

## **Identities Dilaceradas: Uma Análise da Transposição Literária para a Cinematográfica em *Abril Despedaçado***

Dolores Puga Alves de Sousa\*  
Ivanildo José da Silva\*\*

**Resumo:** Como pensar a polêmica entre as predileções particulares de um indivíduo e sua obrigação em escolher uma conduta guiada pela tradição de um grupo social? Esta é principal questão de *Abril despedaçado*, seja a obra literária de Ismail Kadaré de 1978 – e sua intensa discussão sobre o “Kanun”: o código que regulamenta os crimes de sangue e vingança familiar na Albânia – seja o filme homônimo de Walter Salles, de 2001, que transpõe a trama para a realidade do nordeste brasileiro de início do século XX, quando as famílias também matavam por um código de vingança. Este artigo procura compreender as ideias estéticas dessas obras de arte, buscando problematizar de que forma a construção de uma identidade social se legitima; seja como memória a ser constantemente lembrada, seja como elemento de força de costumes tradicionais no cotidiano de uma população.

**Palavras-chave:** *Abril despedaçado*; código de vingança familiar; memória; tradição; identidade social.

**Abstract:** How to think the controversy between the private predilections of an individual and his obligation to choose a behavior guided by the tradition

---

\* Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) na linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica. Professora do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Coxim (UFMS/CPCX).

\*\* Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Campo Grande (UFMS/CCHS). Professor do curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Coxim (UFMS/CPCX).

of a social group? This is the main issue of *Abril Despedaçado*, both in the literary work of Ismail Kadaré, 1978 – and his intense discussion about the “Kanun”: the code that regulates the crimes of blood and family revenge in Albania – as in the namesake film of Walter Salles, 2001, which transposes the plot to the reality of the Brazilian’s northeast of the early twentieth century, when families also kill by a code of revenge. This article seeks to understand the aesthetic ideas of these works of art, seeking to question how the construction of a social identity is legitimized, both as a memory to be constantly reminded, either as a strength of traditional customs in the everyday life of a population.

**Keywords:** *Abril despedaçado*; code of family revenge; memory; tradition; social identity.

De maneira geral, as obras de arte servem a uma dupla função: tanto estabelecem visões estéticas capazes de demonstrar mensagens específicas de seus autores e tentar fazer com que seu público consiga compreender suas escolhas temáticas, quanto transpõem a barreira formal. Dialogam conosco igualmente perspectivas políticas, uma vez que são capazes de demonstrar, mesmo que sutilmente, apontamentos socioculturais e históricos.

Pensando essas ideias em conjunto, é sabido que Antonio Candido, em “Literatura e Sociedade” discutiu a relevância de atribuições da arte tanto em seu debate estético quanto social. A interpretação e análise de qualquer obra deveria, segundo o estudioso, transpor a simples avaliação estrutural e abstrata, definindo de que maneira ela entraria em contato direto ou indireto com questões críticas sobre as relações humanas, construindo reflexões. Segundo Candido:

[...] antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas

em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adorar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 1985, p.4)

Este campo de apreciação artística pelo qual se enfatiza a importância do diálogo estrutural (fator interno) e da mensagem de realidade social da obra (fator externo) auxilia na análise da produção literária *Abril Despedaçado*, criada em 1978 por Ismail Kadaré e a adaptação cinematográfica homônima de Walter Salles, de 2001. Para ambas, são avaliadas de que maneira suas perspectivas formais amparam visões sócio históricas acerca do código de sangue e vingança entre famílias – a primeira ao demonstrar a realidade da Albânia de início do século XX e a segunda, o perfil da família nordestina brasileira do mesmo período.

Ao fazer a relação entre o cinema que é produzido a partir da referência literária, este deve ser visto como uma adaptação, um processo de recriação, e, portanto, considerado também original, pois o papel do adaptador, como no caso de Walter Salles, é mostrar o talento individual e dar a sua contribuição ao criar outra obra por meio de um texto já existente, observando as suas especificidades e

tendo em vista que, assim como o seu olhar faz parte de uma leitura, o público também se diferencia, pois faz parte de outra época e contexto, portanto terá outras formas de ver o novo texto/filme, imprimindo novos olhares e significados sobre a obra da qual utilizou como insumo para a cópia. Esse processo, de acordo com Comparato, “é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a mesma história, equivale, portanto, à recriação da mesma obra levando em consideração a linguagem própria do meio para o qual se está utilizando” (COMPARATO, 1996, p.30)

Diante dos postulados de teóricos que pensam e analisam a transposição, bem como a relação do desdobramento interartes, aqui pensados como retomadas e empréstimos, os estigmas perpassados pelos autores, tanto do livro *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, como na adaptação fílmica *Abril despedaçado*, de Walter Salles, instiga a fazer uma reflexão e buscar compreender o processo de estruturação das obras ao observar as forças das artes que entram em contato com a cultura. Nas palavras de José Carlos Avellar, em *O chão da palavra - Cinema e literatura no Brasil*, “[...] as coisas são sempre as mesmas, o que muda é o modo de vê-las, o que muda é a composição, e como a composição muda, as coisas deixam de ser o que eram, mudam também”. (AVELLAR, 2007, p.30) Para isso, concorre que o diálogo e a divergência entre a literatura e o cinema nascem da recriação e da transcrição de linguagem que supostamente altera o suporte linguístico que conta a mesma história, de modo que, nesse processo de forjamento, há a (re) criação da mesma obra por meio de uma nova linguagem.

Se as produções culturais emergem por meio de diferentes suportes em tempos e espaços distintos, o diálogo entre uma obra com outra, na verdade é, nas palavras de Julia Kristevá, como um “texto que se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos, ele é uma escritura-réplica (função e nega-

ção) de outro (dos outros) texto (s)”. (KRISTEVA, 1969, p.) Ancorado nas reflexões dessa autora, a noção de intertextualidade ganha sentido ao perceber que o processo de produtividade do texto é um diálogo difícil e, ao mesmo tempo, busca a transformação de um texto em outro como um mosaico de citações, que direciona o entendimento de que todo texto tem relação com outro, ponto de contato e fricção com outros já existentes.

Relendo Tânia Franco Carvalhal em *Literatura Comparada*, a autora afirma que esse processo analítico contribui para configurar o comparativismo “como investigação de processos de estruturação das obras” (CARVALHAL, 2010, p.20) de modo que “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura”. De modo a estabelecer confrontos entre as obras para elucidar e fundamentar juízos de valor ao alimentar interesse por obras semelhantes.

Partindo desse pressuposto, concorre que a Literatura Comparada com seu princípio basilar de estudo dos diálogos entre culturas, instala-se no campo intertextual do texto literário com o cinematográfico de *Abril despedaçado*, ora retomando-o, ora revalorizando-o, de modo que a problemática recai sobre o deslocamento de sentido ao interceptar/transmutar o texto literário para o cinema, pois “[...] se reconhece a atividade comparatista, o seu risco, as suas dificuldades, mas também todo o seu interesse pela história cultural e pela cultura em geral que todo o indivíduo deverá possuir para a compreensão quer do passado quer do presente”’. (PAGEAUX, 2001, p.17) Não somente no sentido de adaptar, mas de estudar as forças das duas artes que entram em contato com a cultura de acordo com o tempo do texto *Abril despedaçado* escrito em 1978 e o filme *Abril despedaçado* produzido em 2001.

Donis A. Dondis, em *Sintaxe da Linguagem Visual*, diz que o cinema é a característica e a grande forma artística do século XX.

Desempenha o seu papel científico e demonstra ser uma arte de potencialidade que abarca, assim como o faz a literatura, as outras artes. Para a autora, “O cinema é ao mesmo tempo um instrumento de absoluta precisão e um grande criador de magia: um espelho da verdade, um sonhador de sonhos e um operador de milagres.” (DONDIS, 2007, p.217) A produção cinematográfica com a sua predominância no movimento e rupturas temporais, faz muito mais do que apenas reproduzir com fidelidade a experiência visual humana, pois o talento artístico do cineasta, ao adaptar um texto literário para o cinema, como ocorreu com *Abril despedaçado*, constroem na tela as oportunidades e expansões de uma experimentação que vai além do enredo, ou seja, introduz som, cor e outros elementos por meio de um processo de aperfeiçoamento contínuo e satisfação de necessidades estéticas mais sutis.

No enredo do livro *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, a história se passa na Albânia – uma região montanhosa denominada Rrafhs – durante a passagem do mês de março para abril num tempo não marcado. A construção da narrativa perpassa por duas histórias, a primeira discorre sobre o drama de Gjorg Bericha que por envolvimento de um ciclo de vingança familiar, por meio do *Kanum*, é obrigado a matar um membro da família Kryequqe a fim de vingar a morte do irmão e zelar pela honra da família Bericha, a qual pertence. A segunda história é vivida pelo casal Diana e Bessian, que resolvem passar a lua de mel nas montanhas da Albânia. Como Bessian é escritor, resolve compor suas obras por meio de mitos, lendas e histórias de acordo com os lugares por onde passava. Os eixos narrativos se cruzam quando Gjorg Bericha troca olhares repentinos com Diana durante o percurso que fazia para pagar o imposto do sangue por conta do membro da família que havia matado. No entanto, os dois, mesmo com o desejo de se encontrarem novamente, não conseguem consumir o fato porque o período de trégua de Gjorg teria terminado e a família Kryequqe por sua vez, mata Gjorg antes de retornar à sua casa.

No filme *Abril despedaçado*, de Walter Salles, a história ocorre no sertão nordestino, num local chamado Riacho das Almas, onde Tonho Neves, que contra a sua vontade, é envolvido pelo ciclo de vingança e pelo sinal de honra é obrigado a matar - e mata - um da família Ferreira, devido à disputa de terras e vingar a morte do irmão, mesmo sabendo que com o assassinato, o seu sangue seria o próximo a ser derramado. A história é contada por Pacu, irmão menor de Tonho, conhecido como menino, e que pela sua percepção, não se conforma com a situação e desperta no irmão a vontade de romper com o ciclo de vingança. Durante esse período de trégua, Tonho conhece Clara e Salustiano, um casal circense que se instala na aldeia. Clara e Tonho se apaixonam e vivem um romance, mas num desses encontros, enquanto os dois estão juntos, Pacu pega o chapéu do irmão e sai de casa antes do amanhecer, justamente no dia em que encerrava a trégua da família Neves. Assim, um membro da família Ferreira mata Pacu pensando ter assassinado Tonho.

Para Maria Adélia Menegazzo, em seu *Alquimia do verbo e das tintas*, o artista transforma matéria bruta como fazem, metaforicamente, os alquimistas. Na esteira desse pensamento, o trabalho com artes é produzido a partir de matéria bruta, como acontece com as palavras, no texto literário e com as imagens, nas projeções cinematográficas. Aí esses elementos transformam-se em um desafio para o leitor que se angustia ao buscar a relação e diferenças entre os textos escritos e imagéticos, ao ver que na literatura as imagens são construídas pela retina mental do leitor, enquanto no filme, o diretor guia o leitor visual.

As informações estéticas e simbólicas ganham relevância ao apresentar o contexto histórico e cultural da Albânia, com a presença das montanhas, do *Kanum* – com os códigos de leis milenares da sociedade albanesa do passado, o simulacro, as pedras, o frio, a névoa e a fumaça, nos remete a uma perspectiva de um abril morto e despedaçado pela

tradição de um ciclo sazonal. Enquanto no filme, percebe-se o futuro morto por meio de uma projeção que configura a cor das lentes como elementos que como as plantas, saem da terra, como o calor que ferve a vida num ambiente de caatinga fechada. Uma construção de um período cíclico, analisado pela própria estrutura da bolandeira, a corda em que brinca Pacu e também por Clara, que mostra o destino familiar que é devorado pelo tempo. Além disso, a percepção de Pacu e também a chegada da arte naquele *locus* que faz com que haja a quebra do ciclo e a libertação dos ensinamentos da tradição.

Antônio Candido em *Literatura e a vida Social*, enfoca elementos que envolvem a vida artística em seus diferentes momentos. A posição do artista dentro da obra é vista como uma estrutura da sociedade, que toma para si a tarefa de criar a obra, como Ismail Kadaré ao escrever e Walter Salles ao dirigir o filme, pois ambos percebem a necessidade e a ocasião da produção das obras para se tornar um bem coletivo ao público que dá realidade e sentido à nova produção. E afirma que um dos aspectos da arte é o de mostrar o seu conteúdo na medida em que é forma e que a comunicação artística passa por “três momentos indissolúvelmente ligados da produção, e se traduzem, no caso da comunicação artística, como autor, obra e público.” (CANDIDO, 1985, p.21)

A estrutura da narrativa do livro é lenta no começo, por conta das pausas descritivas e reflexivas e mais rápida no final, devido às sumarizações. As repetições parecem prolixas, porém necessárias, pois aludem ao ciclo de um caminho que não é linear, mas que fica no mesmo lugar por conta da tradição do *Kanum*. Diante das retomadas do conceito do *Kanum* pelo escritor Bessian, ele retrata a tragédia, que cujo fim é explicar a cultura de determinada sociedade, fazendo com que o romance aproxime da estrutura de um ensaio antropológico.

De acordo com os fluxos de memória de Gjorg Bericha, nos momentos de solidão, pensava em como seria a vida de sua família



- que com mais de quarenta e quatro casos de morte por vingança de acordo com os códigos do *Kanum* - se não tivesse ocorrido o primeiro caso de vingança daquele hóspede tardio que morrera em sua casa. A petrificação e a forma da construção monumental de vida de sua família seriam diferentes, pois como em um tempo ao revés, pensava como seria a continuidade dos seus familiares de pudesse rebobinar a história, pois:

[...] ver-se-iam deslocar-se as pesadas lápides das quarenta e quatro sepulturas e erguerem-se os quarenta e quatro mortos, sacudirem a terra de seu rosto e retornarem para o meio dos vivos; e com eles viriam os filhos que não tinham podido nascer, depois as crianças que estes não tinham podido pôr no mundo, e assim por diante, e tudo seria diferente, diferente. (KADARÉ, 1991, p.27)

Já o filme, por apresentar uma narrativa lenta, sugere a imobilidade da vida e configura a monotonia de dias e tradições perenes e inférteis. A ruptura no filme ocorre com o aparecimento do circo, que com sua tenda de retalhos coloridos apresenta uma proposta de rompimento da tradição, de modo que acabe com a estagnação da família que, metaforicamente, sempre viveu num mesmo lugar e possui uma “mente fechada” Ela se recusa a quebrar com os ensinamentos e vivência de uma tradição e, dessa forma, dissemina-os petrificando-os diante da memória dos antepassados que, nas palavras de Hugo Achugar, em *Planetas sem boca*, “[...] a cultura e o cultivo da memória têm tido, desde a antiguidade, uma mesma atividade: a de comemoração”. (ACHUGAR, 2006, p. 173). Assim, a construção desse monumento é uma forma de autocelebração e uma forma de documentar, construir e consolidar um código de leis que vingam o sangue de um parente por meio de uma tradição e construção de uma memória.

Ao longo da história, é possível perceber culturas de regiões onde a justiça oficial não é muito conhecida ou ainda eficaz, dependendo da

maneira como uma população se organiza a valoriza instâncias sociais específicas: a exemplo de regiões pelas quais ocorre uma apreciação das relações de organização familiar em detrimento do controle de órgãos oficiais. Nestes casos, a lei que impera a vida prática é regida pelas famílias mais tradicionais. (Cf. SIMMEL, apud. MAIA, 2006). Isso significa dizer que essas relações humanas partem da maneira como compreendem, sobretudo, a ideia de “respeito” e de “honra”. No entanto, estes dois conceitos possuem significados diferentes, dependendo do momento histórico em questão e de qual “lugar social” – utilizando de uma expressão teórica de Michel de Certeau – partem estes julgamentos (Cf. CERTEAU, 2000). De acordo com o sociólogo Georg Simmel, no caso dos conflitos familiares, induz-se à criação de uma forma organizativa de socialização e busca de sentido de justiça, unidade, interação e consenso entre oponentes; formulando regras de conduta as quais determinam os valores culturais a serem seguidos.

Aprofundando na temática do filme de Walter Salles, o conflito entre a família Ferreira e a família Breves (do protagonista Tonho e seu irmão Pacu) é digno de nota tanto pela particularidade semântica como Salles apresenta a luta do “código de honra”, quanto pela peculiaridade social da família brasileira do nordeste da época. Ampliando e, por vezes, contrapondo àquilo que Simmel debate, a estudiosa Dália Maria Maia apresenta as ideias da socióloga Maria Sylvia Franco para discutir que o passado escravocrata da população brasileira determina uma violência bem característica da região ligada a uma hierarquia social de dominação cultural dentro da história da nação. Nestes termos, o conflito é o elemento básico da própria formação brasileira, na qual o patriarcalismo e o grupo familiar surgem como símbolo de segurança e imposição de territorialidade. Nesse ínterim é que se torna possível analisar a obra cinematográfica, visto que é justamente por meio da imposição de territórios e do comando patriarcal que a disputa daquelas famílias nordestinas do começo do século XX se inicia.

Além dessas questões centrais, é possível observar, ao longo da trama, uma referência constante à memória da família como algo intrínseco aos mortos que lutaram em nome de sua linhagem. Eles se tornaram figuras essenciais do ciclo interminável de um ritual de conduta, no qual Tonho, ente da família Breves, mata um integrante da família Ferreira por vingança ao fato deste já ter inicialmente assassinado seu irmão por disputa às terras dominadas, e assim sucessivamente. No filme, esta alusão e relevância à memória são representadas pelas diversas fotos dos mortos na parede das famílias; algo frequentemente focado pela câmera de Walter Salles.

Em vulgo desta memória, a camisa manchada de sangue do morto é colocada no varal para secar e, seguindo as normas do ritual, espera-se o sangue amarelar: este é o sinal para conduzir a “obrigação”. A pressão social deste comprometimento se reelabora em várias práticas cotidianas, como o fundamento da própria crença e da fé nas orações da mãe de Tonho, pedindo que a “obrigação” se realize com resultados positivos para os Breves. O ritual se sacraliza nos costumes e cria seu próprio fundamento de existência que deve ser constantemente lembrado no cotidiano dos entes familiares. Surge, então, a autenticidade de uma “tradição inventada”, de acordo com as palavras do historiador Eric Hobsbawm. Segundo ele:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 2006, p. 9)

Ainda segundo Hobsbawm:

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”.

O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. (HOBSBAWM, 2006, p. 10).

Analisando as palavras do historiador, é possível diferenciar a criação do código de vingança e a construção cultural dos costumes comuns de uma sociedade. O código é uma conduta que, por obrigação social deve manter-se invariável e de maneira imposta por gerações mais velhas aos mais novos. Não cabe a estes produzirem novas perspectivas e ações sociais para escaparem à tradição, muito embora não vissem mais sentido nessa prática – a exemplo da relutância de Tonho e de Pacu, no filme. Já os costumes surgem da própria forma orgânica pelas quais as relações humanas se apresentam e se dinamizam, se reconstruindo continuamente e abrigando constantes inovações nos olhares das práticas sociais.

Dentro do ritual do filme, é possível que o assassino represente sua própria família no velório do morto, e é lá que seus oponentes indicarão se escolherão pela trégua ou continuarão o ciclo de “código de honra”. Neste aspecto, até mesmo a relação com o tempo se vincula na importância da memória obrigatoriamente lembrada, visto que, para aqueles que matam, o tempo traduz-se automaticamente em sentença de morte, se a escolha for pela continuidade do código. Segundo o ente mais velho dos Ferreira, ao se referir ao tempo de vida de Tonho comparado ao que este veria no relógio: “quanto mais minutos, menos minutos” ele teria.

Quanto à narrativa fílmica, existe uma característica de distanciamento do tema central, visto que é totalmente elaborada pela fala de Pacu, irmão mais novo de Tonho, e por isso, simboliza a quebra na visão indelével de conduta do código. As novas gerações da família são capazes de repensar o ciclo imposto da tradição e sonham com

uma nova vida. A fala em primeira pessoa de Pacu traduz a idealização de seus sonhos, quando a todo o momento ele se posiciona com incompreensão sobre o ritual e se mantém aquém das atividades de “obrigação” gerais da família, lendo um livro de faz de conta e se imaginando na história. Segundo este personagem: “em terra de cego, quem tem um olho todo mundo pensa que é doido”, fazendo uma alusão ao fato de que a tradição cegou a atitude das famílias e, para aqueles que realmente “enxergam” a amplitude que o ritual tomou, são encarados com preconceito e intolerância.

A vinda do grupo circense “Riso da Terra”, na região, também demarca uma espécie de quebra na visão impositiva do ritual. A própria imagem do “riso” é algo encarado de maneira absurda em meio à seriedade da vivência daquelas famílias envoltas em práticas tradicionais. As apresentações do circo trazem uma alegria diferente a Tonho, que ao cair do balanço da família, brincalhão, faz com que todos os seus entes gargalhem. Além disso, a moça artista é que dá ao Pacu o livro de faz de conta. Em uma cena, ela solicita ao Tonho para rodá-la enquanto está pendurada no tecido do circo. Neste caso, o movimento cíclico traduz a alegria e a liberdade de quase “voar”, totalmente avesso ao movimento cíclico da bolandeira e dos bois que envolve a família Breves em um circuito vicioso do trabalho sério e cotidiano da moagem da cana-de-açúcar e o preparo da rapadura; movimento esse do qual eles não podem fugir.

Ao chegar do circo junto a Pacu, Tonho é recebido por seu pai de maneira hostil. A cena, toda feita apenas à base da luz de velas, traduz, na fotografia do filme, o clima sombrio e tenso em que a obra foi produzida. Neste momento, o pai briga com Tonho, afirmando que ele estaria zombando da memória do irmão morto ao ir para o circo. Trata-se dos meses de espera para que a camisa de sangue enfim amarele e Tonho possa vingar a imagem de seu ente falecido. Durante a bronca do pai, o retrato do irmão é mostrado na parede a

todo o momento; marca pela qual Tonho e a família nunca deveriam se esquecer.

Enquanto o pai manda Tonho se calar, este desobedece e apanha com chicote. Na cena, marca-se a força da tradição versus a busca de liberdade do rapaz, algo que ele encontrou apenas quando conheceu o circo, a moça do circo e o amor. De acordo com Hobsbawm:

[...] o estudo dessas tradições esclarece bastante as relações humanas com o passado [...]. Isso porque toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. Muitas vezes, ela se torna o próprio símbolo de conflito. (HOBSBAWM, 2006, p. 21)

Nesse aspecto, por mais que Tonho procurasse práticas diferenciadas em seu dia-a-dia, todas as suas ações deveriam ser conduzidas por aquilo que marcou a história e o passado da família. A própria ocorrência e lembrança das mortes viraram o símbolo inextinguível do conflito e é guiada por elas que a família estabeleceu sua identidade.

Construindo reflexões sobre o conceito de “sujeito sociológico”, Stuart Hall buscou analisar a questão da identidade social, definindo que esta se fundamenta na interação entre o “eu” e a sociedade, ou àquilo que ela determina como constituinte do perfil de cada indivíduo que ela compõe. Segundo Hall:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura [...]

o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2006, p. 11-12)

Nas análises de Hall, as identidades sociais, as quais funcionavam muito bem até antes da contemporaneidade, eram a “costura” que unia a maneira de cada sujeito se ver e ver o mundo em que vivia. Nessa concepção, os indivíduos apenas conseguiam se determinar amalgamados à estrutura da qual faziam parte. A cultura de uma população dizia muito para a afirmação dos valores e dos papéis sociais dos sujeitos.

Na obra cinematográfica de *Abril Despedaçado*, essa identidade cristalizada era constantemente referenciada nas subjetividades dos personagens e dos elementos, como a cena dos bois, que de tanto serem obrigados a trabalhar rodando em círculo na bolandeira, foram vistos pelos irmãos Breves “andando sozinhos” no início da noite, já sem nenhuma carga de trabalho. A tradição é tão forte que é capaz de fazer o próprio ciclo ocorrer sozinho, sem a razão mesma ser colocada em discussão. Em certo momento, muito embora os próprios pais da família Breves percebessem que a prática do ritual estava fazendo com que “nada mais sobrasse”, continuava-se fazendo simplesmente porque era preciso ser feito.

Justamente para enfatizar a força da tradição que a cena do jantar na casa dos Ferreira foi elaborada. Um dos entes familiares mais novos questionou o mais velho se era possível que ele matasse os Breves “todos de uma vez para acabar logo com aquilo”, assim que a camisa amarelasse. A resposta do mais velho foi enfática: “Não. Cada sangue deve ser lavado apenas pelo sangue do outro [do assassino]; foi assim com meu pai que aprendeu com meu avô que aprendeu com meu bisavô e agora eu ensino a vocês”. Ou seja, existia uma espécie de doutrina a ser seguida em nome da tradição e cabia à geração mais

velha ensinar os “mandamentos” aos mais novos. Sobre a memória passada entre gerações, afirma Paul Ricoeur:

A memória do antepassado está em interseção parcial com a memória de seus descendentes, e essa interseção se realiza num presente comum, que pode ele próprio apresentar todos os graus, desde a intimidade do nós até o anonimato da reportagem. É assim lançada uma ponte entre passado histórico, entendido como tempo dos mortos, e tempo de antes do meu nascimento. [...] a narrativa do ancestral já introduz a mediação dos signos e pende para o lado da mediação muda do documento e do monumento, que faz do conhecimento do passado histórico algo completamente diferente de uma memória ampliada, exatamente como o mundo dos contemporâneos se distinguia de nós pelo anonimato das mediações. (RICOEUR, 1997, p. 193-194)

As palavras de Ricoeur são elucidativas para compreender que a passagem da memória de uma geração a outra se dá em apenas um contato: o momento presente. Todo o passado é corroborado aos mais novos sob a interpretação da vivência e autoridade dos mais velhos. Nestes termos, existe um “anonimato da reportagem”; lacunas de informações preenchidas pelos ancestrais e suas experiências. Essas interpretações, tomando a devida força nas práticas cotidianas, tornam-se um monumento – utilizando um termo inicialmente definido pelo historiador Jacques Le Goff (Cf. LE GOFF, 2003) – legitimador de ideias, valores e condutas morais e sociais. É por isso que, analisando a história do filme, a “obrigação” deveria continuar sob o mesmo molde que os ancestrais das famílias definiram.

Na ocasião em que a camisa suja de sangue da família Ferreira amarela, Tonho se encontra em um primeiro momento de libertação de condutas. Ele finalmente se entrega ao amor da moça do circo. A referência estética do filme a essa questão é a própria chuva, que cai em pleno sertão. O assassino da família Ferreira confunde seu ad-



versário, acabando por matar Pacu ao invés de seu verdadeiro alvo: Tonho. A resposta dos Breves é desesperada na busca por vingança pela quebra de todo o protocolo do ritual. Ao ver seu novo irmão morto, Tonho fica desorientado e segue andando sozinho, apesar dos apelos do pai para realizar a vingança. A mãe, chorando, consegue segurar o pai contra um ato leviano de tentar matar o próprio filho ao dizer: “acabou, homem! Acabou!” Como outro apontamento estético, Walter Salles ainda é capaz de fomentar dois caminhos na estrada em que Tonho está seguindo. No entanto, este sabe aonde quer ir: até o mar. Nesta cena final, o mar representa o símbolo da libertação total do personagem daquele eterno ciclo pelo qual estava preso.

Tanto o livro de Ismail Kadaré, quanto o filme *Abril Despedaçado* foram obras produzidas pela contemporaneidade – anos de 1970 em diante. A ideia do código de sangue por conflitos que refletem visões culturais e tradições familiares é uma temática que condiz a um questionamento moderno: não estaríamos marcados por um período histórico de rompimento com as identidades sociais as quais, até então, nos teriam fornecido respostas concretas? Talvez essa tenha sido a problemática central assinalada por Kadaré e Salles, na tentativa de construir um pensamento crítico na busca pela avaliação do público quanto às condutas mais tradicionais e, com isso, levantando reflexões. Sobre esse rompimento atual com as identidades sociais mais fortemente construídas, Stuart Hall afirma que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de

deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade”. (HALL, 2006, p. 9)

O período contemporâneo denota, segundo a perspectiva de Hall, uma “crise identitária”, visto que indivíduos já não conseguem se observar dentro dos valores tolhidos e solidificados pelo mundo sociocultural e, ao mesmo tempo, o caráter único e múltiplo dos sujeitos é, na atualidade, enfatizado. As respostas sólidas de valores pré-determinados não são mais capazes, como antes, de induzir condutas sociais, e é por isso que, na contemporaneidade, há uma constante procura por novas identidades. Nesse sentido, embora Kadaré e Salles demonstrem, com detalhes, a imposição de valores de tradições familiares, toda a parte poética de *Abril Despedaçado*, seja a obra literária ou a cinematográfica é destinada à apreciação da procura pela liberdade e autonomia dos personagens em suas próprias buscas de experiências e identidades; predileções particulares por gostos e maneiras diferentes de entender as vivências e as práticas sociais.

### Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*.

Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra - Cinema e literatura no Brasil*. Editora Rocco. 2007.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. Editora Ática, São Paulo. 2010.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jeferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A Invenção das Tradições*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- KADARÉ, Ismail. Tradução Maria Lucia Machado. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- MAIA, Dália Maria B. *Conflito e família: formas de sociabilidade no sertão cearense*. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos/conflito-familia-sociabilidade-sertao-cearense/conflito-familia-sociabilidade-sertao-cearense.shtml>> Acesso em: 12 de maio de 2012. 2006.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997. V. 3.