

Artigo / Article

# Cinematização, transcrição e adaptação: aspectos sobre o poético nas relações intersemióticas de *Abril Despedaçado*

*Cinematization, transcreation, and adaptation: poetic aspects of the intersemiotic relations in Broken April*

---

**Francisco Heitor Pimenta Patrício** 

Universidade Regional do Cariri, Crato, Ceará  
heitor2014@hotmail.com  
<http://orcid.org/0000-0001-6774-2349>

---

**Ana Carolina Negrão Berli de Andrade** 

Universidade Regional do Cariri, Missão Velha, Ceará  
nba.anacarolina@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0001-5848-3314>

---

Recebido em: 29/10/2021 | Aprovado em: 06/04/2022

---

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar as relações intersemióticas mantidas entre o livro *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, e o filme homônimo de Walter Salles. Propomo-nos a analisar os processos de construção da adaptação levando em consideração a presença de elementos poéticos nas duas obras, tanto a literária como a fílmica. Desse modo, realizamos uma pesquisa bibliográfica de cunho comparatista, na qual concluímos que a presença da poesia em ambas as obras se faz pela realização de procedimentos estéticos específicos de cada meio semiótico, como o uso do ritmo literário e da câmera subjetiva. Como aporte teórico, utilizamos as considerações de Paz, o qual defende que a poesia não está presa a fórmulas ou a um determinado gênero, mas pode estar presente nos mais variados contextos e produções. Também utilizamos Pasolini e sua teoria do Cinema de Poesia, que está em consonância com a teoria de Paz.

**Palavras-chave:** Cinema de Poesia • Literatura e Cinema • Pasolini • Ismail Kadaré • Walter Salles

## Abstract

The aim of this paper is to analyze the intersemiotic relations between *Broken April*, by Ismail Kadaré, and its adaptation *Behind the sun*, by Walter Salles. The

analysis of the adaptation construction process takes into account the presence of poetic elements in both works, literary and cinematic. Therefore, comparative bibliographical research on this subject was carried out. It was found the poetic presence in both works is achieved by aesthetic procedures specific to each semiotic medium. This is the case with the literary rhythm and the subjective camera. Octavio Paz's considerations regarding poetry's presence in a variety of contexts, productions, genres and media were used as a theoretical framework. Pasolini's Cinema of Poetry, which is consonant with Paz's theory, was also part of the framework adopted.

**Keywords:** Cinema of Poetry • Literature and Cinema • Pasolini • Ismail Kadaré • Walter Salles

## Introdução

Desde o nascimento do cinema, este meio semiótico mantém relações com a literatura, seja através da *imitação* de técnicas do cinema pela literatura e vice-versa, ou de processos de adaptação de obras. Discutindo sobre esse processo, Cunha (2007) propõe o uso do termo *cinematização*, ao invés de adaptação, já que, segundo o autor, cinematização é um termo que, além de abarcar o conceito de tradução criativa, conseguiria abarcar todos os procedimentos utilizados no processo específico de transmutação de uma obra da literatura para o cinema. Analogamente, Hutcheon (2013) desenvolve sua teoria a respeito das relações intersemióticas também ressaltando o caráter único de cada uma das obras em diálogo, bem como a sua independência e os seus processos construtivos autônomos.

As obras que compõem o *corpus* da presente pesquisa podem ser analisadas a partir dessas concepções, pois, nesse caso, ambas possuem universos diegéticos distintos e que, mesmo assim, dialogam. As narrativas em questão relatam a história de famílias trespassadas pela violência, de jovens responsáveis por vingar as mortes dos irmãos e que buscam se desvencilhar do mecanismo da vendeta que envolve seus familiares. Mas, enquanto no livro de Ismail Kadaré a narrativa é construída em meio a um cenário gélido e inóspito do norte montanhoso da Albânia, a sua cinematização é construída tendo como espaço o sertão nordestino, de modo que as obras possuem a mesma fábula, havendo uma mudança de símbolos e figuras, além das necessárias mudanças semióticas decorrentes do processo de adaptação, conforme veremos.

O diálogo presente entre as obras se dá, segundo a nossa pesquisa, a partir da presença dos elementos poéticos tanto na construção do livro como na do filme. Dessa forma, a circularidade, o ambiente inóspito, a expressividade do espaço e sua correspondência com a psicologia dos personagens centrais, a metaforização e as construções alegóricas são elementos que ressaltam a autoreferencialidade e a metalinguagem dos textos fílmico e literário presentes nas duas obras.

Ressaltamos que nosso objetivo não é estabelecer uma comparação entre as duas obras a partir de uma suposta “fidelidade” entre as fábulas, mas, sim, analisar como acontece o diálogo a partir presença da poeticidade a partir de seus elementos construtivos. Para tal fim, utilizaremos, em um primeiro momento, teóricos como Brito (2006), Cunha (2007), Hutcheon (2013), Andrade (2010) e Campos (2015) para abordarmos os diálogos existentes entre a literatura e o cinema de maneira geral. Posteriormente, utilizaremos também a teoria de *Cinema de poesia* de Pasolini (1966) que se relaciona com o conceito de poesia definido por Paz (1982), além de autores como Savernini (2004), López (1986), entre outros, os quais também abordam questões relacionadas à poeticidade.

## 1 Entre a literatura e o cinema: os conceitos de adaptação, transcrição e cinematização

Uma das problemáticas da relação entre literatura e cinema diz respeito ao processo de adaptação da obra literária para a obra fílmica, bem como os inevitáveis diálogos que ocorrem entre ambas as artes. O primeiro fator a ser discutido a esse respeito é a própria denominação desse processo. Segundo Cunha (2007), o termo adaptação acaba por esvaziar as relações literatura *versus* cinema, pois não abarca todos os processos possíveis nos diálogos entre os dois meios semióticos, visto que *adaptar* sugere que uma das partes irá ceder para se submeter a outra estrutura.

Assim, existe uma inadequação no termo, já que adaptar sugere significados como moldar, ajustar, adequar, acomodar e carrega uma conotação equivocada para a obra resultante desse processo. Segundo o autor, isso comprova a ineficiência do termo. Dessa forma, o teórico formulou o conceito de *Cinematização* (CUNHA, 2007), análogo à *Teatralização*, termo usado para designar o processo de transformação de algum texto em uma obra teatral. Nesse caso, *Cinematização* seria o processo de construção de uma narrativa audiovisual que tem como “base” um texto literário.

Sobre *Cinematização*, Cunha (2007, p.13) afirma ser o termo que “melhor define a elaboração audiovisual que, para a construção de uma narrativa, lança mão de uma narrativa marcada pela literariedade”. O termo também é mais adequado, segundo o autor, pois designa não apenas um procedimento padrão, como faria o termo adaptação, mas, sim, os vários processos de construção de sentido ou da qualidade estética das obras, que dependem da análise para serem desvendados.

A *Cinematização* seria, portanto, um tipo de *transcrição*, termo cunhado por Haroldo de Campos (2015), que designa um tipo de tradução na qual o que está em discussão é a total reconstrução do objeto segundo o aspecto criativo. Assim, a possibilidade de adaptação não deve ser considerada pela “integridade de seu conteúdo, e sim quanto ao revolucionamento de sua forma” (CUNHA, 2007, p.14).

O caminho para o desenvolvimento do termo *Cinematização* veio da insatisfação com o termo tradução e sua ligação com a ideia de cópia, isto é, com a suposta necessidade de fidelidade. Dessa forma, termos como recriação, reimaginação, transtextualização (CAMPOS, 2015, p.78) foram utilizados como meio de definir o processo o qual chamamos comumente de tradução. Vale ressaltar também que a procura por um termo mais adequado que *tradução* está enraizada na própria definição do ato de traduzir, já que *tradução* está intrinsecamente ligada à ideia de fidelidade ao original e necessita-se de um termo que abarque aquilo que Campos (2015) chama de tradução poética. Segundo ele, a tradução deveria ser permeada pelo traço do tradutor, de maneira que esta seria uma nova obra.

Outro ponto importante sobre a tradução, segundo a perspectiva de Campos, é que “a operação tradutora está ligada necessariamente à construção da tradução” (CAMPOS, 2015, p.79). Assim, no caso das obras específicas do nosso *corpus*, percebe-se a necessidade de adaptar as figuras, imagens e sentidos da obra *original* para o meio cultural no qual a obra *Cinematizada* será inserida. Desse modo, é possível que o sentido geral da obra seja relativamente mantido, ao mesmo tempo em que os meios para se chegar a tal sentido sejam alterados, o que modificaria o significado final da obra.

Dessa forma, “original e tradução, autônomos enquanto ‘informação estética’ estarão ligados por uma relação de isomorfia e [...] serão diferentes enquanto linguagens, mas como corpos isomorfos serão iguais, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2015, p. 84-85). Portanto, o autor propõe que as obras sejam diferentes esteticamente, visto que podem suscitar seus significados de maneiras diferentes. Teríamos assim o processo de *transcrição* que, para o autor, deveria procurar representar o signo icônico da obra original a partir de seus próprios ícones, levando em consideração que o ícone é “aquele que é, de certa maneira, similar aquilo que ele denota” (CAMPOS, 2015, p 85). Assim torna-se necessário a reconstrução do signo, e de toda sua materialidade, com base nos signos já existentes e como eles constroem seus significados em determinado ambiente/cultura. Dessa forma, ao pensarmos *transcrição*, estamos pensando em um processo de repensar os signos, todas as construções simbólicas e as propriedades do significante.

Em síntese:

O processo de tradução na compreensão de Campos (2005) no que esse exige de recriação de informação estética, pede ao tradutor, além da decifração dos códigos profundos que regem a produção estética da linguagem, a capacidade de transformação desses códigos no idioma de chegada; o tradutor é, pois, criador [...] o tradutor criativo não é apenas transmissor de mensagem, mas acima de tudo criador de informação, e então insubmisso e transgressor (LOPES COSTA, 2019, p. 3).

Desse modo, a *transcrição* é um processo de criação que tem como base um exercício criativo de construção significativa que deve retomar significados já construídos por outrem. Tendo como base esse código já formado, o tradutor/transcriador cria os seus próprios processos significativos, buscando suscitar efeitos similares, mas com figuras diferentes. Entretanto, nesse ínterim, fica marcado a presença do tradutor, já que a tradução é uma obra à parte do original.

Faz-se necessário destacar, portanto, que nenhuma tradução é *inocente*, cada tradução traz em seu cerne a singularidade do autor. (LOPES COSTA, 2019, p.4)

Contudo, o processo de *transcrição* a qual se refere Campos (2015) é direcionado, em teoria, à literatura. É o autor mesmo que aborda, como dito acima, a isomorfia entre as obras adaptadas. Ou seja, a capacidade das obras de tornarem-se *iguais*, quanto a seu sistema semiótico.

Apesar disso, é importante ressaltar que as duas definições, a de Cunha e a de Campos, estão em consonância em relação à liberdade de construção da forma e do conteúdo, tratando a obra resultado da *cinematização* ou da *transcrição* como objeto autônomo. Entretanto, a definição de Campos ainda é incompleta devido a sua incapacidade de especificar a passagem de sentido da literatura para o cinema. De forma geral, tanto a definição de *Cinematização* quanto a de *Transcrição* podem ser reiteradas pelo pensamento baziniano, o qual afirma que o processo de adaptação pode promover um novo conceito da obra, mais móvel e mais aberto (BAZIN *apud* CUNHA, 2007).

Nesse sentido, a teórica Linda Hutcheon também problematiza o termo adaptação, dialogando com os conceitos de Cunha e de Campos. Isso porque Hutcheon aponta três questões sobre a adaptação como um processo, mas, sobretudo, como produto. Primeiro, a adaptação é uma transposição anunciada e pode envolver tanto uma mudança de mídia, mas também uma mudança de gênero, por exemplo. Segundo, a adaptação é um processo criativo e, como tal, sempre envolve uma reinterpretação ou recriação da obra original. Em terceiro, a adaptação é vista como uma intertextualidade, visto que relacionamos a adaptação a outras obras com as quais já temos contato.

Assim, Hutcheon (2013, p.29) afirma:

A adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecidas; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Dessa forma, Hutcheon refuta os problemas levantados por Cunha em relação ao termo adaptação. Entretanto, os autores estão em uníssono ao valorizar a autonomia da adaptação como produto. Nesse sentido, podemos ressaltar a concepção de Hutcheon, que aborda a adaptação não apenas como um termo teórico, mas como um processo e um produto.

## 2 O poético como elemento intersemiótico

No que diz respeito ao presente trabalho, acreditamos que a poeticidade é um elemento comum ao livro *Abril Despedaçado* (2007) e ao filme homônimo (2001), tendo como parâmetro as concepções de Pasolini (1966) e de Paz (1982), para quem a poesia pode ser encontrada em diversos meios semióticos e também em naturais. Existe, entretanto, uma diferença entre as

duas, já que a poesia de uma paisagem, por exemplo, não tem o *toque* da criação humana do mesmo modo como a poesia literária tem. O que acontece com a literatura é que as palavras sofrem modulações, alterações e adaptações para que, a partir de determinadas características, possam suscitar poesia.

Paz (1982) ainda destaca características tipicamente poéticas, que, em síntese, são formas e técnicas que se utilizam da auto-referencialidade da própria linguagem para, assim “de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagens e desse modo se convertem numa forma peculiar de comunicação” (PAZ, 1982, p. 27).

Desse modo, podemos destacar a valorização da forma e da estrutura como repositório para a poesia. A linguagem, visual ou verbal, assume a possibilidade de não ser, necessariamente, comunicativa, pelo menos não do modo convencional que conhecemos. Essa linguagem comunicativa seria, de forma geral, a convencional, já decodificada e internalizada pelo público. Assim, ao assumir a poesia, a linguagem torna-se expressiva. Em seguida, além de expressiva e simbólica, torna-se imagem. Segundo Paz (1982, p. 119):

Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz, e que, unidas, compõe um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparação, símiles, alegorias [...]. Quaisquer que sejam as diferenças que os separa, todos têm em comum a presença da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou conjunto de frases.

Com isso, percebemos que a linguagem poética forma-se a partir de modalizações da linguagem, que buscam complementar-se a fim de formar um todo imagético a partir dos signos, tornando o texto mais expressivo e significativo, já que a poesia também é plurissignificativa.

Em seu estudo sobre a metáfora, Lopes cita Cohen ao tratar a poesia como “todas as combinações possíveis da linguagem” (COHEN *apud* LOPES, 1986, p. 7). Para o autor, a poesia age como um desvio (ou estranhamento) proposto pelo discurso literário, cinematográfico tendo em vista as normas e convenções de cada linguagem. A presença massiva de figuras de linguagens, como a metáfora e a comparação, costuma causar um estranhamento e, conseqüentemente, uma construção simbólica mais expressiva, do que a própria linguagem cotidiana, ainda que o poeta faça uso dos recursos possíveis da própria língua para construir a sua poesia, subvertendo-os. Dessa forma, os pensamentos destes teóricos estão em uníssono ao tratar da poesia como uma linguagem própria, com características próprias, que estão relacionadas com a estrutura formal da língua.

Assim, Lopes afirma que “há, pois, uma oposição marcada entre a neutralidade e o estranhamento com que nos deparamos com as palavras comuns de todos os momentos, e as ‘palavras difíceis’ estranhas ao uso diário, os barbarismos [...] metáforas” (LOPES, 1986, p. 14). Dessa forma, pode-se dizer que a linguagem poética, o ápice da literariedade, constrói-se a partir do estranhamento, conforme postulavam os formalistas russos. Portanto, pensar também

o uso da metáfora, por exemplo, como recurso poético, já que essa figura é plurissignificativa e metalinguística (JAKOBSON, 2010), pois o que está concretamente no enunciado adquire outras significações ao entrar em contato com o ambiente em que a obra é recebida, além disso, por a linguagem poética possuir conotações e significados diferentes, ela também faz uso da língua para chamar atenção para si mesma, tornando-se, também, autoreferencial.

No caso do cinema, Pasolini, em seu artigo sobre *A Poesia no Novo Cinema* (1966), sinaliza na mesma direção, contudo seu *corpus* traz a presença de uma linguagem poética no cinema. Para o autor, seria possível encontrar traços poéticos dentro das narrativas cinematográficas, construídas a partir de recursos estilísticos comuns à linguagem cinematográfica. O autor buscava teorizar e fazer um cinema novo e não convencional, fora dos padrões vigentes do que seriam as técnicas narrativas cinematográficas, tanto é que o *Cinema de Poesia* tem como uma de suas características mais marcantes o estar sempre em construção, já que é comum a nós, seres humanos, internalizar e convencionar, com o tempo, aquilo que é novo, remetendo, novamente ao conceito de estranhamento formalista.

Segundo Andrade (2010, p. 29-30,):

O conceito de *Cinema de Poesia*, que ocupa posição de destaque na produção de Pasolini, diz respeito, basicamente, a filmes que fogem das soluções cinematográficas da narrativa tradicional. Ao contrário desta, o *Cinema de Poesia* privilegia a forma, a construção e a polissemia de significados em detrimento da história em si. Com isso, ele transpõe a ênfase para o modo como o filme é construído, modificando a função, a intenção de procedimentos cinematográficos usuais.

Entende-se que, nesse ponto, a ênfase está não apenas no conteúdo do filme, mas, principalmente, em sua forma, nas soluções encontradas para a construção do filme em si, que busca chamar atenção para si próprio, de modo a fazer com que suas técnicas, seus procedimentos, sejam vistos, causando certo estranhamento no espectador.

A linguagem poética no cinema também privilegia o uso de metáfora, entre outras figuras de linguagem que, nesse caso, são construídas a partir de imagens para, assim, chegarem a sua significação como um todo. Sobre isso, Bressane, Guerra e Pizzini (1997, p. 12) afirmam:

Não possuindo um léxico conceitual e abstrato, o cinema é 'poderosamente metafórico; parte logo, com toda força, do nível da metáfora'. A carga poeticamente metafórica possível no cinema está sempre em estreita osmose com a outra natureza, aquela estritamente comunicativa da prosa.

Percebe-se, portanto, que a linguagem poética é metafórica não somente no nível da linguagem escrita, reiterando a afirmação de Paz de que a poesia não é exclusiva à literatura. Na mesma citação, ressalta-se a relação entre a expressividade poética e a narratividade da prosa, que o *Cinema de Poesia* permeia em maior ou menor grau. Entretanto, a obra artística precisa, inevitavelmente, possuir algum grau de referencialidade com a realidade convencional para que seja entendida. Desse modo, o *Cinema de Poesia* de Pasolini se utiliza de signos da própria realidade para construir a linguagem poética de seus filmes.

### 3 Narrativas literárias e fílmicas

*Abril Despedaçado* retrata a vida de Gjork, um rapaz que se vê obrigado a *limpar* a honra da morte do irmão por conta de uma vendeta de quase setenta anos entre sua família e o clã dos Kryeqyq. Acompanhamos na narrativa as horas antecedentes à vingança perpetuada por Gjork e o período posterior, quando as famílias estão em trégua. Após essa, Gjork estaria marcado para morrer.

Percebemos que a vida do personagem aos poucos se entrelaça a do casal Bessian e Diana, recém-casados que querem passar a lua-de-mel no norte montanhoso da Albânia, na mesma região de Gjork. Ressaltamos, por exemplo, a possibilidade de pensar que a vida de todos os personagens é moldada, ao longo da narrativa, pelo *Kanun*, um conjunto de leis orais que atravessam gerações no Norte e nas montanhas albanesas. Esse código de conduta, como podemos chamá-lo, dita regras sobre todos os aspectos da vida das pessoas, desde o casamento, divisa de terras e, sobretudo, sobre a morte, já que, se alguém é assassinado, a família do falecido tem o dever de vingá-lo. Essa ação, entretanto, gera um novo direito de vingança, em um ciclo vicioso de assassinatos.

Como já mencionamos, a história tem início com Gjork vingando, contra a sua vontade, a morte do irmão e matando o inimigo da família. Nessa ocasião, temos o primeiro contato com o espaço em que a narrativa acontece. Pensar nos espaços da obra em questão é de fundamental importância, pois ela está além de representar apenas o espaço geográfico no qual a história acontece. Na verdade, temos contato diretamente com a atmosfera que é criada a partir do espaço gelado e inóspito que circunda os personagens, e que se torna, ao longo do texto, cada vez mais expressivo. No início da narrativa, o narrador apresenta a primeira impressão sobre o espaço ao dizer:

Lentamente a mira do fuzil deslizou, ao longo da estrada, por restos de neve que não derreteria. Os pastos mais adiantes estavam pontilhados por romãzeiras silvestres. A ideia de que aquele era um dia extraordinário 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 pensar. Apenas sentia hostilidade para com as rameiras 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. 7 - 8)

Nesse ponto, é perceptível notar a presença do espaço como um ser que vive e que está sempre à espreita, a vigiar e julgar as ações dos personagens. Esse fator é enfatizado pelos elementos do frio e do gelo, os quais reforçam a sensação de aspereza do ambiente inóspito e introspectivo. Nesse sentido, a falta de vida causada pelo frio extremo age como correlativo à vida dos personagens, desprovidas de qualquer sentimento contrário à indiferença e à rigidez do gelo. Podemos citar também a breve menção do personagem ao dia que poderia ter sido extraordinário, mas logo se desfaz junto com a neve. A ideia do personagem de que o espaço que o circunda seria, em certo ponto, afável e acolhedor não é, como diz o personagem, firme ou palpável, mas, sim, efêmera.

## LINHA D'ÁGUA



Existe nesse trecho, e na narrativa como um todo, uma relação de similaridade entre os sentimentos de Gjork e a forma como o espaço é descrito, ou seja, uma homologia estrutural (GONÇALVES, 1994) entre os dois. Essa representação do espaço torna-se mais poética à medida que se torna mais expressiva. No trecho em questão, por exemplo, a poeticidade está mais relacionada ao uso do espaço como metaforização da mente do personagem. Além disso, nesse ponto se inicia o processo de figurativizar o espaço como uma personagem à parte, que será sempre similar a Gjork.

Também é perceptível, durante a narrativa, a repetição de paisagens, montanhas e caminhos, todos iguais. Inclusive, a narrativa torna-se, muitas vezes, labiríntica ao mostrar os personagens sentindo-se perdidos em um ambiente que parece fora do tempo e do espaço. Elementos como a neblina, que vai ficando cada vez mais espessa conforme eles sobem a montanha, no espaço mítico do Rfrash, o céu vasto, a sombra das montanhas, a falta de orientação temporal, reforçam esse caráter de devaneio e ilusão, retomando a relação com o labirinto desnorteador. Portanto, a percepção dos personagens é influenciada pelas montanhas, confundindo seus sentidos, assim, frequentemente eles não sabem o que é real e o que é imaginário. Isso é ressaltado pelos pensamentos dos personagens que acabam vagando pelas montanhas, perdendo-se no espaço e nos próprios pensamentos. Podemos perceber isso no seguinte trecho:

Sob a chuva miúda, sucediam-se quebradas sem nome, ou cujos nomes ele não conhecia, um após outras, descarnadas e triste. As cristas dos montes mal se distinguiam por traz delas, mas o nevoeiro era tamanho que facilmente se acreditava ver, através de seu véu, a silhueta pálida de uma única montanha, multiplicada como numa miragem, e não um amontoado de cumes, um mais descalvado que outro. (KADARÉ, 2007, p. 21)

Percebe-se que o espaço gélido das montanhas pelas quais Gjork passa assume um estado de hostilidade para a contemplação dos viajantes. Pensemos, portanto, no paralelo entre a característica de “descarnadas” e a austeridade causada pelo frio extremo, já que essa semelhança reforça a ideia de um espaço sem a capacidade de desenvolvimento de vida.

Em suma, a paisagem que se desenrola frente a Gjork é sempre repetitiva, intensificada pela constante neblina. A expressividade do espaço, nesse caso, além de ser retomada pelo gelo também é reforçada pela presença das montanhas gigantes que se confundem entre si, às vezes tornando-se uma só, outras vezes várias, e dando a impressão de estarem acima de todos, quase como um não lugar devido à sua aparente irrealidade. Nesse processo de adentrar nas montanhas, de subir cada vez mais, entra em debate as contradições entre o que é palpável e o que é subentendido, entre o efêmero e o concreto, já que a mente do personagem está em constante devaneio. Conforme adentra no espaço do Rfash, mais mítica e abstrata a realidade se torna.

Assim, quando o narrador fala, “aqui e ali, em meio a bruma, surgiam novos montanhesees solitários que, como ele, viajavam para algum lugar. Ao longe, davam a impressão de não ter nome nem substância, como tudo o mais naquele dia nebuloso (KADARÉ, 2007, p. 21).

## LINHA D'ÁGUA

É como se o próprio Rfash desumanizasse as pessoas, tornando-as parte daquele limbo. Um espaço sem nome, localização e até mesmo sem concretude. Assim como essas pessoas, Gjork também se tornava mais um em meio aquele ambiente, logo, quando mais se adentrava naquele espaço, mais deixava de ser ele mesmo. Existe, na representação do espaço, nesse sentido, uma tentativa não de adaptação entre *espaço versus personagens*, mas uma espécie de *osmose*, onde um some em meio ao outro. Nesse caso, espaço e personagens se fundem em um único ambiente nebuloso, inóspito e cada vez mais abstrato.

Outro fator poético da narrativa é a insistência de Gjork em ficar rememorando as regras do *Kanun*, suas ordens e histórias orais envolvendo o sistema de leis, dando um “ritmo” específico, obsessivo, ao texto por meio da reiteração constante de temas. A repetição do personagem toma maiores proporções quando são acrescentadas na narrativa as descrições do espaço que, na maioria das vezes, como já abordado, é sempre igual, estático e fugidio, metaforizando a figura do *Kanun*. Assim, o personagem tem a sensação de estar andando em círculos, o que torna a narrativa extremamente metafórica, uma vez que esse labirinto físico do espaço também representa a circularidade das regras do *Kanun*, paradoxalmente concreto e imaterial, como a descrição das montanhas.

A repetição da palavra *Kanun*, nome do código de honra albanês, portanto, pesa sob os personagens como algo intocável, imóvel e imutável. Este termo é *transposto* na imagem do espaço, com a descrição das montanhas gigantescas, igualmente imponentes, fixas e opressoras. A narrativa, ao repetir a palavra *Kanun*, nos informa que ele é quase uma entidade que paira sob a população do *Rfash*. Todas as referências ao código de honra são feitas através do Gjork, que sabe todas as regras a ele impostas e, por isso, entende que não pode se desvencilhar delas. Além disso, o fato de toda a narrativa sempre voltar ao mesmo lugar, isto é, à palavra *Kanun*, ressalta, como já afirmamos, a circularidade presente na história que é figurativizada pelo espaço.

A narrativa sofre apenas uma bifurcação, fora do aspecto circular, quando o jovem Gjork encontra os recém casados Bessian e Diana, em lua de mel. O casal age como contraponto ao destino do personagem o qual, por causa do encontro com o diverso, representado pelo casal, vislumbra a possibilidade de uma vida livre da sombra do *Kanun*. Entretanto, o final trágico do personagem age como *lembrete* do sistema no qual é aprisionado. Quando ele morre, no meio de abril, sem fugir das montanhas e sem reencontrar Diana, a quem procura insistentemente durante seus últimos dias de vida, a história dele e sua tentativa de escapatória são engolidas pelo *Kanun*, tornando-se parte do ciclo. O reencontro com Diana seria a sua redenção, assim como o atestado de que ele havia quebrado o círculo de morte causado pelo *Kanun*.

Quando falamos sobre a narrativa filmica de *Abril Despedaçado* (SALLES, 2001), precisamos levar em consideração as mudanças estruturais feitas pelo diretor na ambientação da narrativa: enquanto o livro é ambientado no norte da Albânia, o filme é ambientado no sertão nordestino. No caso do filme, o personagem central é Tonho, e é ele quem deve realizar a vingança pela morte do irmão contra a família que o matou, até que encontra Salustiano e Clara,

dois artistas de circo itinerantes. Posteriormente, Clara e Tonho acabam se envolvendo romanticamente. Existe ainda um outro personagem de destaque na narrativa fílmica, Pacu, irmão mais novo de Tonho, que está na narrativa como um contraponto à forma como a estrutura social é organizada na narrativa.

No processo de cinematização, percebe-se que a circularidade é representada não pela repetição do termo *Kanun*, na verdade inexistente nessa obra, mas pela construção de figuras imagéticas que remetem à circularidade e à repetição. Exemplo disso é a cena inicial, na qual é focalizada a bolandeira da família vista de cima, pesando sobre os personagens, enquanto esta gira sem parar. A bolandeira funciona com a força dos bois, que devem ser alimentados e colocados a andar em círculos, fazendo a máquina moer a cana. As engrenagens desse sistema funcionam perfeitamente bem, moendo e moendo, desde que todos cumpram com o seu papel. Inclusive, nessa parte da narrativa, o personagem Pacú, declara que a função deles ali é apenas manter a bolandeira girando, sendo impossível parar. A metáfora aqui é explícita: a bolandeira serve como representante simbólico da condição dos personagens e da sociedade, sobretudo no que diz respeito ao sistema de vingança ao qual os personagens são submissos.

O sertão estático, sem vida e inóspito, é o equivalente *transcrito* do gelo, já que o espaço, em ambas as narrativas, age como uma extensão da psicologia dos personagens. Nesse caso, a aridez e a esterilidade da secura do sertão remetem à esterilidade do gelo do mesmo modo como ambos os ambientes são extremos. No caso da narrativa fílmica, a secura do espaço, juntamente com os grandes planos estáticos, com enquadramentos por vezes *desajustados*, são técnicas estilísticas usadas para conferir à seca o mesmo teor inóspito que é dado ao gelo na narrativa literária.

O espaço nas narrativas, como já foi dito, serve não apenas como localização geográfica, mas como uma *extensão* expressiva dos sentidos da narrativa. Dessa forma, o espaço no filme torna-se onírico e com características surreais, ligadas ao sonho, visto que o personagem Tonho vaga pelo espaço do sertão, sem rumo aparente, pelo menos no início da narrativa, contemplando as paisagens iguais e estáticas. Isso nos remete a Pasolini (2000), para quem a *língua da realidade* seria comum tanto aos sonhos quanto ao cinema. Para o cineasta italiano, este é simultaneamente objetivo, por fazer uso tanto dos elementos da realidade sensível, quanto onírico, dada a sua relação com a linguagem metafórica dos sonhos. Essa seria, inclusive, muito mais abundante no *Cinema de Poesia*.

As paisagens sempre iguais pelas quais Tonho vaga, bem como os caminhos tomados sempre na mesma direção, tudo ressalta o movimento circular inabalável da narrativa dos personagens. Juntando-se a esse fator, podemos citar os planos abertos do horizonte imóvel durante todo o filme, como um lembrete aos personagens de que os costumes dos quais ambos fugiam eram antigos e inabaláveis, não obedeciam às vontades humanas, eram estáticos, perdidos na passagem do tempo.

Existe, entretanto, uma quebra dessa circularidade que, no caso do filme, não é feita apenas a partir de um relacionamento amoroso, ou a possibilidade dele, como é na narrativa literária. Isso porque, no filme, a tragicidade é transformada em possibilidades de mudança. Isso acontece aos poucos e a partir de alguns elementos. Podemos citar, por exemplo, a própria existência de Pacu, personagem que não existe no romance e que é um contraponto à narrativa ao fantasiar com um mundo de possibilidades, liberdade e histórias felizes, como era o caso da história que ele inventava ao olhar as páginas de um velho livro de histórias. Esses fatores, entretanto, destoavam da realidade se comparada ao destino dos seus antepassados.

Também sempre foi Pacu que estimulou Tonho a deixar aquele lugar, a desistir da vingança e quebrar o ciclo de morte na família. Portanto, é sempre a partir de Pacu que um destino diferente, uma bifurcação no caminho, aparece. E é por causa dele que Tonho segue essa bifurcação, quebrando a circularidade da narrativa. Por último, é pelo sacrifício de Pacu, ao morrer pelo irmão, que Tonho fica livre.

Em inúmeras cenas do filme, a figura da água representa a possibilidade de redenção. Ao fim do filme, por exemplo, quando Tonho consuma seu amor com Clara e, logo após, quando Pacu se sacrifica pelo irmão, está chovendo. Depois disso, quando Tonho finalmente vai embora, tomando novas e desconhecidos caminhos, ele encontra o mar. Nesse ponto, o filme que era composto por tons quentes, fortes e desacolhedor torna-se majoritariamente branco, com tons frios, sugerindo um ambiente de calma e transcendência. É importante citar que aqui o contraponto entre a seca e o mar, entre os tons quentes e frios, representam a redenção e a libertação da personagem em relação ao sistema opressor em que vivia, não em relação a velha oposição entre sertão *versus* litoral tão comum à tradição de filmes sobre sertão. Esse contraponto, apesar de ser representado pelo espaço, serve como figura imagética e metafórica, reforçando o caráter poético do filme.

Sobre isso, é comum à linguagem poética sobrepor a expressividade à narratividade, de forma que, quando o personagem está em momentos de devaneio, a linguagem também assume um tom onírico, aspecto que também relacionamos com o *Cinema de Poesia* de Pasolini, já que as imagens ganham novos contornos e significados ao se sobreporem junto a narrativa fílmica num todo coeso e significativo.

Podemos citar, nesse sentido, a imagem do sangue que, na narrativa, assume um papel metafórico e dicotômico ao ser entendido como sinal de morte, mas também de vida. O sangue, na narrativa, é visto como “um ser” que, junto com a vendeta, torna-se o sentido da vida daqueles personagens, mas que também virá a ser a morte. Isso porque a dívida de sangue, como é chamado quando alguém mata outra pessoa, se arrasta por todas as gerações, salvo raros casos de trégua ou perdão.

Sobre o filme, podemos evocar o argumento de Pasolini, que afirma:

Neste caso (do cinema de poesia), sente-se a câmara, e por boas razões. O uso alternado de objetivas diferentes, uma 25 ou 300 sobre o mesmo rosto; o

esbanjamento de zoom, com suas objetivas que parecem se colar às coisas dilatando-as como pães fermentados demais; os contraluzes contínuos e fingidamente casuais com os seus deslumbramentos na câmara; vacilantes movimentos manuais de câmara; os carros exagerados; a montagem errada por motivos expressivos; as ligações irritantes; a imobilidade interminável sobre uma mesma imagem etc., etc. todo este código técnico nasceu quase que por intolerância às regras, em virtude de uma necessidade de liberdade irregular e provocadora, de um gosto autêntico ou delicioso pela anarquia (PASOLINI, 1966, p.287).

Assim, no filme podemos destacar, por exemplo, os longos planos estáticos que, ao mesmo tempo suscitam a ideia de liberdade, também oprimem os personagens, justamente por lembrar-lhes a grandeza do próprio código de honra que os prende. Podemos citar também a presença constante da “subjetiva indireta livre” que, segundo Pasolini (1966), age como o discurso indireto livre na literatura. Essa câmera segue o personagem, assume seu ponto de vista e transmite, a partir de imagens, o pensamento do personagem, em maior ou menor grau, justificando a manipulação de procedimentos técnicos-estilísticos não convencionais.

O ponto de vista adotado na narrativa também é o dos personagens, de modo que a câmera e o olhar dos personagens se confundem, o que aumenta a expressividade da cena. Um exemplo disso na narrativa é a cena em que Tonho gira Clara em uma corda. A imagem é vista de baixo pra cima, pelo ponto de vista de Tonho, e podemos ver os giros da personagem, que ficam cada vez mais rápidos e Clara, mais veloz, até que a o dia acaba e chega a noite e ela volte para o chão. Essa cena é particularmente expressiva pois figurativiza em imagens a forma como Tonho enxerga Clara, livre e desprendida da terra, o contrário dele. Essa situação é comum ao *Cinema de Poesia*, que privilegia a expressividade em detrimento da narrativa.

## Conclusão

Percebeu-se com o trabalho que são muitas as questões quando nos referimos ao processo de adaptação entre obras de meios semióticos distintos. A problemática inicia-se, por assim dizer, na própria definição do processo, já que os termos utilizados são, na maioria das vezes, ou incompletos para se referir ao processo, ou são esvaziados na busca pelo correlato entre obra e adaptação. Entretanto, em uníssono com Hutcheon (2013), cremos que a adaptação é tanto processo como produto, dessa forma, precisa-se observar a adaptação como uma obra independentemente daquela que lhe deu origem. Além disso, entender a adaptação como também um produto nos leva por um caminho menos perigoso que é o de julgar uma adaptação simplesmente pela sua fidelidade ao material primário, nesse caso particular, o livro.

Além disso, tentou-se contemplar também o valor poético de cada obra, entendendo poesia e poético como categorias possíveis de análise e rastreamento dentro de cada obra a partir de características perceptíveis estrutura e formalmente. Esses traços poéticos são, em sua maioria, relacionados ao uso que o escritor/criador faz das palavras e, no caso do cinema, das imagens, buscando, em princípio, o estranhamento entre leitor/espectador e obra. Essas

## LINHA D'ÁGUA

características poéticas podem ser localizadas em cinema, literatura, músicas, ou outros tantos meios que tenham na linguagem formas de estilização.

Por fim, percebeu-se que ambas as obras, assim como nossa hipótese previu, possuem traços poéticos em maior ou menor grau, e que esses traços, primeiro, intensificam a significação geral das obras e, segundo, podem ser esmiuçados para entendermos como funcionam. Também se percebeu que, como a poesia está em todos os meios semióticos, foi possível utilizar de recursos estilísticos para suscitar os mesmos significados de uma obra em outra.

Portanto, ainda que os signos tenham sido distintos, a universalidade da obra continuou a mesma. É importante ressaltar que, no caso das obras analisadas, a troca de signos (frio por calor, montanhas pelo plano, céu nublado por céu azul etc.) não só auxiliou na construção da poesia no filme, como também ressaltou, à luz do que propõe Hutcheon (2013), caráter independente da adaptação.

## Financiamento

Francisco Heitor Pimenta Patrício à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap) pelo financiamento da pesquisa “O poético nas relações intersemióticas”.

## Referências

- ABRIL Despedaçado. Direção de Walter Salles. Roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Porto Alegre: Lumiere; Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2001, 105 m.
- ANDRADE, A. C. N. B. de. *Trans-formações (a)temporais em Il Decameron: de Pasolini a Boccaccio*. 2010. 226. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.
- BRESSANE, J.; GUERRA, R.; PIZZINI, J. *O eu da arte é fora de si*. Cinemais. Rio de Janeiro: Aeroplano, n.33, 1997.
- BRITO, J. B. de. *Literatura no Cinema*. São Paulo; Unimarco, 2006.
- CAMPOS, H. de. *Transcrição / organização* Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- COHEN, J. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966.
- CUNHA, R. *Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema*. 1. ed. Brasília: Editora Círculo de Brasília, 2007.
- GONÇALVES, A. J. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

## LINHA D'ÁGUA

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010, p.150-207.

LOPES, E. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.

LOPES COSTA, A. C. Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema “Quisera no meu canto ser tão áspero”, de Dante Alighieri. *Letrônica*, 12(1), p. 1-11, 2019. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2019.1.32201>

KADARÉ, I. *Abril Despedaçado*. 1 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PASOLINI, P. P. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*, n.7, 1966, p.267-287.

PASOLINI, P. P. *Empirismo Erético*. Milano: Garzanti, 2000.

PAZ, O. *O Arco e a Lira*, tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SAVERNINI, E. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.