

IMAGENS SIMBÓLICAS NO ROMANCE E NO FILME *ABRIL DESPEDAÇADO*

SYMBOLIC IMAGES IN THE NOVEL AND IN THE MOVIE *ABRIL DESPEDAÇADO*

Thaís Pinheiro Carvalho

Universidade Federal de São Carlos

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8641-0630>

Resumo: Este artigo tem o objetivo de analisar algumas imagens simbólicas presentes no romance *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, e no filme homônimo, de Walter Salles. Kadaré situou seu enredo nas montanhas do norte da Albânia. O principal conflito refere-se à vendeta entre dois clãs, motivada por questões morais. Por outro lado, na adaptação cinematográfica de Salles, a trama desenvolve-se no sertão baiano. A problemática central relaciona-se a duas famílias, ligadas por uma série de vinganças ocasionadas por disputas de terra e reparações da honra. Diante dessa passagem do texto literário para o meio cinematográfico, a presente pesquisa aborda a teoria da adaptação, tendo como referências bibliográficas Stam (2008; 2009) e Hutcheon (2013). As imagens simbólicas mais frequentes naquelas duas obras são examinadas de acordo com Chevalier (1986).

Palavras-chave: Adaptação; Imagens simbólicas; *Abril Despedaçado*.

Abstract: This paper seeks to analyze some symbolic images presented in the novel *Abril Despedaçado (Broken April)*, by Ismail Kadaré, and in the movie *Abril Despedaçado (Behind the Sun)*, by Walter Salles. Kadaré placed his plot in the Northern mountains of Albania. Its main conflict refers to the vendetta between two clans, which was caused by moral issues. On the other hand, in the cinematographic adaptation by Salles the plot is developed in a rural

area of Bahia state. Its main problem involves two families linked by a series of revenges caused by territory fights and honor issues. Considering that transformation of the literary text to the cinematographic medium, this research approaches the theory of adaptation, with the bibliographical references of Stam (2008; 2009) and Hutcheon (2013). The most frequent symbolic images in those two artistic works are examined according to Chevalier (1986).

Keywords: Adaptation; Symbolic images; *Abril Despedaçado*.

INTRODUÇÃO

A interação entre Literatura e Cinema teve início no prelúdio da sétima arte. Segundo Sabadin (2018), ainda no final do século XIX Georges Méliès realizou o curta-metragem *Cendrillon* (1899), inspirado pela famosa história de Cinderela. Daquele momento até a contemporaneidade, inúmeros roteiros fílmicos também tomaram como ponto de partida textos literários. Ao longo dos séculos XX e XXI, aquela relação tem sido objeto de análise de diversos trabalhos acadêmicos em todo o mundo. Nesses estudos, o modo de abordar a passagem dos textos literários para as obras cinematográficas varia de acordo com as linhas de pesquisa dos autores e suas abordagens epistemológicas e metodológicas.

Um exemplo dessas variações foi verificado na fase de revisão bibliográfica do presente trabalho, quando foram examinados artigos, ensaios, dissertações e teses que versavam sobre a adaptação do romance *Abril Despedaçado* para o filme brasileiro homônimo; naquelas produções acadêmicas, constataram-se diferentes terminologias relativas aos procedimentos adaptativos. As mais encontradas foram: *adaptação*, *transposição*, *tradução intersemiótica*, *intertextualidade*, *intermedialidade* e *intersemiose*. A respeito dos distintos vocábulos referentes à prática adaptativa, Robert Stam indica que existe grande quantidade de tropos e conceitos que tratam

a adaptação como leitura, reescritura, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressurreição, transfiguração, atualização, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou reacentuação [...]. (STAM, 2009, p. 57, tradução nossa)¹.

Stam assinala que as palavras com o prefixo *trans* focalizam as mudanças que foram promovidas na adaptação; as que começam com o prefixo *re* indicam com qual finalidade uma adaptação pode reformular o texto anterior a ela.

Na pesquisa ora apresentada, considera-se que todas aquelas conceituações são válidas, de acordo com o enfoque escolhido. E, como Stam conclui, embora nenhuma dessas tipologias consiga alcançar de modo completo um processo adaptati-

1 la adaptación como lectura, reescritura, crítica, traducción, transmutación, metamorfosis, recreación, transvocalización, resucitación, transfiguración, actualización, transmodalización, significación, performance, dialogización, canibalización, reimaginación, encarnación o re-acentuación [...].

vo, elas chamam a atenção para algum aspecto específico dele. Ao avaliar o trânsito entre as narrativas romanesca e fílmica de *Abril Despedaçado*, este artigo elege o termo *adaptação*, por considerar sua ampla significação, que engloba as subcategorias desse procedimento. Destarte, as análises comparativas entre as referidas criações artísticas são realizadas de acordo com a teoria da adaptação, tendo como base os entendimentos de Stam (2008; 2009) e Hutcheon (2013).

Resgatando as categorias de hipertexto e hipotexto, definidas por Gérard Genette, Robert Stam considera que “as adaptações cinematográficas são hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que foram transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e atualização.” (STAM, 2009, p. 71, tradução nossa)². Também pensando nas transformações pelas quais o texto-fonte passa, Linda Hutcheon pontua que o vocábulo *adaptação* remete às ideias de ajustes, adequações e alterações. A autora considera interessante “pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural.” (HUTCHEON, 2013, p. 58).

Tanto Stam quanto Hutcheon têm pontos de vista sobre a teoria da adaptação que rechaçam firmemente as hipóteses de que a Literatura seria esteticamente superior ao Cinema e que este, nas práticas adaptativas, deveria tentar reproduzir a narrativa literária de forma fiel. Para Hutcheon (2013, p. 28), esses equívocos acontecem porque “o discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado”, porém, em vez de ser vista como cópia de um modelo original, a teórica propõe que a adaptação seja recepcionada como um produto que, mesmo repetindo aspectos da obra anterior, oferece variações dela. Segundo Stam, as variações são inevitáveis e ocorrem devido à mudança do meio de comunicação, pois

a passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal [...]. (STAM, 2008, p.20).

2 las adaptaciones cinematográficas son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, ampliación, concreción y actualización.

Então, depreende-se que, por conta das particularidades de cada uma dessas mídias (a constituição apenas verbal da Literatura e a composição visual, verbal e sonora do Cinema), existem necessidades de ajustes narrativos nesse percurso; portanto, um filme realizado a partir de uma obra anterior não consegue ser configurado exatamente da mesma maneira que ela.

Nesse contexto, Hutcheon (2013, p. 27) assinala que “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” Dessa interação, o filme resultante pode apresentar desde uma estreita similaridade com o texto inicial até um largo distanciamento dele; neste último caso, o público saberia que a produção cinematográfica era uma adaptação somente se já conhecesse a obra em que ela se baseou.

Em se tratando dos objetos de análise da presente investigação, observa-se que a construção fílmica promoveu intensas transformações na trama romanesca. A temática da vendeta entre duas famílias permaneceu, entretanto, os episódios do enredo, as personagens, o espaço, o tempo e o narrador foram reconfigurados. Conseqüentemente, as imagens com maior força simbólica e as circunstâncias sociopolíticas no romance não são as mesmas no filme.

ABRIL DESPEDAÇADO: DUAS VERSÕES NARRATIVAS PARA O TEMA DA VINGANÇA

A fim de serem contextualizadas as narrativas dos citados romance e filme, apresentam-se os seus resumos. O enredo de Kadaré foi publicado em sua língua natal sob o título *Prilli i Thyer*³, em 1978. Apesar de ser uma criação ficcional, o autor inspirou-se em acontecimentos reais de sangrentas disputas entre grupos do norte e nordeste da Albânia. Os episódios ocorrem entre 17 de março e 17 de abril, sem que haja a definição do ano em que se passam, contudo, são fornecidas informações históricas que remetem à primeira metade do século XX. O espaço onde se desenrola o conflito principal é Brezftoht – um vilarejo albanês de clima frio e paisagem árida, localizado nas montanhas ao norte do país.

3 Em inglês, o romance foi publicado com o título *Broken April*.

O narrador – o qual pode ser classificado como heterodiegético, conforme Genette (1989) – relata que os clãs Berisha e Kryeqyq enfrentam-se há aproximadamente setenta anos, numa sequência de atos de vendeta, ou seja, a hostilidade entre essas famílias gera agressões mútuas e homicídios, motivados pelo desejo de reparação de uma ofensa. O modo como as famílias realizam a vendeta é normatizado pelo *Kanun* – um ancestral código de comportamentos morais, sociais e econômicos, embasado por leis oralmente ensinadas há quase cinco séculos. De acordo com o narrador:

O *Kanun* era mais poderoso do que parecia. Estendia-se por toda parte e, deslizava pelas terras, pelas bordas dos campos lavrados, penetrava nos alicerces das casas, nos túmulos, nas igrejas, ruas, feiras, festas de noivado, erguia-se até os cumes alpinos, talvez ainda mais alto, até o próprio céu [...].” (KADARÉ, 2007, p. 22).

Segundo esse sistema extrajudicial, determina-se como o assassinato de um parente será revidado. Após cada episódio fúnebre, um homem de um dos clãs estará incumbido de matar outro do clã rival no próximo ciclo de acerto de contas. Entre uma vingança e outra, há uma trégua, a qual pode durar 24 horas (denominada *bessa pequena*) ou trinta dias (*bessa grande*). Nesse intervalo, o indivíduo marcado como o próximo alvo utiliza uma faixa de cor preta no braço. Em seus últimos dias, ele tem a chance de se despedir da vida sem o risco de ser eliminado antes do tempo combinado.

No início do enredo, é apresentado o protagonista – Gjorg Berisha, um jovem de vinte e seis anos que, no ano anterior, perdeu seu irmão mais velho, Mëhill, devido à richa entre as famílias. Ele é escolhido para matar Zef Kryeqyq e, dessa forma, honrar o seu clã. Entretanto, Gjorg não vê sentido nessas guerras. Ele não quer matar ninguém. Na casa em que vive com os pais e a irmã mais nova, está pendurada em um varal a camisa que Mëhill usava na ocasião em que foi baleado e morto. Essa peça ensanguentada constitui um símbolo que lembra a tragédia familiar e indica a vingança que se deverá praticar. Quando o sangue na camisa começa a desbotar, o pai de Gjorg chama-o para conversar e pressiona-o a tirar a vida do inimigo. Após essa conversa, o rapaz “tinha a sensação de que passara a ser outra pessoa. Além de ter lhe dado a ordem de vingar o sangue do irmão, o pai o prevenira, em frases curtas, de que não envergonhasse o clã [...]. Ele devia gravar bem fundo na mente as regras da vendeta.” (KADARÉ, 2007, p. 22).

Mesmo não concordando com essa dinâmica de vinganças, Gjorg não tem coragem para fugir e, então, acabar com aquele círculo vicioso, pois, se assim proce-

desse, seria rejeitado por sua família e por todo o vilarejo onde mora, além de sofrer graves castigos previstos pelo *Kanun*. Gjorg acaba tirando a vida de Zef Kryeqyq e convertendo-se no próximo Berisha que deverá ser vitimado. Seguindo os costumes, o patriarca dos Kryeqyq permite que Gjorg receba a *bessa* grande.

No dia seguinte à morte de Zef, Gjorg tem que partir de sua vila até a *kullë* de Orosh, uma espécie de grande centro administrativo do *Kanun* naquela região; ali todos os envolvidos na vendeta precisam pagar uma taxa pela morte do inimigo. A distância até a *kullë* de Orosh é longa e, em toda a sua vida, essa é a segunda vez que o jovem afasta-se do lar. No caminho de volta para casa, Gjorg conhece Bessian e Diana Vorps, um casal de Tirana que passava por sua localidade. Ele fica fascinado por Diana.

Ao regressar à sua casa, o rapaz aguarda seus últimos dias de *bessa* junto à família. Seu pai age com frieza e mantém-se distante. A mãe e a irmã demonstram tristeza, mas não há nenhuma interação afetuosa entre eles. Gjorg pensa constantemente em Diana e, com o desejo secreto de revê-la, ele pede ao pai permissão para desfrutar aqueles que podem ser seus dias derradeiros de vida. O pai concorda e Gjorg parte em viagem por alguns dias, com a intenção de voltar para casa antes de findar a trégua. Nesse ponto do enredo, cria-se para o leitor a expectativa de que o jovem poderá encontrar Diana, envolver-se com ela e escapar do seu destino funesto. Porém, além de não conseguir rever Diana, ele não consegue se salvar – ao final da trama Gjorg é alvejado por um integrante do grupo dos Kryeqyq.

A versão brasileira da narrativa de Kadaré foi roteirizada por Karim Aïnouz, Sérgio Machado e Walter Salles (que também a dirigiu) e estreou no Festival de Cinema de Veneza no ano 2001. Apresentando uma composição geográfica, histórica e social distinta da de Kadaré, o filme *Abril Despedaçado*⁴ transfere os congelantes cenários da Albânia para a paisagem escaldante do sertão da Bahia. Os episódios ocorrem entre março e abril de 1910. A desavença entre famílias é representada pelo longo confronto entre os Breves e os Ferreira, numa sequência de vinganças ocasionadas por disputas de terra. A transição do conflito de um vilarejo albanês para o interior baiano, conforme Burke (2006, p. 91), “pode ser analisada como um movimento duplo de descontextualização e recontextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente”. Portanto, essa situação implica uma adaptação cultural.

4 Esse filme foi distribuído nos mercados anglófonos sob o título *Behind the Sun*.

Conforme Avellar (2007, p. 225), o filme *Abril Despedaçado* “não conta a mesma história do livro, conta uma outra, vizinha, resultado de um conflito idêntico ou conta a mesma história, que se repete de modo diferente”. Esse entendimento de Avellar remete à concepção de Hutcheon (2013, p. 30) de que o público experimenta as adaptações “por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” Também é presumível que as variações feitas na obra adaptada podem expandir ou contrair os conteúdos da anterior.

Naquela obra cinematográfica, o protagonista é Tonho Breves, um jovem pressionado pelo pai para se vingar por conta do assassinato de Inácio, seu irmão mais velho, vitimado por um integrante do clã Ferreira. Assim como Gjorg Berisha, Tonho não deseja tirar a vida de outra pessoa. Em seu lar, a camisa ensanguentada de Inácio é pendurada e exibida como uma lembrança do ajuste de contas que deverá ser realizado. De maneira análoga ao romance de Kadaré, a camisa ensanguentada é a principal imagem simbólica da vingança nesse filme. O irmão caçula de Tonho – que não possui um nome próprio e é chamado apenas como “Menino” – é contrário àquela dinâmica de vinganças e aconselha-o a fugir de casa. Entretanto, similarmente ao rapaz albanês, Tonho permanece no lar, sofrendo a opressão paterna.

No início desse enredo, o espectador vê a silhueta do Menino, que caminha em um ambiente escuro; em seguida, ouve-se a voz dele. O garoto é o narrador dessa trama. Ele inicia a cena, falando que desejava contar uma história, porém não consegue se recordar dela. Então, ele diz que contará outra história. A partir daí, a sua narração gera um *flashback*, por meio do qual os espectadores tomam conhecimento da discórdia que resulta no fim trágico dos integrantes daquelas duas famílias.

Tonho cede às exigências do pai e tira a vida de Isaías Ferreira, o qual, no mês anterior, havia matado Inácio. O patriarca dos Ferreira reserva a Tonho uma trégua de aproximadamente um mês, de acordo com o costume local. O rapaz deverá usar uma tarja negra no braço e poderá aproveitar os dias de vida que aparentemente restam.

Nesse período, ocorre um importante ponto de virada na trama: o Menino encontra um casal de artistas circenses vagando pela estrada próxima à sua casa. O garoto conversa com a dupla – Salustiano e Clara – e ensina-lhes o trajeto para o centro do povoado. Ele conquista a simpatia da jovem, que o recompensa com um livro repleto de imagens marinhas.

Encantado com aquela moça, o Menino passa a falar frequentemente dela para Tonho. Nessas conversas, o garoto cria uma narrativa na qual ele conhece uma sereia (que, em sua imaginação, é Clara) e juntos fogem para o fundo do mar. Observa-se, dessa forma, que “o menino-sem-nome, que é analfabeto, retoma a tradição oral característica da cultura do sertão e, num processo de autoria colaborativa, começa a fabular uma história, simulando dominar o ato de leitura”, de acordo com Massarolo (2011, p. 6). Aquela boa convivência entre os dois irmãos é um aspecto que difere a vida de Tonho da de Gjorg, pois o albanês não tem a oportunidade de manter uma relação afetuosa com nenhum de seus familiares.

Devido à amizade que mantém com o Menino, Tonho resolve levá-lo à apresentação do circo de Salustiano e Clara. Ao fim do espetáculo, eles vão ao encontro do casal. Ao tomar conhecimento de que o garoto não possui nome próprio, Salustiano sugere que ele seja chamado de Pacu. Esse passeio fortalece o afeto entre os irmãos e representa um alívio diante da opressão paterna e do destino ao qual Tonho parece estar fadado. Além disso, Tonho e Clara interessam-se um pelo outro.

Algumas noites depois desse encontro, Clara visita Tonho e eles dormem juntos. Nessa noite, Matheus Ferreira, irmão de Isaías, acerca-se da residência dos Breves, com a intenção de se vingar de Tonho. Entretanto, o Menino/Pacu, percebendo que o irmão está em perigo, aproxima-se do local onde Tonho está. Nesse momento, Matheus confunde-se e atira em Pacu, supondo que se trata de Tonho. Antes de falecer, Pacu retoma o seu relato do início do filme, dizendo que não consegue lembrar da história que desejava contar. A narração do Menino/Pacu é suspense, dando fim ao longo *flashback* que iniciou.

Tonho desperta com o som do tiro, sai em busca do menino e encontra-o morto. Seus pais também se assustam com o barulho. O pai instiga Tonho a se vingar imediatamente da família rival. Porém, dessa vez, o rapaz não segue a ordem paterna. Ele abandona a casa e, diferentemente do albanês Gjorg Berisha, encerra aquela longa sequência de vinganças. Na última cena do filme, Tonho caminha em direção ao mar, numa potente representação simbólica de libertação.

AS PRINCIPAIS IMAGENS SIMBÓLICAS NAS DUAS OBRAS

Tanto no romance quanto no filme *Abril Despedaçado*, grande quantidade de elementos simbólicos permeiam a narrativa, conferindo-lhe significados implícitos. Dentre aquelas várias imagens simbólicas, a presente pesquisa seleciona algumas das que considera mais reveladoras. Como ambas as ficções foram construídas com contextos sociais, históricos e geográficos diferentes, os símbolos mais importantes que surgem nessas tramas nem sempre coincidem.

Neste artigo, considera-se que as imagens mais fortes do romance são as romãzeiras, as montanhas e as rodas, todas elas acentuam o conflito vivenciado por Gjorg Berisha. Logo no início da trama, quando ele está escondido em uma estrada, esperando o momento de atirar em Zef Kryeqyq, as romãzeiras são as únicas árvores que compõem o cenário ao seu redor. Elas chamam a sua atenção:

Lentamente a mira do fuzil deslizou, ao longo da estrada, por restos de neve que não derreteria. Os pastos mais adiante estavam pontilhados por romãzeiras silvestres. A ideia de que aquele era um dia extraordinário na sua vida lhe passou, nebulosa, pela mente. O cano da arma se moveu de novo, no sentido inverso, das romãzeiras para os restos de neve. O que ele chamava dia extraordinário já se reduzia àqueles restos de neve e àquelas romãzeiras silvestres, que pareciam esperar desde o meio-dia para ver o que ele iria fazer. [...]

Não tinha condições de raciocinar. Apenas sentia hostilidade para com as romãzeiras e os restos de neve, como se, sem eles, fosse mais fácil abandonar a tocaia. Acontece que ali estavam, testemunhas caladas, e ele não iria embora. (KADARÉ, 2007, p. 9).

O incômodo do protagonista com essas árvores é interessante, pois ele está nervoso, prestes a matar um homem. Adotando-se os estudos de Chevalier sobre os símbolos, encontra-se um significado que remete ao estado interno de Gjorg:

Na Grécia antiga, o grão de romã teria um significado em relação à culpa. Perséfone conta à mãe como ela foi seduzida a despeito de si mesma: “ele astutamente colocou em minha mão um alimento doce e açucarado - um grão de romã - e, a despeito de mim, à força, me obrigou a comê-lo” (hino homérico a Deméter). O grão de romã que condena ao inferno é um símbolo da doçura do mal. Assim Perséfone, tendo comido, passará um terço do ano «na escuridão enevoada e os outros dois ao lado dos Imortais». No contexto do mito, o grão de romã poderia significar que Perséfone sucumbiu à sedução e, portanto, merece a punição de passar um terço de sua vida no inferno.

Por outro lado, provar o grão de romã quebra o jejum, que é a lei do inferno. Quem leva comida para lá não pode voltar para o mundo dos vivos. (CHEVALIER, 1986, p. 538, tradução nossa)⁵.

Após matar Zef, Gjorg vive atormentado pela culpa e percebe que sua vida foi partida ao meio naquele instante. Ele sabe que não terá mais a vida normal de antes. Ao conseguir a *bessa* grande, ele tem a garantia de que sua vida terá a duração de mais trinta dias. Findado esse prazo, ele será morto ou poderá buscar abrigo em uma *kullë* de enclausuramento (pelas regras do *Kanun*, esse é um local que abriga homens marcados para morrer; quem entra ali não pode mais sair). Então o jovem tem a certeza de seu destino: ir para o mundo dos mortos ou sobreviver como uma espécie de morto-vivo na clausura. Assim como Perséfone no mito grego, ele ficará na escuridão.

As montanhas também marcam presença constante nos caminhos de Gjorg, porquanto a isolada região onde ele mora é localizada em meio a altas montanhas. Um dos seus significados, que pode ser relacionado à situação de Gjorg, indica que

na mitologia taoísta, os Imortais vão viver nesta montanha chamada “a montanha no meio do mundo” em torno da qual giram o sol e a lua. No topo desta montanha estão os jardins da rainha do Ocidente, onde cresce o pessegueiro cujos frutos conferem a imortalidade. (CHEVALIER, 1986, p. 723, tradução nossa).

A montanha poderia, então, ser um refúgio para Gjorg, deixando-o a salvo da vingança do clã rival. Seria um lugar onde, além de ter sua vida preservada, ele poderia comer dos frutos que o tornariam imortal. Por outro lado, Chevalier (1986) também informa que os taoístas chamavam a atenção para os perigos e dificuldades pelos quais passariam alguém que tentasse uma ascensão ao cume da montanha, sem estar espiritualmente preparado, pois existe a chance de ela estar povoada por entidades temíveis que atrapalhariam a chegada do topo. Diante disso, seria oportuno

5 En la Grecia antigua el grano de granada habría tenido una significación en relación con la culpa. Perséfone cuenta a su madre cómo fue seducida a pesar suyo: «él me puso socarronamente en la mano un alimento dulce y azucarado - un grano de granada- y a pesar mío, por la fuerza, me obligó a comerlo» (himno homérico a Deméter). El grano de granada que condena a los infiernos es un símbolo de los dulzores maléficos. Así Perséfone, por haberlo comido, pasará un tercio del año «en la obscuridad brumosa y los otros dos al lado de los Inmortales». En el contexto del mito, el grano de granada podría significar que Perséfone ha sucumbido a la seducción y merece así el castigo de pasar un tercio de su vida en los infiernos. Por otra parte, al probar el grano de granada rompe el ayuno, que es la ley de los infiernos. Cualquiera que tome allí un alimento no puede volver a la estancia de los vivos.

questionar se Gjorg, ao ter o íntimo desejo de não realizar a vendeta e ao ficar profundamente abalado depois de matar Zef, seria capaz de alcançar a ascensão espiritual simbolizada pelo topo da montanha.

Outra imagem importante naquele cenário é a roda. Ela faz parte de dois elementos de destaque na trama: dos moinhos ao longo das localidades por onde o protagonista passa e da carruagem que transporta Diana Vorps, veículo esse que passa a ser alvo da obsessão de Gjorg, ansioso por ver novamente aquela mulher. Para Chevalier, a roda

possui a perfeição sugerida pelo círculo, mas com certo valor de imperfeição, pois se refere ao mundo do devir, da criação contínua e, portanto, da contingência e do perecível. Simboliza os ciclos, as repetições, as renovações [...]. A significação cósmica da roda se expressa nos textos védicos. Sua rotação permanente é renovação. Dela nascem o espaço e todas as divisões do tempo. (CHEVALIER, 1986, p. 895-6, tradução nossa)⁶.

As ideias de ciclos e repetições atreladas aos significados da roda ajustam-se muito adequadamente aos ciclos de vendeta que ligam os Berisha e os Kryeqyq. As vinganças que empreendem repetem-se em sequências semelhantes. Por sua vez, as rodas que movem a carruagem onde Diana viaja representam uma possibilidade de renovação na vida de Gjorg. Ela surge como uma mudança em sua vida. Como ele admite para si mesmo, nunca havia visto uma mulher tão bonita. Se ele a tivesse encontrado e pudesse com ela fugir do seu vilarejo, sua vida teria tomado um novo rumo.

As rodas são imagens comuns entre o romance de Kadaré e o filme de Salles. Na obra cinematográfica as rodas compõem dois elementos fundamentais à trama: a bolandeira que a família Breves utiliza para conseguir o melado de cana e produzir rapadura (principal fonte de seu sustento financeiro) e a carroça que leva Salustiano e Clara para o povoado de Tonho.

A bolandeira é um equipamento rústico, de formato circular, movimentado por dois bois e pelo patriarca dos Breves, que giram repetidamente em torno de seu eixo

⁶ posee la perfección sugerida por el círculo, pero con cierta valencia de imperfección, pues se refiere al mundo del devenir, de la creación continua, y por tanto de la contingencia y de lo perecedero. Simboliza “los ciclos, las repeticiones, las renovaciones [...]”. La significación cósmica de la rueda se expresa en los textos védicos. Su rotación permanente es renovación. De ella nacen el espacio y todas las divisiones del tiempo.

vertical. Ali a cana de açúcar é moída, produzindo o caldo que vai virar melado e, por fim, será transformado em rapadura. Essa atividade é realizada pela família todos os dias, do mesmo modo. É um trabalho desgastante a ponto de exaurir até os animais. Em certa ocasião, um dos bois tomba por conta da exaustão. Em outra situação, os bois passam a girar sem os comandos de ninguém, horas depois de a atividade daquele dia ter findado. Ao testemunhar esse fato, o Menino avisa o irmão: “Tonho, os bois tão girando sozinhos!”. Esse episódio é bastante significativo, pois faz uma analogia entre os integrantes daquele clã e os bois: assim como a existência desses animais não é pautada pela racionalidade, o ciclo de vinganças em que os Breves estão imersos é irracional, visto que ele está causando o progressivo aniquilamento daquela família. O Menino também diz: “A gente é que nem os bois: roda, roda e não sai do mesmo lugar!”. Essa analogia remete à repetição que dita o ritmo de sua vida e de seus parentes.

Já as rodas da carroça de Clara e Salustiano, simbolizam uma mudança na vida de Tonho e do Menino, que experimentam um pouco da alegria que o casal de artistas circenses leva para aquele rincão isolado. Aqueles dois forasteiros introduzem mais duas novidades: Salustiano dá um nome ao Menino, e Clara desperta a paixão em Tonho.

Outro elemento de suma importância nessa produção cinematográfica é o mar. De acordo com Chevalier, o mar é um

símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo volta a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência que é da incerteza, da dúvida e da indecisão e que pode concluir-se bem ou mal. [...] Entre os místicos o mar simboliza o mundo e o coração humano enquanto sede das paixões. (CHEVALIER, 1986, p. 689-690, tradução nossa)⁷.

No encerramento do filme, Tonho está longe da opressão do pai e já renunciou à busca de vingança. Na última cena, o protagonista vai em direção ao mar, o qual representa a sua libertação e renovação.

⁷ símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal [...]. Entre los místicos el mar simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de las pasiones.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi abordado nesta pesquisa, é possível compreender que o processo de adaptação do romance *Abril Despedaçado* para o filme brasileiro homônimo ocorreu como uma espécie de inspiração, visto que o filme tomou como ponto de partida o conflito central daquele texto literário e promoveu diversas transformações na narrativa.

Ademais, torna-se interessante perceber essas duas linguagens de modo independente, observando que o filme não é subserviente ao romance. Essa autonomia do filme *Abril Despedaçado* em relação à obra homônima de Kadaré pode ser constatada na maneira como ele utiliza o discurso narrativo do romance como base, mas, ao ser trazido para o contexto do sertão da Bahia, cria elementos com significações próprias, particularizando as questões vivenciadas pelo protagonista e demais personagens.

Por fim, averigua-se que os elementos simbólicos mais importantes nessas criações artísticas remetem às ideias de repetição de ciclos e à possibilidade de renovação. Cada trama tem elementos simbólicos que também as levam a desfechos diferentes.

REFERÊNCIAS

AVELLAR, J. C. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CHEVALIER, J. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Belo Horizonte: Vega, 1989.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.

KADARÉ, I. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

MASSAROLO, J. C. *Abril despedaçado: mundo ficcional e condições de produção do discurso*, 2011, Brasil. *Anais do ENELIN*. Disponível em: <<http://cienciasdalinguagem.net/enelin>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SABADIN, C. *A história do cinema para quem tem pressa*. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

STAM, R. *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: UNAM, 2009.

FILMOGRAFIA DO CORPUS

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Suíça, França, Brasil: Buena Vista Internacional, Miramax, 2001, 1 DVD (105 min.), son., color.