode-se perceber que o roteiro de Walter Salles foi **esculpido** de maneira cuidadosa e criativa, fazendo com que o filme ganhasse uma forma muito própria e original, que põe por terra a tradicional terminologia que configura a oposição hierárquica entre obra **original** e traduzida. O filme, na condição de texto traduzido, é independente da obra literária, embora traga as marcas da anterioridade. Está ligado, de alguma forma, ao texto que o antecedeu sem, por isso, ser secundário ou inferior.

O viés escolhido para construir o elo de ligação com a obra de Kadaré, foi o movimento cíclico, aspecto presente tanto na tradição albanesa, quanto na narrativa de Salles, indicando o constante retorno ao mesmo lugar, a repetição, a impossibilidade de transformação. Salles, por meio dos vários intertextos, e dos processos que envolvem troca e interação, reconstrói no filme o aspecto cíclico, deslocado do contexto albanês criado por Kadaré, para o sertão do nordeste brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discussões levantadas neste trabalho, a tendência pela preservação do texto **original** no processo de tradução é oriunda de uma tradição logocêntrica que concebe o **original** como sendo objeto estável, de contornos rígidos, transportável e recuperável. Dentro desta forma de pensar, o **original** é visto como um depósito de significados estáveis, em que o tradutor, simplesmente, os **transfere** de maneira neutra e objetiva, isto é, sem qualquer interferência, com o intuito de alcançar o suposto **original** de maneira objetiva e fiel.

O processo tradutório, nessa concepção, é definido em termos de certo e errado, sem existir qualquer espaço para o elemento da subjetividade e da especificidade de cada situação contextual em que ocorre um trabalho de tradução. E assim, a presença do tradutor-leitor, por muito tempo, foi desprezada pelos teóricos da tradução.

Por outro lado, hoje, com a resignificação do papel do tradutor como leitor, tarefa que implica interpretação, os Estudos de Tradução reconhecem a importância da individualização da compreensão, ou seja, da subjetividade daquele que lê, interpreta e traduz. Nesse sentido, cada tradutor, na condição de leitor recebe e assimila um determinado texto de forma diversa, sendo capaz de interferir e modificar o que recebe. Portanto, o tradutor-leitor passa a desempenhar um papel ativo nesse processo, adquirindo certa autonomia interpretativa sobre o texto.

Sendo o tradutor também leitor, deve-se considerar a tradução como produto da interpretação por parte do sujeito que está, inevitavelmente, atrelado e determinado por sua subjetividade. A interpretação dos leitores/tradutores é afetada/determinada por diversos fatores: a época em que vivem, sua situação social, contexto cultural, sua ideologia, sua singularidade. Como observa Francisco (2003):

[...] Toda interpretação é, portanto, situacional, moldada pelos critérios históricos e sociais de uma dada sociedade em um determinado período. O leitor dispõe de uma situação privilegiada, pois, durante o processo de interpretação de um texto, há um diálogo entre o passado e presente. Esse processo é desempenhado pelo leitor que, ao ler, funde os elementos textuais que lhe são apresentados a sua própria coleção de conhecimentos adquiridos.

Por isso, entende-se que as significações de um determinado texto são múltiplas, plurais. A tradução, portanto, deve ser vista, antes de tudo, como um processo de transformação regulada, em um determinado momento e para um determinado texto, por certos fatores e elementos.

Dessa maneira, pode-se constatar que nenhum texto é puro. Além de se considerar os diferentes contextos em que a interpretação ocorre, entende-se também que o texto é fruto de um emaranhado de outras vozes, de outros discursos e, acima de tudo, fruto da interpretação de seus autores e leitores. Portanto, ele tem um sentido plural, já que essa interpretação deve ser relativizada, considerando a individualidade e o contexto no qual cada sujeito está inserido.

Voltando para a questão da originalidade, depara-se, assim, com a impossibilidade de se atingir uma **origem pura** no processo de tradução, já que, como foi afirmado, nenhum texto se apresenta como objeto estável e transportável. Daí o fato de se concordar que, nessa perspectiva, a fidelidade ao texto de partida é algo impossível de se atingir no processo de tradução. A tarefa de resgatar e preservar um suposto original contido no texto não cabe mais ao tradutor nesse novo cenário.

Ao traduzir, em qualquer modalidade que seja o resultado, em termos de chegada, será também um texto original, único. O texto de partida está sujeito a diversas leituras, que o atualizam em um dado momento, e com todos os elementos lingüísticos e extra-lingüísticos nele envolvidos.

No caso das traduções intersemióticas, em que ocorre a migração de um universo lingüístico para outro, as transformações no texto de partida são inevitáveis. Quando dois sistemas de signos diferentes estão envolvidos nesse processo de tradução, há necessidade de transmutar o texto de partida, buscando sua recriação, transformando-o em um novo texto, uma nova obra de arte, levando em consideração as linguagens (com seus respectivos códigos) que estão em jogo.

Um romance, por exemplo, ao ser traduzido para o cinema deve se submeter às transformações impostas pelo código visual cinematográfico. E assim surgem os filmes traduzidos a partir de uma obra literária, como obras de arte livres, criativas, originais e independentes. Isso reforça o que se pensa em relação à questão da fidelidade ao texto de partida: algo impossível de se conseguir.

Todas as questões acima levantadas foram analisadas de maneira mais aprofundada ao longo deste estudo e algumas constatações surgiram no decorrer desta pesquisa. Em relação à fidelidade, por exemplo, constata-se que a impossibilidade da fidelidade não implica, necessariamente, a negação da obra que antecedeu a tradução. No caso da tradução de Walter Salles, pôde-se observar que algumas marcas contidas na obra literária de Ismail Kadaré estão presentes no filme, com os traços da releitura e da interpretação pelo cineasta/tradutor.

Analisando, por exemplo, como o movimento circular da tradição imposta pelo Kanun foi mantido na obra fílmica de Salles, por meio das imagens e falas dos personagens, indicando, assim, que o filme, de alguma maneira, manteve um forte elo com o romance. Salles reescreveu o romance de Kadaré, privilegiando, no seu roteiro, o aspecto cíclico da tradição da vingança do texto literário albanês.

Para tanto, o cineasta/tradutor atuou como um leitor intérprete, ativo e crítico no seu processo de recriação. Nesse processo, a capacidade de autonomia interpretativa do diretor, possibilitou-o atuar livremente no processo de interpretação/recriação. Como foi visto no capítulo três, Salles buscou incorporar no seu roteiro, elementos de outros discursos, participando ativamente do jogo intertextual, sem perder de vista o elo com o caráter circular que move a trama central da obra de Kadaré.

Portanto, considerando todas as reflexões levantadas neste estudo, é possível concluir que a tradução não deve ser analisada sob o viés da fidelidade e da hierarquização, derivada de um texto original, composto de significados estáveis. No caso da tradução de Salles, percebe-se que o cineasta/tradutor deteve-se e interpretou o caráter circular da trama de Kadaré, e conseguiu, de maneira singular, incorporar esse movimento em seu filme. O texto cinematográfico surge assim como uma obra livre, criativa e independente, mas ao mesmo tempo, mantendo um vínculo com o romance que o antecedeu e no qual se baseou.

## REFERÊNCIAS

A grande arte. Direção: Walter Salles Jr. Roteiro: Matthew Chapman e Rubem Fonseca. Intérpretes: Peter Coyote, Tchéky Karyo, Amanda Pays, Raul Cortez, Giulia Gam, Eduardo Conde, René Ruiz, Tonico Pereira, Miguel Ángel Fuentes, Cássia Kiss, Iza do Eirado, Tony Tornado, Eduardo Waddington, Alvaro Freire, Maria Alves. [S.I.]: Alpha Filmes, J&M Entertainment, 1991. 1 bobina cinematográfica (104 min.) son., color., 35 mm.

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles . Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, baseado em livro de Ismail Kadará. Produção: Arthur Cohn. Intérpretes: José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Lacerda, Flávia Marco Antônio, Everaldo Pontes, Caio Junqueira, Mariana Loureiro, Wagner Moura, Gero Camilo, Othon Bastos. [S.I.]: Video Filmes/Haut et Court/Bac Films/Dan Valley Film AG, 2001. 1 bobina cinematográfica (105 min.) son., color., 35 mm.

ABRIL despedaçado. **Site oficial do filme.** 2002. Disponível em <<http://www.abrildespedacado.com.br/>>. Acesso em: 5 maio 2007.

ALFARO, Carolina. **A tradução para legendas:** dos polissistemas à singularidade do tradutor. Dissertação (Mestrado): 2005. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** encruzilhadas da textualidade em Alice no país das Maravilhas, de Lewis Carrol e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: UNESP, 2005.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação filmica.** Salvador: EDUFBA, 2006.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução:** a teoria na prática. 4ª edição. São Paulo: Ática, 2003a.

ARROJO, Rosemary. **O Signo desconstruído:** implicações para tradução, a leitura e o ensino. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2003b.

BAKHTIN, Michail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BONETTI, Marco Antonio. Reconstrução do espaço na adaptação para o cinema. Autor do artigo. In: **Revista Graphos.** João Pessoa, v.9, n.1, ISSN 1516-1536. jan-jul. 2007.

BRAUCHLI, David. **A Estrada de lágrimas.** 1999. Fotografia, color. Disponível em: <[www.digitajournalist.org/issue9905/kosovo05.htm](http://www.digitajournalist.org/issue9905/kosovo05.htm)>. Acesso em: 13 ago. 2007.

BRITO, João Batista. O ponto de vista em cinema. In: **Revista Graphos.** João Pessoa, v.9, n.1, ISSN 1516-1536. jan-jul. 2007.

BRUN, André Adriano; FORTES, Rita Felix. Um olhar sobre a infância em abril despedaçado. In: **Revista Línguas & Letras.** v. 6, n.11. 2005. Disponível em: <[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)>. Acesso em: 10 jan. 2007.

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

CAMARGO, Luis. Texto de apresentação In: PELLEGRINI, Tânia *et. al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

CASA de areia. Direção: Andrucha Waddington. Roteiro: Elena Soarez. Co-Produtores: Lucy e Luiz Carlos Barreto, Walter Salles. Produtores Associados: Luciano Huck, Patrick Siaretta, Daniel Filho. Intérpretes: Fernanda Montenegro. Fernanda Torres, Ruy Guerra, Seu Jorge, Luiz Melodia, Enrique Diaz, Stênio Garcia, Emiliano Queiroz, João Acaiabe, Camilla Facundes, Haroldo Costa, Jorge Mautner, Nelson Jacobina. Local: Globo Filmes, Conspiração Filmes, LC Barreto, Walter Salles, Columbia Tristar, 2005. 1 bobina cinematográfica (106 min.) son., color., 35 mm.

CATFORD, J.C. **Uma teoria lingüística da tradução**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Junior. Produção: Martine de Clemont-Tannerre e Arthur Corin. Roteiro: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro e Walter Salles Junior. Intérpretes: Fernanda Montenegro; Marília Pêra; Vinícius de Oliveira; Sônia Lima; Othon Bastos; Matheus Nachtergaele e outros. [S.I.]: Lê Studio Canal; Riofilme; MACT Productions, 1998. 1 bobina cinematográfica (106 min.) son., color., 35 mm.

CERQUEIRA, Nelson. **Hermenêutica e literatura**. Bahia: Cara, 2003.

CHANDLER, Billy James. **The Feitosas and the Sertão dos Inhamuns**: the history of a family and a community in the northeast of Brazil, 1700-1930. Gainesville: University of Florida Press. 1972.

CIDADE baixa. Direção: Sérgio Machado. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Ainouz, com a colaboração de Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Produção: Maurício Andrade Ramos e Walter Salles Intérpretes: Wagner Moura, Lázaro Ramos, Alice Braga, Harildo Deda, Maria Menezes, João Miguel, Débora Santiago, Valéria, José Dummont, Dois Mundos e outros. [S.I.]: VideoFilmes, 2005. 1 bobina cinematográfica (93 min.) son., color., 35 mm.

DARK water. Direção: Walter Salles. Roteiro: Rafael Yglesias, baseado em livro de Kôji Suzuki e em roteiro de autoria de Hideo Nakata e Takashige Ichise. Produção: Doug Davison, Roy Lee e Bill Mechanic Intérpretes: Jennifer Connelly, John C. Reilly, Tim Roth, Dougray Scott, Pete Postlethwaite, Ariel Gade, Perla Haney-Jardine, Matthew Lemche, Elina Löwensohn, Camryn Manheim, Debra Monk. [S.I.]: Touchstone Pictures/Vertigo Entertainment/Post No Bills Films/Pandemonium Productions, 2005. 1 bobina cinematográfica (105 min.) son., color., 35 mm.

DEL RIOS, Jefferson. **Revista BRAVO!** 41 ed., fev. 2001.

DINIZ, Luis de Melo O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema. In: **Revista Graphos**. João Pessoa, v.9, n.1, ISSN 1516-1536. jan-jul. 2007.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Intérpretes: [S.I.]. [S.I.]: Videofilmes2, 2002. 1 bobina cinematográfica (110 min.) son., color., 35 mm.

ELSIE, Robert. **Albanian literature in translation**. Disponível em: <[www.albanianliterature.net/authors3/AA3-15.html](http://www.albanianliterature.net/authors3/AA3-15.html)>. Acesso em: 19 jun. 2007.

ESTEVEES, Lenita. **As bruxas de Macbeth no "original" e em quatro traduções brasileiras a inquisição das diferenças**. Dissertação (Mestrado). 1992. Universidade de Campinas.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. In: **POETICS today**, Tel Aviv, v 1, n.1/2, 1979.

FRANCISCO, Amanda Ramos. **Traduzindo Moll Flanders: As Versões de Lucio Cardoso e Antonio Alves Cury sob a Perspectiva dos Estudos da Tradução**. 2003. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HOLMES, S. James. **Translated!** Papers on literary translation and translation studies. Amsterdam: Rodopi. 1994

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Cultrix: São Paulo, 1969.

KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Tradução de Maria Lúcia Machado da versão em francês traduzida por Jusuf Vrioni.

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

KRISTEVA, Júlia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1969.

LEFEVERE, André. **Translation rewriting and the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Roteiro: Mário Peixoto. Produção: Mário Peixoto  
Intérpretes: Olga Breno, Taciana Rey, Carmen Santos, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Mário Peixoto, Edgar Brazil. [S.I.]: [S.I.], 1931. 1 bobina cinematográfica (120 min.) son., color., 35 mm.

LUZ, Fabíola; BUSSAB, Vera Silvia Raad. A trama da vingança em certo Abril despedaçado (The plot of revenge in a certain Behind the sun). In: **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 10, n. 16, p. 210-226, dez. 2004.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Karim Aïnouz. Produção: Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Intérpretes: Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui, Felipe Marques, Emiliano Queiroz, Renata Sorrah, Floriano Peixoto, Gero Camilo, Ricardo Blat e outros. [S.I.]: Videofilmes/Wild Bunch/Lumière/Dominant 7, 2002. 1 bobina cinematográfica (105 min.) son., color., 35 mm.

MANGALAKOVA, Tanya. The kanun in present-day Albania, Kosovo and Montenegro, International Centre for Minority Studies and Intercultural Relations (IMIR). 2005. In: **Electronic Immigration Network**. Disponível em: <[http://www.imir-bg.org/imir/reports/The\\_Kanun.pdf](http://www.imir-bg.org/imir/reports/The_Kanun.pdf)>. Acesso em: 4 fev. 2007.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOURA, Hudson. **L'image-exil**. Tese (Doutorado em cinema e literatura) Université du Montréal, Canadá. 2002.

MOURA, Hudson. Walter Salles. 2007. In: SILVA, Fernando Correia (Coord.) **Vidas Lusófonas**. Disponível em: <<http://www.vidaslusofonas.pt/index.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2007.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Laços entre a tela e a página. In: **O sentido e a época**. Salvador: EDUFBA, 1995.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. A tela em nossas páginas. In: GUERRA, Josenildo Luiz e MARINHO, Mônica Benfica. **Circunavegação: temas em Comunicação Contemporânea**. Salvador: FACOM/UFBA, 1997.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: Quarteto/ FAPESB, 2004.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Mesas desfeitas: tradição e descontinuidade em Abril despedaçado e Lavoura arcaica**. Trabalho apresentado no XI Encontro da SOCINE-Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, em Ouro Preto, de 17 a 21 nov. 2006. Não publicado.

PARIS, Je T'Aime. Direção: Olivier Assayas (segmento "Quartier des Enfants Rouges"), Frédéric Auburtin e Gérard Depardieu (segmento "Quartier Latin"), Gurinder Chadha (segmento "Quais de Seine"), Sylvain Chomet (segmento "Tour Eiffel"), Joel Coen e Ethan Coen (segmento "Tuileries"), Isabel Coixet (segmento "Bastille"), Wes Craven (segmento "Père-Lachaise"), Alfonso Cuarón (segmento "Parc Monceau"), Christopher Doyle (segmento "Porte de Choisy"), Richard LaGravenese (segmento "Pigalle"), Vincenzo Natali (segmento "Quartier de la Madeleine"), Alexander Payne (segmento "14th Arrondissement"), Bruno Podalydès (segmento "Montmartre"), Walter Salles e Daniela Thomas (segmento "Loin du 16ème"), Olivier Schmitz (segmento "Place des Fêtes"), Nobuhiro Suwa (segmento "Place des Victoires"), Tom Tykwer (segmento "Faubourg Saint-Denis"), Gus Van Sant (segmento "Le Marais") e Emmanuel Benbihy (transições). Roteiro: Payl Mayeda Berges e Gurinder Chadha (segmento "Quais de Seine"), Gus Van Sant (segmento "Le Marais"), Joel Coen e Ethan Coen (segmento "Tuileries"), Walter Salles e Daniela Thomas (segmento "Loin du 16ème"), Christopher Doyle, Gabrielle Keng e Kathy Li (segmento "Porte de Choisy"), Isabel Coixet (segmento "Bastille"), Nobuhiro Suwa (segmento "Place des Victoires"), Sylvain Chomet (segmento "Tour Eiffel"), Alfonso Cuarón (segmento "Parc Monceau"), Olivier Assayas (segmento "Quartier des Enfants Rouges"), Olivier Schmitz (segmento "Place des Fêtes"), Richard LaGravenese (segmento "Pigalle"), Vincenzo Natali (segmento "Quartier de la Madeleine"), Wes Craven (segmento "Père-Lachaise"), Tom Tykwer (segmento "Faubourg Saint-Denis"), Gena Rowlands (segmento "Quartier Latin"), Alexander Payne (segmento "14th Arrondissement"), baseado em idéia de Tristan Carné e na concepção de Emmanuel Benbihy. Produção: Emmanuel Benbihy e Claudie Ossard. Intérpretes: Bruno Podalydès, Florence Muller, Leila Bekhti, Cyril Descours, Marianne Faithfull, Elias McConnell, Gaspard Ulliel, Julie Bataille, Steve Buscemi, Axel Kierner, Frankie Pain, Catalina Sandino Moreno, Barbet Schroeder, Li Xin, Sergio Castellitto, Emilie Ohana, Miranda Richardson, Leonor Watling, Juliette Binoche, Martin Combes, Willem Dafoe, Hippolyte Girardot, Yolande Moreau, Paul Putner, Sara Martins, Nick Nolte, Ludivine Sagnier, Lionel Dray, Maggie Gyllenhaal, Joanna Preiss, Seydou Boro, Aïssa Maïga, Fanny Ardant, Bob Hoskins, Wes Craven, Olga Kurylenko, Elijah Wood, Emily Mortimer, Alexander Payne, Rufus Sewell, Melchior Beslon, Natalie Portman, Gérard Depardieu, Ben Gazzarra, Gena Rowlands, Margo

Martindale. [S.I.]: Canal+/Filmazure/X-Filme Creative Pool/Pirol Stiftung/Victoires International, 2006. 1 bobina cinematográfica (116 min.) son., color., 35 mm.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia *et. al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Helena Bonito C. Adaptação de livro em filme: um estudo sobre estorvo. In: **Revista Graphos**. ISSN 1516-1536. João Pessoa, v.7, n.2/1, 2005.

PINTO, Luiz de Aguiar Costa. **Lutas de família no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1980.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJAGOPALAN, Kanavilil. Traição versus transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade. In: **Revista Alfa**. ISSN: 00025216. v. 44. n. Esp. 2000.

RAMOS, Elizabeth Santos. Grandes esperanças de Alfonso Cuarón. In: **Estudos lingüísticos e literários**, n. 33-34, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, Universidade Federal da Bahia, jan.-dez. 2000.

RAMOS, Elizabeth Santos. **Notas de aula**: Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, Universidade Federal da Bahia. 2007. Não publicada.

[RAMOS, Graciliano. \*\*Vidas secas\*\*. Rio de Janeiro: Record, 2006.](#)

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Unesp, 2000.

SHANNON, Claude, WEAVER, Warren. **The mathematical theory of communication**. Urbana: University Illinois Press, 1949.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cinema e literatura dramática: alguns pontos de vista sobre as linguagens teatral e cinematográfica. In: **Revista Graphos**. ISSN 1516-1536. João Pessoa, v.9, n.1, jan-jul. 2007.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

TERRA estrangeira. Direção: Walter Salles. Roteiro: Marcos Bernstein, Walter Salles e Daniela Thomas. Intérpretes: Fernando Alves Pinto, Fernanda Torres, Alexandre Borges, Laura Cardoso, Tchéky Karyo, João Lagarto, Luis Mello, Beth Coelho, Gerald Thomas. Local: Videofilmes Producoes Artisticas e Animatógrafo, 1995. 1 bobina cinematográfica (100 min.) son., color., 35 mm.

THE motorcycle diaries. Direção: Walter Salles. Roteiro: Jose Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado. Produção: Michael Nozik, Edgar Tenenbaum e Karen Tenkhoff. Intérpretes: Gael García Bernal, Susana Lanteri, Mía Maestro, Mercedes Morán, Jean Pierre Nohen, Rodrigo de la Serna, Gustavo Pastorini, Jaime Azócar, Ulises Dumont, Facundo Espinosa. EUA: Southfork Pictures/FilmFour/Tu Vais Voir Productions/Senator Film Produktion GmbH, 2004. 1 bobina cinematográfica (128 min.) son., color., 35 mm.

TOURY, Gideon. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980

VIDAS secas. Direção: Néelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luis Carlos Barreto, Herbert Richers Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles. Intérpretes: Átila Iório, Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Orlando Macedo, Maria Ribeiro, Jofre Soares, Pedro Santos, Maria Rosa, José Leite, Antônio Soares, Clóvis Ramos, Gilvan Leite, Inácio Costa, Oscar Souza, Vanutério Maia, Arnaldo Chagas, Gileno Sampaio, Manoel Ordônio, Moacir Costa, Walter Mointeiro. Brasil: Sino Filmes, Riofilme e Sagres Vídeo, 1963. 1 bobina cinematográfica (103 min.) son., color., 35 mm.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires **Por uma teoria pós-moderna da tradução**. Tese (Doutorado). 1992. Universidade Federal de Minas Gerais.

WALTY, Ivete, FONSECA, Maria Nazareth Soares, CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem: leituras cruzadas**. Belo Horizonte: Autêntica. 2000.

XAVIER, Ismail Norberto. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et. al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail Norberto. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

**APÊNDICE A**

**O KANUN NA ALBÂNIA, KOSOVO E MONTENEGRO DOS DIAS  
ATUAIS**

Centro Internacional para Estudos de Minorias e Relações  
Interculturais (MIR)

O KANUN NA ALBÂNIA, KOSOVO E MONTENEGRO DOS  
DIAS ATUAIS.

Tanya Mangalakova

2005

(Tradução: Anna Paola Costa Misi)

## O KANUN NA ALBÂNIA, KOSOVO E MONTENEGRO DOS DIAS ATUAIS.

Tanya Mangalakova

Durante umas das expedições de trabalho de campo conduzidas na Macedônia no outono de 2002, a equipe descobriu a edição macedônica do *Kanun de Lek Dukagjin* entre pilhas de livros sobre o Islã, na livraria “Donika” na cidade de Tetovo. Ao perceber a alegria e excitação dos membros da equipe, um jovem albanês ficou tão satisfeito em ver que estávamos familiarizados com o Kanun que ele nos presenteou com duas cópias. Este presente é especialmente caro para mim e toda vez que viajo para regiões habitadas por albaneses, eu folheio as páginas do livro para refrescar meu conhecimento sobre as normas da lei comum datada do quinto século. É difícil compreender o caráter, mentalidade e padrão de comportamento dos albaneses sem levar em consideração o Kanun (Código). Enquanto entrevistava pessoas de etnia albanesa durante expedições realizadas entre 1999 e 2003, na Albânia, Kosovo, Macedônia e Montenegro, freqüentemente tocávamos no assunto do Kanun e da dívida de sangue no contexto dos tempos modernos. Descobrimos que o Código estava longe de ter sido erradicado, mas que, até os dias atuais, suas normas continuam a regular muitas das questões do dia a dia dos albaneses.

### O CÓDIGO DE LEK DUKAGJIN

A versão mais comum da lei costumeira entre os albaneses é o *Kanun de Lek Dukagjin*. Os *Albanian Gëgs* que habitam os territórios ao norte do Rio Shkumbin tinham vivido por muitos séculos em grandes clãs observando o código do Kanun – uma constituição primitiva regulando não apenas sua vida comunitária, mas também suas vidas privadas. As normas foram passadas de geração em geração por meio de tradição oral e foram decretadas pelo conselho de anciãos. Considera-se que o código foi racionalizado pelo déspota Lek III Dukagjin (1410-1481). Este código foi compilado através dos séculos principalmente pelo acréscimo de mais normas. Foi estudado pelo folclorista Shtjefen Gjecov e foi publicado somente em 1933. O texto foi sistematizado em 12 seções – “*A Igreja*”, “*A Família*”, “*Casamento*”, “*A Casa, Gado e Propriedade*”, “*Trabalho*”, “*Empréstimos*”, “*Garantia*”, “*Honra*”, “*Danos*”, “*O Kanun contra Injúria*”, “*O Kanun de Julgamento*”, “*Dispensa e Exceções*”.

Em algumas de suas sessões, o Kanun incluía um código legal elaborado para regular rixa entre famílias (*gjakmarrya*) – um sistema de “morte por honra” recíproco. Segundo o Código, se um homem for profundamente afrontado, sua família tem o direito de matar a pessoa que o insultou. Todavia, ao fazer isto, a família se tornará um alvo para a vingança da parte da família da vítima. O parente masculino mais próximo da vítima é obrigado a matar o assassino do membro de sua família. O padrão de mortes de represália assim formado tem sido passado de geração em geração de famílias, e tem sido apresentado até os dias atuais na Albânia, Kosovo e, em parte, em Montenegro. “*O sangue nuca se perde*”, afirma o Kanun. Quem cometeu o crime tem direito a pedir o agenciamento de um mediador – um membro bem respeitado da comunidade, para um *besa* – um voto de que ninguém lhe fará mal. Os que não se vingam, caem em desgraça social. Nas reuniões públicas eles são servidos café ou conhaque em xícaras e copos com uma bala de revólver colocada dentro, a fim de exigir que vingue a ofensa. O Código não permite o assassinato de mulheres e crianças. O único lugar

em que o sangue não deve ser derramado é na casa da vítima marcada. Por causa da crueldade das dívidas de sangue, a maioria das casas na Albânia do Norte se assemelha a fortalezas construídas de pedra, com pequenas aberturas servindo como janelas. Até mesmo hoje em dia muitos albaneses se fecham dentro de suas casas onde permanecem isolados durante toda a vida para escapar de vingança de sangue. No passado, eles costumavam se esconder também em torres. Sob o regime de Enver Hoxha, o Kanun foi banido na Albânia, mas após 1991 ele voltou de uma forma muito mais brutal não apenas no norte, mas também no sul e em regiões centrais.

Conforme dito por Ferad Muhic, intelectual e autor do prefácio da edição da língua macedônica, *“Durante pelo menos quatro séculos, o Kanun tem de fato sido uma forma internacionalizada da consciência social dos albaneses. Tem sido uma estrutura simbólica, dentro da qual o substrato étnico e cultural dos albaneses daquele período foi identificado e seus regulamentos também são uma expressão de um modo organizado de resposta social a fatores externos, bem como um programa estratégico para preservar sua própria identidade independente de todos estes fatores externos.”*

### **ALBÂNIA: 1376 FAMÍLIAS ESTÃO EM DÍVIDA DE SANGUE.**

Desde 1991, a Albânia tem experimentado um renascimento das dívidas de sangue. Os números em casos de vendeta são discrepantes a depender das fontes – estatísticas policiais, mídia ou organizações não governamentais. Em qualquer caso, elas são terríveis. Cerca de 3000 famílias estão em dívidas de sangue e estão escondidas, confinadas dentro de seus lares, escreve o jornal *“Shekulli”*. Segundo os dados relatados pelo Comitê para a Reconciliação Nacional localizado em Tiraba, 1376 famílias de 23 regiões, 7 vilas e 17 cidades tornaram-se alvos de vingança de sangue e por isso vivem isoladas em suas casas. Entre 1991 e 2000, houve 2500 famílias em contenda que viviam escondidas dentro de seus lares, mas no período de 2000-2002 algumas delas se reconciliaram e conseqüentemente o número caiu.

Maior ainda é número de famílias em dívidas de sangue em Shkoder – 400 o que é fácil de explicar porque a tradição histórica do Código é mais poderosa nesta cidade mais importante do Albânia do Norte. De acordo com a imprensa local, elas são em número de 600. O Instituto para Democratização e Mediação que funciona em Shkodër estima que o número de famílias em contenda seja 250. Em algumas outras cidades na Albânia do Norte, os números são os seguintes: 81 em Tropojë, 11 em Krujë, 18 em Lezhë, 49 em Kukës, 13 em Puk, 28 em Has, 12 em Kurbin, 48 em Burel, 17 em Buichiza. Há famílias vítimas de vendeta e vivendo isoladas, sem jamais ter saído de casa, não apenas no norte, mas também no sul e nas regiões centrais da Albânia – por exemplo, na capital Tirana há 144 famílias como estas, em Durrës – 98, em Vlora – 111, em Malsija-e-Madhe – 67, em Berat – 62, em Fier – 49, em Korça -11, em Pogradec – 16, em Tepelena – 16, em Gjirokastër 9, em Librazd -4, em Lushnjë – 33, em Elbasan – 29. As cidades acima enumeradas têm tradicionalmente estado fora da zona de influência do Código de Lek Dukagjin. Por que é que a geografia da vendeta se espalhou para incluir as atuais partes centrais e setentrionais do país também? Isto é conseqüência da migração do norte para o centro da Albânia de parte da população rural vivendo num estado de vendeta, confinada dentro de suas casas, é a opinião expressada por Neritan Ceka, chefe do Comitê Parlamentar da Ordem e Segurança Pública. As autoridades registraram uma diminuição no número de assassinatos no período de 1998-2003, quando o número total de assassinatos relacionados ao Kanun foi de 330. Em 1978 houve 573 assassinatos dos quais 45 eram relacionados com o Kanun; em 1979, ligados com o Kanun foram 41 de 497 assassinatos; 18 de 275 assassinatos em 2000 eram relacionados ao Kanun; 19 de 208

assassinatos em 2001 estavam relacionados com o Kanun; 12 de todos os 179 assassinatos em 2002 estavam relacionados com o Kanun. Durante uma campanha da polícia em 2002, 77 praticantes de vendeta foram detidos. Em algum lugar cerca de 10.000 indivíduos foram submetidos, em graus variáveis, às conseqüências danosas do Kanun.

De acordo com os dados divulgados pelo Ministério de Educação Nacional, no final de 2002 havia 147 crianças que não iam à escola porque estavam isoladas em casa com seus pais por motivo de vendeta. Conforme relatado por uma organização não governamental engajada em reconciliação, o número de crianças confinadas em casa é de 400, e a mídia relatou que o número destas crianças é de 800. Conforme declarou o Comitê Nacional para Reconciliação havia 282 crianças entre 1 e 10 anos, e 429 crianças de 11 a 18, que estavam impedidas de freqüentar a escola por causa de disputas entre famílias.

K.G., conferencista do Instituto Nacional para Línguas e Civilizações Orientais, tradutor do Código para o francês, acha que durante a era moderna (entre a 2ª Guerra Mundial e o final do século 20), as feições básicas caracterizando *recorrências sangrentas* na Albânia do Norte evoluíram em maior brutalidade ao invés de tolerância. A aplicação do antigo Kanun tem sido suplantada por um uso distorcido de um Kanun moderno em favor de vingança pessoal e acerto de contas antigas de gângsteres. O âmbito de mortes por vingança agora cobre todos os membros da sociedade albanesa, incluindo até mesmo mulheres e crianças. A organização legal prescrita pelo Kanun tem sido incapaz de canalizar energias destrutivas.

Alguns casos concretos de assassinatos atrozes perpetrados por suspeita de adultério têm sido relatados no jornal do Comitê para Reconciliação Nacional, "*Ligji dhe jeta*" (Lei e Vida). O Código não prevê vingança em casos de morte de uma adúltera: "*Aqueles que cometem adultério, se forem mortos no ato de adultério, não serão vingados*".

Em 05 de janeiro de 2002, Sh. H., 40 anos de idade do bairro de Rom na cidade de Fier entrou na casa de seu antigo genro E.M. e matou seu irmão A. e a mulher de seu irmão H.M.. Ele também feriu seu genro e seus três filhos – E. de 12 anos, D. de 2 anos e G.A. de 15 anos. O motivo para o ato foi que seu antigo genro havia se divorciado de sua filha. Finalmente, Sh. Matou-se.

Em 30 de março de 2002, na vila de Priske e Vogel, perto de Tirana, P.N. matou na cama nupcial sua esposa N. e o marido da irmã dela A.M. Duas crianças ficaram sem um dos genitores e o assassino foi enviado para a prisão. Motivo – adultério.

Em 05 de abril de 2002, no quarteirão *Kombinat*, seguindo-se a uma briga, H.T. matou sua esposa M.T. na presença de seus cinco filhos. Enquanto ele esteve preso, não havia ninguém para cuidar deles.

Em 10 de abril de 2002, depois de seu divórcio, B.S. matou sua mulher E. e seu sogro H.B. e feriu gravemente sua sogra V.B. usando um rifle Kalashnikov. O assassino tirou sua própria vida.

Em 15 de abril de 2002, em Hashar, L.B. de 50 anos de idade matou seu marido M.R. a fim de salvar seu filho, ameaçado de morte na manhã de 15 de abril pelo pai dela, dizendo que seu filho havia roubado 30.000 *leks*.

Em 22 de abril de 2002, em Patis, F.S. de 41 anos apunhalou e matou sua esposa de 37 anos J., com uma faca de cozinha e feriu a filha dela de D. de 20 anos, porque ele havia pegado sua mulher dormindo com o namorado de D. Ao tentar salvar sua mãe e D., a segunda filha de 16 anos, foi ferida, tendo levado 8 facadas, e morreu mais tarde no hospital. As duas outras filhas de J. ficaram órfãs.

Em 23 de abril de 2002, D.Z. de 31 anos de Vlora matou suas filhas mais jovens, feriu sua esposa e mais tarde tentou suicídio. A razão – alcoolismo e ciúme de sua esposa de 27 anos. Dois dias após a tragédia os esposos enterram suas filhas mortas.

Em 22 de maio de 2002, M. Ch. da vila de Osoje em Shrapar, matou sua esposa com um machado porque *“durante 10 anos ela vinha sendo infiel a ele [estava tendo um caso] como o fabricante de albarda da vila.”* A família tem 8 filhos entre 8 e 12 anos de idade.

Durante o período de trabalho de campo em outubro de 2003, dois terríveis assassinatos enraizados na lei comum foram discutidos amplamente na Albânia. Em Tiraba, um pai havia matado sua filha noiva porque ela havia ido a uma discoteca e havia voltado para casa às 4 horas da manhã. Depois de matá-la, ele cavou uma cova no quintal e a enterrou ali. Em Elbasan, uma mulher com um marido ciumento havia matado seus filhos e depois se suicidado.

### **A autoridade do conciliador.**

Em Krujë, enquanto fazia trabalho de campo por ocasião das eleições parlamentares em julho de 2001, absorvida em conversa com alguns interlocutores interessantes, perdi o último táxi que ia para Tirana.. Pedi ajuda a um dos meus entrevistados, D. Ch. que estava concorrendo a Membro do Parlamento naquela ocasião. Ele não somente conseguiu um carro, mas enviou seu filho e seu sobrinho para me acompanhar em minha viagem para Tirana. É de Krujë, o lugar onde o castelo do legendário Skanderberg está localizado, que as regiões do norte da Albânia começam. A população local conhece e observa muitas das normas do Kanun. Depois que D. Ch. recebeu-me em seu escritório, tornei-me sua hóspede de acordo com os costumes tradicionais da Albânia. Um hóspede é tratado com o maior respeito entre os albaneses. O Código ordena que *“A casa de um albanês pertence a Deus e ao hóspede”*, *“Você conduzirá um hóspede até onde ele queira que você o leve”*. De acordo com a lei comum, eu gozei o status de hóspede de meu entrevistado e, se alguma coisa me acontecesse no caminho, esperava-se que ele se vingasse por minha causa. D.Ch. conhecia as regras do Kanun observadas pela povo na área de Krujë. Ele havia sido um conciliador em casos de rixas entre famílias. *“Chamamos de conciliador em [casos de] contenda entre famílias aquela pessoa que se encarrega de reconciliar a casa da vítima com o assassino”*.

*“Na região de Malësia, perto de Krujë, composta de 8 vilas habitadas por cerca de 3500 pessoas há casos de vingança de sangue e pessoas que vivem isoladas dentro de seus lares com medo de vendeta, Elas mantêm contato com a outra família em questão por intermédio de mediadores que os ajudam a sair para trabalhar, garantindo-lhes algo como uma autorização para trabalho a fim de poderem sustentar suas famílias. Mas em certos casos estas pessoas vivem completamente isoladas sem jamais sair. Como sou diretor da fábrica local de equipamento elétrico, há 8 anos, tenho agido como intermediário em alguns casos de reconciliação. Nem sempre tenho tido sucesso”*, D. Ch. disse-me em 2001.

Em 2003, encontrei-me com D.Ch. novamente, ele tinha se tornado um Membro do Parlamento e tivemos um longa e completa conversa sobre o assunto do Kanun e da conciliação. Os motivos para a maioria dos assassinatos na área de Krujë foram associados com brigas pela disputa de terra. Até então D. Ch. tinha sido capaz de reconciliar 3 de 8 famílias em disputa em Krujë. Nestas 3 famílias, o mesmo número de assassinatos tinha sido cometido pelos dois lados em conflito. Fazer as pazes é muito difícil quando o número de vítimas é diferente para as duas famílias.

Quando é que as pessoas podem se tornar conciliadores? D.Ch. relatou que em Krujë havia um grupo especial consistindo de homens de idade avançada, bem familiarizados com o Kanun. Os membros do grupo devem incluir figuras influentes – por exemplo, Membros do Parlamento, ministros, etc. Os negociadores são eleitos entre os habitantes da região uma vez em cada cinco anos. No curso da conciliação, um acordo é assinado entre os dois lados, bem como pelo grupo de apoio, afirmando que ninguém violará o acordo. Nenhuma remuneração é paga pelas vítimas. As pessoas envolvidas em dívidas de sangue ficam confinadas em suas casas, mas depois de certo período o grupo que motivou a paz permite que saiam a fim de trabalhar em seus lotes de terra, por exemplo, mas sem deixar a vila ou a cidade.

### **Casamento e o status das mulheres**

A maioria dos casamentos na Albânia moderna é ainda arranjado pelas famílias de acordo com a prescrição do Código. *“Todos os homens daqui parecem ter nascidos casados”*, pilheriou A. Ch. uma jovem albanesa bonita e educada, que mora em Tirana, e que estava à procura de um marido. Suas chances de casar por amor não eram muito grandes, de modo que eventualmente ela teve que pedir à sua família para resolver a questão. Eu me lembro muito bem do aspecto do zangado velho, um pastor, perto da vila de Këlcÿë (Albânia do Sul), que começou a brigar comigo em voz alta quando perguntei se os moradores da vila tinham o costume de se casar por amor. *“Cabe a nós decidir sobre os casamentos de nosso filhos ... Tenho seis filhas e não quero ouvir falar de casamento por amor. O casamento é um acordo entre famílias”* gritou o velho. Segundo o Código, *“um rapaz que tem pais não tem direito a: pensar em seu casamento, escolher casamenteiras, preocupar-se com seu próprio noivado...”* Por sua vez, *“uma jovem solteira, mesmo se não tiver pais, não tem direito a pensar em se casar, isto é função de seus irmãos e primos. Uma mulher solteira não tem direito a escolher um marido: ela se casará com aquele a quem for prometida...”*.

Nem todo assassinato de uma mulher é punido pela família. D. Ch. explicou que se a mulher que foi morta tiver tido um caso com outro homem, então sua família não tem absolutamente o direito de se vingar. *“O Kanun exige que a família da noiva coloque uma bala de revólver em seu dote – para seu marido matá-la se ela lhe for infiel.”* O Kanun pede que *“os pais daquelas que caíram em desgraça não devem procurar sangue [vingança], mas devem devolver a bala ao matador pronunciando as palavras: “Que sua honra seja abençoada.”* Conforme prescrito pela lei comum, *“As viúvas e mulheres não casadas que tenham sido desonradas serão queimadas vivas numa pilha de esterco. Ou serão colocadas entre duas pilhas de madeira fumegante e obrigadas a dizer quem é seu cúmplice ou então são deixadas para morrer queimadas entre os dois fogos. Se forem forçadas a dizer quem as desgraçou então o cúmplice é pego e os dois são mortos.”*

D. Ch. disse-me como uma garota em Krujë tinha matado seu amante porque ele era casado; embora tivesse prometido que se divorciaria, ele a tinha abandonado quando estava grávida. A

garota tinha dado à luz enquanto estava na prisão. *“A família do rapaz não tem direito a qualquer reivindicação”*, concluiu D. Ch.

O fator geográfico tem um impacto na maneira como os albaneses se casam. Na Albânia do Norte, o noivado é arranjado pelas famílias, enquanto no sul casamento por amor também é possível. Na Albânia do Norte são as famílias que arranjam o casamento a fim de excluir quaisquer laços de sangue e doenças genéticas. *“No sul, criancinhas não ficam noivas, mas na Albânia do Norte um noivado é realizado mesmo durante a gravidez, mesmo antes de a criança nascer... O divórcio é virtualmente impossível, só é concedido segundo os ditames do Kanun”*, explicou G.M., presidente de uma das organizações não governamentais baseada em Tirana e engajado em atividades de conciliação. Divórcios ainda são um fenômeno raro. Perguntei a G.M. : se os albaneses se divorciassem em casos de casamentos infelizes não seria um meio de prevenir os terríveis assassinatos, por motivo de ciúme que também envolviam a vida dos filhos. *“Se o divórcio fosse algo aceitável, os casos de assassinato seriam em número bem menor. Temos até pedido que bordeis sejam regularizados para tornar as pessoas mais abertas. Na Albânia, a prostituição é proibida por lei. De modo que tais casos continuarão ocorrendo enquanto as leis forem tão severas. Você não pode punir uma mulher porque ela é uma prostituta. Esta lei é primitiva e absurda”*.

Todavia, o Código tem também um impacto positivo na vida cotidiana, Ele prescreve respeito para a dignidade de uma mulher quando ela vive sozinha nas montanhas e este requisito tem sido bem conservado também nos dias de hoje. *“Você não deve absolutamente provocar uma mulher mesmo se ela estiver sozinha nas terras altas. Você será executado imediatamente. As mulheres na Albânia do Norte são portanto muito bem protegidas em termos de sua dignidade,* “ disse G.M.

T.H, é um albanês pitoresco de Vlora que sabia muito bem as tradições dos albaneses no sul. Quando nos encontramos, a primeira coisa que ele fez foi me perguntar se era casada porque, se não fosse, ele ia procurar para mim um bom companheiro para ser meu marido. Em sua opinião, a tradição albanesa tem conservado o laço de sangue até os dias presentes. Ele descreveu em tom superlativo quão boas esposas as albanesas são. *“Em todo lugar nos Bálcãs, na Turquia, Itália, Grécia, Montenegro, todas as famílias que têm filhos homens sonham com uma nora da Albânia, Isto é porque a família albanesa tem princípios. Um problema para nós são as influências da Europa que vêm com as drogas e tráfico de drogas. Filmes pornográficos são um outro problema, eles foram banidos na Albânia. Nossas tradições são melhores. Nós albaneses veneramos integridade e moralidade. As mulheres albanesas são muito econômicas; elas têm forte caráter e se preocupam demais com a família.”*

### **Sulinos – mais brutais na vendeta.**

O ponto de vista prevacente é que o Kanun é aplicado exclusivamente nas regiões norte da Albânia, mas é apenas julgar pela aparência. A vingança de sangue é conhecida também no sul. Perto de Berat, ocorreu uma vendeta sangrenta com 28 assassinatos cometidos em consequência de uma rixa de 4 anos entre as famílias Y. e K. O primeiro assassinato foi cometido em 1977, quando L.K., chefe da polícia secreta em Berat e membro do Partido Democrata, tentou pressionar a família Y. a votar em Berisha. Todavia, os Y's não cederam à pressão. Um dia, durante os eventos de insurgência nas partes do sul do país, o sobrinho de L.K. matou L.Y., o Socialista mais ferrenho na família. Poucas semanas depois, a família K.

matou dois outros membros da família Y. Em resposta, na véspera das eleições parlamentares em outubro de 1997, Y. matou Sh.K. Assim, seguiram-se 28 assassinatos.

Um outro exemplo de uma vendeta sem fim é a guerra entre as famílias C. e H. de Berat, que dura 3 anos e que já tirou 28 vidas humanas. O primeiro assassinato foi cometido por causa de drogas; um dos criminosos já está na prisão. *“Um de nossos objetivos é combater o tráfico de drogas e mulheres, por serem as maiores causas de conflitos que resultam em dívidas de sangue”*, disse G.M., o chefe de uma organização não governamental engajado em conciliação desde 1996. Ele explicou como metade dos membros da família C. e metade da família H. tinham ido morar em Fier, mas o conflito foi transferido junto com eles. *“O padrão na Albânia do Sul é muito mais perigoso do que no norte. Na Albânia do Norte eles conhecem tradições e o Kanun melhor, e quando algum conflito surge, os dois lados se encontram para conversar a fim de conseguir resolvê-lo. Enquanto que na Albânia do Sul isto não pode acontecer porque as pessoas nessas partes não são familiarizados com as tradições e com o Kanun, de modo que eles não podem manter um diálogo entre si e as coisas pioram.”* Concluiu G.M.

### **O misterioso Código de Zuli**

A.L., um jornalista de Tirana, pensa que na região das montanhas de Kurveleshi, Albânia do Sul, a vingança de sangue é também praticada, e os albaneses são muito mais brutais em suas vendetas do que os do norte. A equipe de pesquisa decidiu verificar esta hipótese em campo.

Kurveleshi é uma região etnográfica compreendendo não apenas as terras altas do mesmo nome que ficam no sul, mas também regiões adjacentes – Bolena, Vranishtu, Kuci, bem como partes de Progonati, Gjrokastër, Tepelena, Vlora, Labëria e Delvin. Kurveleshi inclui 2 condados e 7 municípios da região Saranda, parte do município de Lukova, de Borshi até Nivica. As vilas de Kurveleshi são Chora e Fter. Muitos heróis nasceram nesta região, Seljam Musai, por exemplo. Ali Pasha de Tepelena concluiu um acordo com a população de Kurveleshi, que naquele tempo habitava um território maior do que o de hoje, para não trespassar seus territórios. A cidade central de Kurveleshi era Himara. Hoje em dia, o número de pessoas de Kurveleshi morando na região de Saranda é de cerca de 2000-2500.

Seguindo em busca da hipótese de Kurveleshi, paramos em Vlora com a intenção de consultar T.H. que em 2003 já era gerente de um dos maiores projetos de investimento – uma cervejaria no valor de 15 milhões de euros. Ele me dissera em 2001 que *“Kurveleshi é um de nossas regiões mais puras [mais autênticas], uma fonte de orgulho nacional. Foi a terra de muitos heróis, bravos homens que lutaram contra uma série de impérios. Eles são criadores de gado, artesãos e cantores; eles executam canções polifônicas sem acompanhamento; têm muito respeito pelas mulheres mas não deixam que elas se sentem à mesa em sua companhia. São os maiores bebedores de conhaque que conhecemos; são os melhores em festividades e no canto.”* Durante nosso segundo encontro, T.H. chamou R.G. – o vice prefeito de Saranda, cujo pai era de Kurveleshi, presumindo que ele poderia nos dizer mais coisas sobre esta região em particular: *“Da mesma maneira que os nortistas têm o Kanun de Lek Dukagjin, os homens desta região criaram o Código de Zuli. O Kanun de Zuli inclui regulamentações que governam a vida da pessoas do nascimento até a morte. Naturalmente o Kanun de Zuli não tem agora tanta influência como tinha antes porque a sociedade progride”*.

Segundo R.G., que é meio Kurveleshi e conhece bem as tradições locais da região, o Código de Zuli só é familiar ao povo que vive em Vlora ou na parte central de Kurveleshi. É

desconhecido em Saranda e na parte sul da região. Não há tradição de vingança de sangue entre os habitantes de Kurveleshi, eles resolvem suas disputas por meio da lei civil. Enquanto viajava pelas estradas intermináveis da Albânia do Sul no caminho de Saranda até Korça – por intermédio de Gjrocastër, Tepelena e Prmit, nenhuma das pessoas que entrevistamos jamais tinha ouvido falar sobre o misterioso Código Zuli. Provavelmente, já havia sido apagado da memória coletiva.

### **Os Kurveleshi – os Malesöri da Albânia do Sul.**

E assim, em outubro de 2003 saímos de Vlora para Saranda à procura do misterioso Código de Zuli. Íamos atravessas as Montanhas Lungara primeiro. A estrada estava em estado deplorável, o carro não conseguia evitar cada buraco e sacolejava o tempo todo. A primeira vila por que passamos foi Dukati, e à medida que a tarde caía lembramo-nos das palavras que tínhamos ouvido de um dos entrevistados em Vlora, que fizera uma observação sobre os Kurveleshi, dizendo que eles eram *“montanheses selvagens e obtusos que viviam sem eletricidade”*. Muito raramente se viam vilas ao longo da estrada, as montanhas estavam em total escuridão. As casas tinham muros altos e pareciam com as dos Arvanitis que tínhamos visto na Grécia. Só aqui e ali havia luzes brilhando em algumas casas e, certamente, na taberna da vila, onde os homens costumavam falar sobre os acontecimentos do dia. Na cidade montanhosa de Himara, onde a população consiste predominantemente de membros da minoridade étnica grega, não se podia ver nenhuma mulher após o anoitecer. Existem muitas capelas ao longo da estrada. E Himara ainda não é Kurveleshi. *“Os Kurveleshi possuem um caráter muito forte, talvez por causa do lugar onde vivem. São pessoas que têm vivido em condições deploráveis e sobreviveram”*, foi como T.H. de Flora expressou sua opinião.

Um dos estereótipos sobre os albaneses é que enquanto os nortistas, Gegs, são pessoas rudes por causa das montanhas inacessíveis, os sulistas, Tosks, são gentis por causa da influência mediterrânea. Todavia, no sul, nas terras altas selvagens e remotas, a paisagem é igualmente austera. Perguntamos a R.G., vice prefeito de Saranda, se era possível comparar os Kurveleshi com os Malësori (albaneses católicos do extremo norte) em termos de ambiente hostil no qual os dois grupos vivem. *“Eles são chamados os Malësori da Albânia do Sul”*, R.G. respondeu e continuou com sua história sobre a região.

*“Kurveleshi é a última área onde a religião mudou”. Eu sou de Chora e metade da população de lá é muçulmana, metade cristã. A “Islamicização” da Albânia chegou até a minha vila no século XVIII. É por isso que dizemos que os Kurveleshi são grandes guerreiros – eles se recusaram a dotar uma religião diferente. Existe uma canção que minha avó costumava cantar para mim:*

*“Todas as vilas mudaram sua fé,  
Apenas Chora continuou cristã ortodoxa”.*

### **Iniciativa de conciliação**

Sob Ahmed Zogu, o Código tinha o status de lei informal juntamente com a constituição. Este é o mesmo caso nos dias atuais, porque o governo albanês é tão corrupto que a lei como mecanismo de funcionamento da sociedade tem sido desacreditada, afirma o jornal *Koha Jone*. Como é que a sociedade albanesa moderna vai resolver o dilema “Kanun-ou-Constituição”? A fim de se tornar integrada na Europa, a Albânia tem que erradicar vingança de sangue como meio de resolver disputas. Há uns dois ou três anos vêm-se estudando a

implantação de um procedimento legislativo de aumentar as medidas para combater as fraquezas do estado regra de lei. O Artigo 78 do Código Criminal foi emendado. Acrescentado à seção 17 existe um texto sobre “*assassinatos por causa de juro [de empréstimo], vingança ou vendeta*”, com sentenças de até 20 anos de prisão. O Artigo 83 do Código Criminal que lida com ameaças de vingança ou vendeta endereçadas a crianças prevê multas e punição que podem ir até 3 anos de prisão.

A guerra contra dívida de sangue deve ser travada pelas instituições e por organizações não governamentais. Em Paris existe uma associação cultural bastante ativa chamada “*Albânia*” fundada em 1997 por um grupo de intelectuais, atores e oficiais servindo no Ministério de Cultura Francês. Seu Presidente, Pascal Ramon, foi condecorado por suas atividades pelo Presidente da Albânia. Em fevereiro de 2003, ele pediu que as autoridades francesas entrevistassem e fizessem com que seus colegas no Parlamento da Albânia e administradores contra-atacassem mais ativamente a dívida de sangue. Em 10 de fevereiro de 2003, ocorreu um debate no Senado francês sobre o tem “*O Kanun e Vendeta; de Mito à Realidade*”, no qual os membros do parlamento da Albânia e da França e representantes de organizações não governamentais discutiram a possibilidade de dar um fim a esta prática sinistra.

Durante a discussão houve vozes que se levantaram a favor de uma anistia geral. Mas qual seria a eficácia desta anistia? “*Na Albânia do Norte, buscar vingança de acordo com a lei costumária já coexiste, de uma maneira intrincada, com uma outra e mais atualizada forma de vingança, unindo assim numa perfeita confusão uma minoria dos saudosistas do Kanun, membros da máfia, e traficantes, com toda a obediência com a qual as pessoas usam para punir no norte e no sul do país*”, observa o jornal Shekulli. O Parlamento poderia emitir um decreto concedendo o perdão a todos os assassinos, mas isto não dará certo a não ser que as famílias da vítima por sua vez os perdoem. O Código não declara nada mais – é apenas a família da vítima ou um padre católico que ajudam a iniciar o processo de reconciliação com a família do inimigo.

As mulheres albanesas não agüentam mais esperar. Mulheres que ficaram viúvas em consequência de dívida de sangue não têm direito a casar-se novamente e aquelas que se arriscam a fazê-lo não têm o direito de cuidar dos filhos nascido durante o primeiro casamento, e estas crianças, tendo perdido seu pai, são provadas também de sua mãe.

Organizações não governamentais também trabalham para a causa da reconciliação. Uma delas é uma associação de mulheres que se tornaram vítimas de dívidas de sangue e perderam seus maridos, irmãos e pais. Fundada pela iniciativa da ex-mulher do Primeiro Ministro Fatos Nano, esta associação reúne jovens e mulheres adultas vestidas de preto – a vestimenta de luto típica da mulher albanesa.

A reconciliação deve assumir o padrão de um movimento geral no qual todas as famílias em conflito seguiriam o mesmo ritmo. O código de vingança de sangue é um código coletivo, o que significa que deve ser rejeitado coletivamente, conclama o *Shekulli*.

É assim que o problema se apresenta na teoria. A prática, todavia, tem indicado que a reconciliação será implementada num esforço doloroso e difícil e levará tempo. Há rixas que têm perdurado por décadas. Em Krujë, por exemplo, há uma rixa de 20/30 anos que surgiu por causa de disputa de terra, e existe outra que tem 50 anos sobre violação da moral, violação da dignidade de uma mulher. Isto é quase tão longo quanto a duração de uma vida humana e tem afetado três ou quatro gerações.

Há futuro para o Kanun na sociedade albanesa ou deve ele ser substituído por uma jurisdição moderna? *“Sinto muito dizer, mas por causa da baixa qualidade da legislação as pessoas agem de acordo com os regulamentos do Kanun. Eles não confiam na justiça e é por isso que se voltam para o Kanun. O Kanun existiu no período de ditadura também, mas não era praticado porque estava banido naquela época e as leis do estado eram aplicadas. A principal razão para as pessoas se voltarem para o Kanun é a falta de confiança na possibilidade de que seus problemas sejam resolvidos por meios legais. O fato de que Membros do Parlamento e Ministros estejam engajados na conciliação mostra que eles também aceitam o Kanun”*, diz D. Ch., Membro do Parlamento de Krujë e conciliador. Em sua opinião, o Código e a jurisdição oficial existirão lado a lado até quando o povo começar a confiar na lei totalmente. Atualmente, é somente por meio do Kanun que disputas de terra envolvendo assassinatos são resolvidas. As pessoas preferem confiar no Código a confiar na legislação pública.

Há casos em que uma pessoa que se tornou alvo de vendeta deixa a Albânia. Este é o caso do diretor do Teatro Mujjine em Shkodër, N.C. Ele tinha ficado confinado dentro de sua casa temendo por sua vida por causa de um crime que ele não havia cometido. Seu sobrinho tinha matado um homem. N.C. havia sido chefe do conselho da cidade em Shkodër. *“Ele veio apenas duas ou três vezes para as reuniões do conselho municipal depois que membros do clã do homem assassinado disseram a C. que ele era um possível alvo de vingança,”* disse um oficial de Shkodër. Em 29 de janeiro de 2003, a Associated Press anunciou que N.C. havia partido da Albânia para morar em “algum lugar nos Estados Unidos da América.”.

Ironicamente, N.C. foi o primeiro diretor que levou para o palco a peça do existencialista Jean-Paul Sartre *“In Camera”* e *“No Exit”*, a imprensa local mencionou. Na peça de Sartre, um grupo de indivíduos está preso em uma caverna entre bombardeios intermináveis e finalmente são “transferidos” para um centro de detenção a longo prazo – o Inferno. Poderia o diretor N.C. imaginar, neste primeiro ano da abertura da Albânia para o ocidente, que ele próprio viria a conhecer não apenas de cima do palco mas em sua própria experiência de vida, e como milhares de famílias albanesas na Albânia do Norte também, o estranho pesadelo como o representado na peça de Sartre *“No Exit”* [Sem Saída]? Onde é que ele está agora e será que conseguiu escapar para sempre do terrível veredicto do clã?

**ANEXO A**

**ABRIL DESPEDAÇADO – O FILME**

Fotos do *trailer* do filme *Abril despedaçado*. Fonte: *Abril despedaçado* (2002).









