

O sertão está em toda parte: o sertão-mundo rosiano na adaptação fílmica de *Abril Despedaçado*

The backlands are everywhere: the *sertão-mundo* of Guimarães Rosa in the filmic adaptation of *Broken April*

Kamila Moreira de Oliveira de Lima*

Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando o menos se espera; digo. (ROSA 2019: 275)

Resumo: No romance *Abril despedaçado* (*Prilli i Thyer*), Ismail Kadaré narra os últimos dias de vida de Gjorg Berisha, jurado de morte pelo *Kanun*, código de honra da região, em lúgubres descrições do gélido deserto albanês que se misturam às reflexões e sentimentos da personagem. A adaptação fílmica de mesmo título, dirigida por Walter Salles e com roteiro adaptado por Karim Aïnouz, por sua vez, transpõe a história para o sertão nordestino brasileiro, acompanhando o jovem Tonho em seu rumo à morte certa, desta vez cego pelo sol, e não pela neve. Em ambas as obras, está presente o denominado sertão-mundo, conceito derivado da obra de Guimarães Rosa, em especial *Grande sertão: veredas* (1956). Esta característica, destacada desde a publicação do romance nas discussões sobre o (trans)regionalismo da obra e o uso do espaço e tempo pelo autor (LORENZ, 1991; LEONEL; SEGATTO, 2009; HOISEL, 2014), é discutida aqui,

* Doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Metra em Estudos da Tradução (POET/UFC). Graduada em Letras Inglês e suas Literaturas (UFC). E-mail: kamilamdeoliveira@gmail.com

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.85-95

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

portanto, em sua relação com a transposição da obra albanesa para o sertão nordestino. Neste artigo, portanto, buscamos estabelecer relações não tanto entre o romance de Kadaré e sua adaptação, mas entre ambos com a reflexão recorrente na obra rosiana de que o sertão está dentro de nós.

Palavras-chave: Adaptação Fílmica de Literatura; *Abril despedaçado*; *Abril despedaçado* dirigido por Walter Salles; Ismail Kadaré; Karim Aïnouz; *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa.

Abstract: In the novel *Broken April (Prilli i Thyer)*, Ismail Kadaré narrates the last days of the life of Gjorg Berisha, sworn to death by the *Kanun*, the region's code of honor, in vivid descriptions of the harsh Albanian desert that blend with the reflections and feelings of the character. The film adaptation *Behind the Sun*, directed by Walter Salles and with a screenplay adapted by Karim Aïnouz, transposes the story to the backlands of northeast Brazil, following young Tonho on his way to certain death, this time blinded by the sun, and not by snow. In both works, we can find what we hereby call the *sertão-mundo*, a concept derived from the work of Guimarães Rosa, especially *Grande sertão: veredas* (1956). This characteristic, highlighted since the publication of the novel in discussions about the (trans)regionalism of the work and the author's use of space and time (LORENZ, 1991; LEONEL; SEGATTO, 2009; HOISEL, 2014), is discussed here in its relation to the transposition of the Albanian novel to the *sertão*. Therefore, we seek to establish relations not so much between Kadaré's novel and its adaptation, but between both of them with the recurring reflection in Rosa's work that the *sertão* lies within us.

Keywords: Filmic Adaptation of Literature; *Broken April*; *Behind the Sun* directed by Walter Salles; Ismail Kadaré; Karim Aïnouz; *Grande sertão: veredas* by Guimarães Rosa.

Introdução

Neste artigo, buscamos destacar em *Abril despedaçado* (2001), adaptação fílmica do romance albanês homônimo de Ismail Kadaré, aspectos que o aproximam do conceito de *sertão-mundo*, derivado do conjunto da obra de Guimarães Rosa. Buscamos discutir este conceito a partir de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto (2009), assim como reflexões do próprio Rosa em relação a sua obra.

O romance albanês, *Prilli i Thyer* (1978) chega ao Brasil em 2001, com tradução de Bernardo Joffily. A julgar inicialmente pela narrativa de Ismail Kadaré, parece não haver muita aproximação cultural para justificar a relação com Rosa. *Abril despedaçado* se passa em uma região montanhosa da Albânia rural, com um inverno rigoroso e um código específico de leis, o *Kanun*, que

rege a honra e dita o destino de muitas das famílias da região. Embora conte com algumas semelhanças com a narrativa sertaneja brasileira, estas se exacerbam com a adaptação fílmica de 2001, com roteiro adaptado por Karim Aïnouz e direção de Walter Salles. O filme *Abril despedaçado* transpõe a narrativa de Kadaré para o sertão, adaptando, onde necessário, elementos que a tornam mais próxima da realidade brasileira.

O romance se passa nos anos 1930, e narra o último mês de vida de Gjorg Berisha, jurado de morte pelo *Kanun*. Gjorg, após matar um membro da família rival, deve ser morto em seguida, em um ciclo inescapável que só acabará, de fato, quando não houver mais homens na família para vingar sua morte. A adaptação de 2001, transposta para o sertão nordestino de 1910, insere mais uma personagem central na história: é pelos olhos de Pacu, irmão mais novo¹ de Tonho, que observamos mais uma vez a vendeta se desenrolar, desta vez por conta de uma dívida de terra entre as famílias Breves e Ferreira. O ciclo de morte do qual Tonho não pode escapar dessa vez é representado na bolandeira de cana, que não para de rodar. A vingança é, em ambas as obras, um elemento cruel e tão inescapável quanto o desfecho de uma tragédia, aceita sem questionamento pelos seus atores.

Propomos nos deter em alguns pontos de destaque encontrados nestes *Abris despedaçados*, a fim de estabelecer a relação com o conceito a ser apresentado a seguir.

1.0 Sertão-Mundo Rosiano

Como discutido por Leonel e Segatto (2009: 114), obras de diferentes regiões e períodos históricos foram colocadas em um mesmo “patamar estético-literário”, com base em um “critério genérico e tradicional de regionalismo”. De fato, seria simplista definir autores como Guimarães Rosa apenas com o rótulo de regionalista, principalmente se tal definição se basear somente no

¹ No romance, Gjorg tem uma irmã mais nova, mas esta não desempenha um grande papel na narrativa.

fato de que suas obras, em sua maioria, retratam falares e costumes de uma região do Brasil. É a partir dessa reflexão, portanto, que Antonio Candido (1987: 161) propõe denominar a terceira fase do regionalismo brasileiro - onde Rosa estaria incluído - como “super-regionalista”, o que demarca uma espécie de superação do regional, “levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”. É nesse sentido também que Alfredo Bosi, segundo Leonel e Segatto (2009: 117), “praticamente descarta a classificação de determinadas obras como regionalistas”, incluindo Rosa na categoria de *tensão transfigurada*, onde “o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (Bosi 1995: 391).

Grande sertão: veredas (1956) surge, portanto, como exemplo máximo da experiência de sertão pelo ponto de vista rosiano, tanto em extensão quanto em forma e linguagem. Jon Vincent (1978: 77, tradução nossa) destaca, à época, que o romance brasileiro tem uma forma “particularmente determinística”, mas que “críticos brasileiros viram em GSV o impacto da literatura épica grega, do romance de cavalaria, da *chanson de geste*, do amor cortês, e da busca pelo Cálice Sagrado”², entre outras influências. Para além disso, a obra era considerada por Rosa como “essencialmente metafísica” (UTÉZA 1990: 37), e desperta, ainda hoje, inúmeros trabalhos sobre possíveis interpretações, que vão desde elementos bíblicos à maçonaria e ao taoísmo oriental³.

Assim como, em se tratando de Rosa, a linguagem já é ela mesma uma personagem, o sertão não é apenas o espaço geográfico em que a narrativa se passa. Como afirma Evelina Hoisel (2014: 100), “o sertão é um espaço simultaneamente real e imaginário, factual e ficcional, objetivo e subjetivo e, de maneira mais ampla, concreto e metafísico”. Ou ainda, nas palavras do próprio Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. [...] O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o

² “[...] Brazilian critics have seen in GSV the impact of Greek epic literature, the romance of chivalry, the *chanson de geste*, courtly literature, and the quest of the Holy Grail, to name only the most frequently cited” (VINCENT 1978: 77).

³ A esse respeito, cf. Francis Utéza (2016).

senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda parte. (ROSA [1956] 2019: 10).

O trecho acima põe em evidência o projeto literário de Rosa, assim deduzido também pela entrevista concedida a Günter Lorenz em 1965, quando o autor afirma: “levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão”, e que “o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde o interior e o exterior já não podem ser separados” (LORENZ 1991: 85-86). É a partir desta concepção de espaço-tempo que podemos considerar geografias tão diversas quanto as montanhas albanesas como parte deste sertão-mundo idealizado por Rosa. De acordo com Leonel e Segatto (2009: 118, grifo nosso),

Embora [o] objeto de representação [do universo do grande sertão] seja um espaço/ambiente determinado, o do sertão, o autor (re)cria ou inventa uma realidade mais ampla, rica em significados sociais, políticos, culturais [...]. Esse sistema envolve um conjunto de relações de dominação regidas pela violência ou pela coação, pelo clientelismo e pelo favor, pela preponderância do poder privado sobre o público, *pela supremacia da tradição sobre a instituição*.

Consideramos a tradução aqui, portanto, como uma forma de refletir sobre a realidade, e não apenas como um reflexo dela (LIMA 2008), o que permite que as questões universais elaboradas por Rosa em um espaço, à primeira vista, tão específico quanto o sertão encontrem ecos antes e depois do seu tempo.

2. Dos Sertões Possíveis

A princípio, podemos considerar que o deslocamento das montanhas albanesas para o sertão nordestino se faz possível em uma obra tão marcada culturalmente quanto *Abril despedaçado* devido aos elementos comuns a dois tipos de narrativa particularmente impregnados na cultura ocidental: a tragédia grega e as narrativas bíblicas (PEREIRA 2011; ANDRADE & SILVA 2020). Como observado por Miguel Pereira (2011: 63), a adaptação fílmica em questão ressalta os elementos bíblicos, em um “processo narrativo [que] colhe elementos constitutivos não apenas da santificação mas do transcendente enquanto elemento do trágico”.

Kadaré de fato confirma a influência da tragédia grega em *Abril despedaçado*⁴. A tragédia, segundo Aristóteles (2001: 8), ao suscitar a compaixão e o terror, “tem por efeito obter a purgação dessas emoções”. A estrutura básica da narrativa de *Abril despedaçado*, que se mantém em ambas as modalidades, é, portanto, de aspecto essencialmente trágico. Quando é consolidada a queda do herói, este procedimento dramático

cria um efeito duplo, pois não apenas sacia os deuses, na fábula (performatizando o rito religioso), mas os espectadores, dado que é pela expiação dos pecados do herói no seu sacrifício e queda que se purgam as paixões dos que assistem (ANDRADE & SILVA 2020: 67).

Walter Salles, por sua vez, empreendeu uma pesquisa sobre as disputas de terra no Brasil, como as dívidas de sangue entre famílias no interior do Ceará no início do século XX. Assim, mesmo em espaços tão diferentes, os *Abril despedaçados* se caracterizam pela consciência que as personagens Gjorg e Tonho têm de sua própria morte nos poucos dias que ainda lhes são permitidos viver, marcados pela inevitabilidade de uma vendeta sagrada que não pode ser rompida, ainda que o seu motivo inicial já tenha se perdido no tempo.

O *Rrafsh*⁵ albanês, o sertão nordestino e o sertão mineiro convergem assim no sertão-mundo rosiano, lugar que se coloca em *Grande sertão: veredas* como “um labirinto, lugar por excelência do perder e do errar. Apagam-se todas as referências, a cartografia chega ao limite e se desfaz” (BOLLE 2004: 65). Considerando o sertão rosiano como um espaço tão atemporal quanto aqueles de *Abril despedaçado* (livro e filme), concordamos com a reflexão de Lima (2008: 59) de que nesses espaços “as personagens experimentam o choque entre deixar-se conduzir pelo destino ou assumir escolhas que poderiam levá-las a diferentes caminhos, sendo a partir de então instalado o conflito trágico”. Assim, em um movimento que a autora chama de circularidade cultural,

[...] Walter Salles, ao realizar sua tradução do filme *Abril Despedaçado*, seleciona certos elementos que são ressignificados dentro de sua prática social. O diretor procura encontrar pontos convergentes entre as imagens pertencentes às culturas brasileira e

⁴ De acordo com Butcher e Müller (2002: 78 *apud* LIMA 2008: 55), em um encontro com Walter e João Moreira Salles, Kadaré “confirmou que *Abril Despedaçado* era totalmente fundamentado na estrutura da tragédia grega”.

⁵ “Liso”, “plano”. Porém, de acordo com o tradutor, no romance a palavra albanesa “designa um planalto extremamente acidentado cujo nome só se explica em contraste com as montanhas ainda mais escarpadas que o rodeiam” (KADARÉ 2007: posição 60, nota de rodapé).

albanesa; não se trata, portanto, da busca por semelhanças ou diferenças, mas de um processo constante de resignificação (LIMA 2008: 27).

A convergência de tais imagens traz à tona a universalidade do sertão. Podemos exemplificar como alguns dos ecos do sertão-mundo rosiano no filme *Abril despedaçado* se destacam em elementos selecionados da obra, tais como o clima/paisagem, a morte e o sangue. A primeira delas é evidente no local onde se situa a narrativa. Assim como Kadaré, Salles se utiliza do clima e da paisagem local para evidenciar os sentimentos das personagens. No filme, tais elementos estão presentes em sequências que evidenciam a planície árida do sertão, cuja monocromia é quebrada somente pelo céu e pelo sangue.



Figura 1: Cenas de *Abril despedaçado* (2001)
Fonte: @Videofilmes

Como colocam Augusto da Silva Jr. e Lemuel Gandara (2014: 356), as condições climáticas também “co-participam da força narrativa [...] pois

mesmo em outro país, em outra configuração climática, a atmosfera, nos dois casos, também sopesa na tradição trágica da vingança”.

A morte também está presente a todo momento, pois rege a vida do clã Berisha e da família Breves. As personagens, como que vivendo apenas para morrer, aceitam o destino que lhes é designado pelo *Kanun*, por vezes igualado a ou ainda mais poderoso do que um código religioso.

Bebia o café que a mãe preparara para ele quando ouviu o primeiro grito lá fora: “Gjorg dos Berisha atirou em Zef Kryeqyq!”.

A voz tinha um timbre particular, alguma coisa entre o tom de quem proclama um decreto oficial e o de quem entoia um velho salmo (KADARÉ 2007: pos. 80-91).

No romance, é perceptível como a morte ocupa tal espaço na vida dos habitantes do *Rrafsh* que a naturaliza; não a morte como fim natural da vida, mas a morte necessariamente violenta. Salles, por sua vez, insere pontos de ruptura no filme que impelem as personagens a cogitar o fim deste ciclo. Um desses momentos se dá quando Pacu percebe que os bois continuam a rodar a bolandeira, mesmo sem a cangalha, que havia se quebrado. Como observa Lima (2008), é a partir desse momento que Tonho, vendo os bois presos no ciclo do tempo, demonstra uma tomada de decisão.

Somente na adaptação de Walter Salles o ciclo de morte é efetivamente quebrado. No romance, Gjorg é morto logo após resolver parar para ver uma cachoeira pouco antes que conseguisse chegar em casa antes da *bessa*⁶ terminar. Na adaptação fílmica, no entanto, a inclusão da personagem Pacu adiciona os pontos de ruptura à narrativa que permitem às personagens considerar não somente a morte, mas uma vida diferente da que estão destinadas a reproduzir. A ruptura culmina na morte de Pacu no lugar do irmão, que leva Tonho a quebrar o “moinho da morte” e escapar desse destino - para um outro mundo - e ver o mar.

As descrições da paisagem, do clima, da importância da morte - e de morrer corretamente - se misturam também às menções ao sangue derramado. A princípio, é uma mancha de sangue que empurra Gjorg e Tonho na direção de seus destinos: o sangue na camisa do irmão mais velho está amarelado, então

⁶ Trégua de trinta dias entre as famílias envolvidas na vendeta.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.85-95

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

o irmão morto está inquieto, precisa ser vingado. É o sangue, também, que move o mecanismo incansável da vingança, no filme representado pela bolandeira.

O sangue age aqui, ainda, como elemento bíblico, redentor dos males. Como coloca Pereira (2011: 63), o sangue cristão santifica, e o mal “como a vingança, só é expiado no teatro da tragédia, com o sangue do inocente”. No filme de Salles, o elemento religioso e o trágico culminam não na lavagem da honra pelo sangue, mas no sacrifício do inocente, o “cordeiro de deus, o cordeiro sacrificial que lava, com seu sangue, o pecado dos outros” (PEREIRA 2011: 66).

Considerações Finais

Como pudemos observar a partir das reflexões desenvolvidas ao longo deste texto, os *Abris despedaçados* aqui analisados fazem parte, como afirma o próprio Walter Salles, “de um mundo que antecede o tempo, que antecede a palavra, que é feito de não-ditos, de olhares” (Lima 2008: 116). É nesse tipo de espaço mítico que Rosa também situa *Grande sertão: veredas*, onde

A ação e a reação das personagens diante de situações criadas, cujos destinos e perspectivas inserem-se em realidades socialmente determinadas, abarcam componentes de universalidade, expressos em indivíduos singulares, vivenciando situações particulares. Nesse movimento de criação e representação, o sertão passa a ser o mundo. (LEONEL & SEGATTO 2009: 121-122).

Como disposto na epígrafe que abre este artigo, o sertão “é quando o menos se espera”, como quando a universalidade de temas como a vingança, a tragédia, a morte “justificada”, independem do espaço geográfico em que acontecem. Para além do elemento trágico e religioso imbuído nas narrativas, os elementos analisados nos levam à conclusão, portanto, de que a adaptação fílmica de *Abril despedaçado* guarda semelhanças com o conceito de sertão-mundo rosiano. Tanto a narrativa do romance quanto a do filme se situam em um espaço-tempo comum, marcado pela aridez e introspecção de terreno desertificado, regido pelas suas próprias leis e pela inexorabilidade da vingança,

pontos que convergem na universalidade do sertão imaginado por Guimarães Rosa, que vai além de uma definição regionalista fechada.

Referências

- ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Brasil-França-Suíça: Imagem Filmes, 2001. 1 DVD (95 min.). Baseado no romance *Abril despedaçado* de Ismail Kadaré.
- ANDRADE, A. C. N. B. de; SILVA, G. M. M. da “Elementos trágicos nas duas versões de *Abril despedaçado*”. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 3, Curitiba, 2000, pp. 64-82.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Domínio Público, 2001. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235. Acesso em 29 abr. 2023.
- BOLLE, W. *grandesertao.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico)
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987: 140-162.
- HOISEL, E. “Cartografias do sertão rosiano”. *Légua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, v. 13, n. 6, Feira de Santana, 2014, pp. 96-108.
- KADARÉ, I. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. Companhia das Letras, 2007. (Kindle Edition).
- LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. “O sertão-mundo de Guimarães Rosa”. *Légua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, v. 7, n. 5, Feira de Santana, 2009, pp. 114-123.
- LIMA, B. F. A. *Abril despedaçado transmutado para o cinema: da Albânia ao Brasil a tragédia em cena*. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2008.
- LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991: 62-96.
- PEREIRA, M. “*Abril despedaçado*: a saga do santo inocente”. *Alceu*, v. 12, n. 23, jul./dez. 2011, pp. 62-70.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1956].
- SILVA JR, A. R. da; GANDARA, L. da C. “O cinema literário brasileiro: *Abril despedaçado*, uma tradução coletiva”. In: CHAUD, E. (Org.). *Anais do VII TradTerm*, São Paulo, v.44, junho/2023, p.85-95
Número Especial - IV Jota
www.revistas.usp.br/tradterm

Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: UFG, FAV, 2014. pp. 356-365.

UTÉZA, F. “*Grande Sertão: Veredas* - um criptograma alquímico - a obra ao negro da noite das veredas mortas”. *Travessia*, n. 20, Florianópolis, 1990, pp. 37-48.

_____. *JGR: metafísica do Grande Sertão*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2016.

VINCENT, J. S. *João Guimarães Rosa*. Boston: Twayne Publishers, 1978.