

# *Abril despedaçado: a saga do santo inocente*

Miguel Pereira

## **Introdução**

O deslocamento espacial para o Nordeste brasileiro, promovido por Walter Salles, ao adaptar para o cinema o livro de Ismail Kadaré, não retira o sentido da tragédia que está no original albanês. Embora usando de sua liberdade criativa para promover e ressaltar elementos da cultura bíblica ocidental, Walter Salles constrói um relato cinematográfico identificado por seu humanismo em contraposição ao absurdo da *vendeta*, uma verdadeira tragédia narrada por Kadaré. Assim, importa menos o processo de transição do texto literário para o filme e mais os elementos que, no filme, levam aos conceitos bíblicos e ao processo de santificação pela redenção.

No seu *Pequeno tratado das grandes virtudes*, André Comte-Sponville arrola 18 títulos ou nomes que representam e definem o que poderia se chamar de um “homem virtuoso ou santo”. Não que todos esse atributos componham o “homem ideal”, como um tipo a ser modelado. No entanto, mesmo que isso não seja observável no conceito da vida cotidiana, o espaço da transcendência joga uma certa luz sobre essa contradição entre a busca da virtude e transgressão a esse bem que foge à contingência do existir.

Quando Susan Sontag fala da forma da obra como “arte reflexiva”, referindo-se ao cinema de Robert Bresson, entende esse lugar como o “prolongar ou retardar emoções” (Sontag, 1987), entre tantos outros procedimentos de um estilo espiritual do cinema do cineasta francês. Já Paul Schrader define o sagrado presente em três cineastas de culturas diferentes, Ozu, Bresson e Dreyer, como o transcendente (Schrader, 2002).

*Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, compõe um quadro no qual o processo narrativo colhe elementos constitutivos não apenas da santificação mas do transcendente enquanto elemento do trágico em que se constituem personagens, situações e ambiente físico. É mais do que batido que a Bíblia narra histórias sangrentas. Na verdade, o sangue cristão é redentor dos males. Santifica, pelo exemplo e virtudes, o mundo que se torna símbolo sagrado. Assim, o mal, como a vingança, só é expiado no teatro da tragédia, com o sangue do inocente. O humano mais humano, no filme de Salles, é a relação entre os personagens Tonho e Pacu. Mas, o imanente mais transcendente é o sacrifício redentor. É o santo inocente.

Este artigo pretende analisar como Walter Salles constrói essas relações entre opostos através de uma estética centrada em elementos simbólicos de um percurso de grande rigor estilístico e de uma intensa arte reflexiva.

*Abril despedaçado* foi dirigido por Walter Salles, em 2000 e exibido, no Brasil, em 2001, narra a história de uma vingança entre famílias no interior do Nordeste brasileiro. Na realidade, porém, é uma adaptação do livro do mesmo nome do albanês Ismail Kadaré, cuja ação é transposta para o interior do Brasil. Nessa transição do texto para a imagem cinematográfica restou o espírito do original, a atmosfera opressiva da narração e os passos de uma tragédia anunciada. O eixo central da história passou por uma nova encarnação cultural que se identifica com o espaço e o tempo de muitas e diversas culturas. A *vendeta* é um traço presente em todas. Com cânones diferentes ou processos particulares, ela pode estar dentro ou fora do sujeito, mas acontece no dia a dia da vida comum. Pois, *Abril despedaçado* pretende quebrar essa designação e o faz através de uma ideia central que pode ser definida como martírio pelo outro, ou o que no catolicismo se chama santidade. São ciclos que se quebram pela atitude de um personagem, desejada ou não, pelos caminhos da tragédia que impõe o seu destino inexorável, ou ainda, pelo ritual da salvação de si pelo outro.

É um conto moral cujo fundamento é uma ética imposta pela repetição e não pela diferença. Se pensarmos com Deleuze em *modos de existência* ou com Foucault em *estilos de vida*, diríamos, com ambos, que há uma estética impregnada nesta ética da vida para a *vendeta*. Passa-se de um estado ao outro sem que sequer possamos perceber ou tomar consciência desses modos existenciais que nos afetam. Walter Salles nos provoca, nos faz pensar como um mundo fechado em si mesmo é capaz de produzir saídas generosas, mesmo com sacrifício de um outro. O cineasta se coloca na posição de alguém que olha sem julgar. Expõe o seu e outros pontos de vista. Cria, com dedicação, sinceridade e sabedoria.

## **Da santidade e do martírio**

O termo santidade é uma atribuição *post mortem* e designa determinadas qualidades, observadas no percurso existencial de uma pessoa, e reconhecidas por uma

comunidade católica. Segundo André Jolles, essa atribuição, chamada de canonização, se organizou de forma mais sistemática durante o pontificado de Urbano VIII (1623-1637). Trata-se, na verdade, de uma proclamação (*declaratio pro sancto*) que inscreve o bem-aventurado (*beatus*) na “lista (*canon*) de santos”. No entanto, esse mesmo termo refere-se também ao sujeito detentor dessas qualidades. Significa dizer que de algum modo o sentido da santidade está no sujeito e não apenas na *declaratio*. Esta apenas reconhece o culto que a comunidade lhe atribui.

A prática de singularizar pessoas que, em vida, testemunharam de modo exemplar a fé, surge no decorrer dos três primeiros séculos do cristianismo. Já nos Atos dos Apóstolos está descrito o primeiro martírio da cristandade, o de Santo Estevão, ocorrido no ano 35. É considerado protomártir, inaugurando a representação do martírio como um ato de fé acima de qualquer contingência. Significa dizer que, como aconteceu com Santo Estevão, o martírio é um ato público em que o crente sofre e morre por sua fé. Testemunha diante do outro que o agride e mata por causa da sua fidelidade ao credo. O sentido dado pelos primeiros padres da Igreja a esse tipo de morte é o da ressurreição. Segundo o *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*:

De fato, os mártires são portadores do Espírito, eles têm visões e produzem-se milagres em relação com a sua pessoa. Seu martírio tem, além disto, um valor propiciatório: não apenas seus pecados são cancelados (batismo “de sangue”: Tertul., De bap. 16; Orig., Exh. mart. 30; Trad. Apost. 19), mas toda a comunidade dos fiéis dele se aproveita (os mártires dão a reconciliação aos penitentes, rechaçam a potência diabólica), intercedem pelos vivos (cf. as inscrições nos túmulos dos mártires). Os mártires estão “junto ao Senhor” (2002: 895).

As práticas religiosas, durante os três primeiros séculos do cristianismo, consolidaram esse modelo dos mártires em função do cristianismo ser uma *religio illicita*, no Império Romano. Com a sua cristianização, iniciada pelo imperador Constantino, foi se ampliando o sentido do martírio. Não era apenas o testemunho da crença, mas algo mais espiritualizado, inclusive nos ambientes monásticos em que o sacrifício voluntário, através do sofrimento físico e psíquico, era considerado também uma forma de viver o martírio. Mas, o culto dos santos não mártires começou a se tornar mais presente depois do período das perseguições. O rito, principalmente o da missa, foi invocando a não mártires, como equivalentes a eles. Essa prática se consolida por volta de 1063, quando não existe mais diferença no *Communicantes* do cânon da missa entre mártires e santos. Certas virtudes da vida eram equiparadas às dos mártires. O modelo de asceticismo e virgindade que certos bispos adotaram foi também assumindo o sentido da santificação. Alguns se tornaram populares, como o asceta Antão, entre muitos outros. O fato é que esses títulos de diferenciação dessas pessoas os credenciaram a serem venerados pela Igreja.

Esses fundamentos da prática religiosa se constituíram numa espécie de tradição que se desenvolveu no catolicismo, através de um forte esforço de racionalização. Basta citar a *Suma Teológica* de Santo Tomas de Aquino, que enfrentou quase todas as questões da ortodoxia católica. O poder de tais formulações conquistou a cultura europeia e se constituiu, durante séculos, como a referência hegemônica da vida espiritual dos povos do Ocidente.

A santidade, portanto, é um conceito ancorado na prática existencial do crente. O reconhecimento público de sua exemplaridade é, de fato, uma eleição entre os que comungam da mesma fé. A *legenda* consagrou essa prática. Segundo André Jolles, a *legenda* é:

Um neutro plural que significa “coisas a dizer” e se tornou na Idade Média um feminino singular da primeira declinação: “legenda”. Genitivo *legendae*. Evoca uma atividade quase ritual, pois as Vidas de santos eram lidas pública e solenemente em ocasiões determinadas ou ainda consideradas, de modo muito geral, como literatura de edificação pessoal – e sabemos agora como essa leitura se orienta no sentido da imitação (Jolles, 1976: 60).

Jolles afirma ainda que quando se aplica essa palavra a uma série de Vidas, ela assume o sentido do latim de *legere* que é igual a reunir, escolher. Significa também uma história que não é da História enquanto disciplina, mas deriva para o adjetivo “legendário” que designa algo que não é verdadeiro no sentido histórico. Assim, uma legenda pode se constituir num relato que não tem compromisso com a “verdade histórica”, mas segue o caminho de uma construção cultural que se fundamenta numa prática social. Neste sentido, as narrativas de histórias que se fundamentam em tradições culturais ancestrais tornam-se, muitas vezes, legenda.

### **Da legenda filmica**

Os personagens do original de Ismail Kadaré foram plasmados na cultura de um cânon que se sustenta numa estranha ética da *vendeta* como forma de lavar a honra. O sacrifício do outro é o sinal visível de uma crença de que a morte redime o mal. Talvez tenha sido este aspecto da redenção pela morte que tenha cativado João Moreira Salles quando leu, pela primeira vez, *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré. O livro é narrado como uma legenda. O ciclo da vingança se realiza num ambiente em que o sagrado joga um papel importante. Essa prática não é contestada. É simplesmente aceita como verdade a ser cumprida. Quer dizer: se a história narrada leva à morte que essa morte seja a expiação do mal. Tem, portanto, um caráter redentor e santificador.

O livro de Kadaré foi passado por João ao seu irmão Walter Salles que também se impressionou com o relato. Entre os dois ficou decidido que o filme seria

do Walter, com muitas sugestões do João. Assim se iniciou a idéia de transpor para o cinema o livro de Kadaré.

O deslocamento espacial da história para o Nordeste brasileiro de 1910 já caracteriza um olhar novo sobre essa história. Antes mesmo de assumir a ideia da produção do filme, pesquisas foram realizadas para testar a ligação com o novo espaço. Elas mostraram que no Nordeste existiram vendetas. Assim, um roteiro poderia ser escrito sem ferir o sentido da legenda. Mas, numa transposição cinematográfica de um original tão particular como a narrativa de Kadaré era necessário dar nova encarnação a personagens e situações. Resumidamente, a história do escritor albanês se transformou numa briga de duas famílias por posse de terras. De um lado, o núcleo central do filme, a família Breves, que possui uma fazenda de cana onde produz rapadura e de outro os Ferreira, que têm uma fazenda de gado. Os Breves já tiveram uma situação melhor, mas estão em decadência enquanto seus rivais possuem uma situação econômica melhor. Para desenvolver esse fio de história, Walter e seus roteiristas fizeram inúmeras adaptações para tornarem a história brasileira mais plausível. Num ótimo livro sobre a produção do filme, Pedro Butcher e Anna Luiz Muller resumiram, nas páginas 84-85, as principais mudanças operadas com relação ao original de Kadaré:

O protagonista do livro, Gjorg, se transformou em Tonho, filho do meio da família Breves. Ganhou um irmão mais novo, de doze anos... O personagem do pai de Gjorg, que tem uma participação pequena no romance, tornou-se uma das principais. Além disso, foi bastante ampliada a personagem da mãe, quase inexistente no livro. Bessian, o escritor que na trama de Kadaré viaja pela Albânia para pesquisar o Kanun, se transforma em Salustiano, artista que corre o Nordeste com seu espetáculo circense. Diana, noiva do escritor, será a jovem Clara, artista de circo que mantém relacionamento ambíguo com o brincante. É filha de criação, mas também sua amante. No livro, as trajetórias de Gjorg e do escritor correm quase sempre paralelas, praticamente não se cruzam. No roteiro de Walter, Tonho se apaixona por Clara. O amor é um dos impulsos que levam o rapaz a querer romper com o ciclo ao qual está preso (Butcher e Muller, 2002: 84-85).

## ***Das referências***

No texto *Aos amigos de Abril*, escrito antes das filmagens e como uma espécie de guia de suas intenções, Walter Salles indicava algumas rubricas que definiam os conceitos que queria adotar no filme. Justificava por exemplo a criação do personagem Pacu dizendo que precisava de “um olhar inocente”. E mais, “ele é o *agnus dei*, cordeiro de deus, o cordeiro sacrificial que lava, com seu sangue, o pecado dos outros”. E finalizava: “Ímpido, sem máscara, o menino é o único que consegue ver

além das cercas que definem o mundo dos Breves. É o único que, de alguma forma, domina a palavra, e a usa para se projetar no território dos sonhos e da imaginação” (Butcher e Muller, 2002: 84-85).

O roteiro tem inúmeras referências e homenagens a alguns ídolos do cineasta. Uma delas é o próprio nome Breves. Sabe-se da admiração de Walter Salles pelo cineasta de *Limite*, Mario Peixoto, que era da família Breves, dona de grandes propriedades e terras no Estado do Rio de Janeiro. Outra referência diz respeito a um dos diálogos do filme, fruto de uma experiência vivida por Walter Salles num dos seus encontros com Mário Peixoto. A cena ocorre no final do velório da família Ferreira quando o velho cego concede a trégua ao assassino de seu neto, o jovem Tonho dos Breves. Ele aponta para o relógio de parede e diz: “Tu tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marcar mais um, mais um... ele vai tá te dizendo menos um, menos um, menos um”. Mário costumava chamar a atenção dos visitantes de sua casa em Angra dos Reis fazendo esta mesma pergunta.

Mas é óbvio que Walter Salles adotou outras referências na construção de sua narrativa. Mas, o que importa são os indícios de intenções que podem ter determinado o seu sentido. Os preparativos para a filmagem nos projetos de Walter Salles são sempre muito cuidadosos e têm a sua marca de forma explícita.

### **Dos pontos de vista**

*Abril despedaçado* apresenta múltiplos pontos de vista. O primeiro narrador do filme é o menino Pacu. É ele que está nas imagens iniciais caminhando na penumbra e contando uma história meio sem sentido. Não se sabe o que está fazendo nem porque está caminhando. As frases que vai pronunciando têm o sotaque nordestino, mas não parecem coloquiais. Essa impressão se torna mais forte quando, em *off*, descreve o trabalho da família em torno da bolandeira. Diz o que cada um faz nesse processo da moagem da cana enquanto a cena mostra as ações de cada um. As imagens são poderosas e enchem os olhos, assim como o som da bolandeira compõe o clima da sequência. É esse menino que conduz o olhar de todo o filme, mesmo quando não está em cena. É o enviado àquela estrutura arcaica para mudá-la. Seu ponto de vista é o início e o fim da história. É o que chega para mudar os destinos e ordem das coisas. É o que afronta a legenda. A sequência em que o pai anuncia, durante a refeição, que está na hora de Tonho cumprir a vingança e Pacu tenta dissuadi-lo, recebe do pai um forte tapa que o joga no chão. O destino parece lançado e não existe possibilidade de outra escolha. Esse universo é fechado e circular, como a bolandeira que roda, roda, moendo a cana. Todo o grupo familiar está circunscrito à repetição. São ações que se eternizam numa labuta sem fim.

O outro ponto de vista é o do pai de Tonho. É ele que não deixa a tradição morrer. Exige fidelidade e vida ascética. É um patriarca que conduz as ações sem

complacência. É uma espécie de presença onipotente que não deixa escapar nada. É uma consciência acima de todas. A estrutura social que gera essa autoridade está fundada num valor que se impõe sem crítica. É assim, como sempre foi e assim será. Tem o sentido da imobilidade. A figura paterna traz em si o peso da aspereza da vida e do ambiente. O dia a dia sem novidades e sem qualquer glamour parece um destino inexorável e frio. Está ali para que se cumpram os destinos de cada um. Assim, Tonho deve vingar a morte do irmão, assim como Pacu, provavelmente vingará a de Tonho. É um círculo vicioso que demonstra lugar sem saída e impossível de ser ultrapassado. Sua figura é quase cruel, mas muito digna. Dona de uma ética acima de qualquer representação religiosa, encara a vida como os personagens das tragédias gregas, outra referência importante na construção imaginada por Walter Salles para o seu filme. Diferente do pai, a mãe é submissa, mas também protagoniza cenas e conduz o olhar do espectador. É também narradora e tem um ponto de vista explicitado pelo filme, não apenas em alguns planos subjetivos, mas nos poucos diálogos que troca com Pacu. Seus olhares e expressões faciais expressam um sentido desse mundo nada agradável. Há um certo sufocamento vivido pela personagem quase muda, mas claro em seu corpo. Neste sentido, há uma analogia entre a mãe e a jovem Clara, a artista de circo e dona de uma liberdade que a mãe não experimenta. O ato de amor da jovem ao condenado à morte é um ato equivalente ao da mãe que experimenta um intenso alívio amoroso quando vê que o filho cumpriu sua tarefa e está vivo.

Finalmente, o ponto de vista de Tonho é o mais contido. Ele é o instrumento da vendeta. Está condenado desde que nasceu. Segue, à risca, todas as determinações daquela cultura. Prepara-se e enfrenta sua tarefa com presteza e eficiência. O ônus da tragédia é dele. Vive a tensão de um desfecho sem saída. Por isso, a ele são dados os únicos momentos de certa leveza do filme, como o contato com os brincantes e o nascimento do primeiro amor. Em oposição a seu irmão Pacu que imagina criar novas histórias, Tonho aceita a sua condição. Os poucos momentos do filme em que se vê descontraído é quando brinca com Pacu nas belas cenas do balanço. Mas é ele que será redimido pelo irmão, depois de uma noite de amor com a jovem Clara.

Os outros pontos de vista do filme são uma espécie de contraponto aos da família Breves, como a família Ferreira, cuja participação no filme é pequena, embora marcante, os brincantes como um espaço curto, mas simbólico de liberdade e alegria da vida, e uma pequena, mas intensa presença do comerciante, vivido por Othon Bastos.

Por último, também Walter Salles, reproduzindo a teoria pasoliniana de “cinema de poesia”, constrói seu ponto de vista nesta bela obra. Passando pelos conceitos relacionados aos personagens, pela adaptação de um texto literário de precisão narrativa incomum, pelas referências cinematográficas de sua preferência, explicitadas na composição das cenas e na sua estética, o cineasta expõe sua visão

desse mundo em transformação e adota uma posição ética diante de um relato de caráter religioso. É como se seu ponto de vista fosse a interferência numa história que poderia continuar caso a vingança não fosse quebrada pelo sacrifício redentor do inocente, como ele mesmo disse à sua equipe, do “cordeiro de Deus”.

No emaranhado desta narrativa seca e esteticamente exuberante, mesmo contra a vontade do realizador, (não queria que a estética dominasse a narrativa), o centro está no processo de santificação de Pacu. Ele assume os males e muda o destino de todos pelo seu sangue inocente, conscientemente buscado, como um mártir que dá a sua vida pelo amor do outro. É isso que Pacu faz por seu irmão Tonho que se depara diante do mar, símbolo pleno de nova vida em que talvez a aventura tenha vez e o mundo possa ser outro.

*Miguel Pereira*

Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

### **Referências bibliográficas**

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BUTCHER, Pedro e MULLER Ana Luiza. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. Lisboa: Vega, 2005.
- DICIONÁRIO PATRÍSTICO e de ANTIGUIDADES CRISTÃS – Org. Di Bernardino, Angelo. Petrópolis: Vozes, 2002.
- KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- SCHRADER, Paul. *Il Trascendente nel Cinema*. Roma: Donzelli, 2002.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

## **Resumo**

*Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, constrói sua narrativa como um relato bíblico, em que o sangue do inocente redime e salva uma pequena sociedade num estado de quase decomposição moral. A construção dos afetos, a opressão familiar, a poética do dia a dia e o peso do mal que paira sobre o ambiente conduzem a inúmeras equivalências observáveis nas sociedades contemporâneas. Nesse ambiente de valores contrastantes, a santidade tem um papel de demonstração educativa à maneira das tragédias gregas.

## **Palavras-chave**

*Abril despedaçado*; Cinema e o sagrado; Santificação; Estética do cinema.

## **Abstract**

In *Behind the Sun* (2001) Walter Salles creates a narrative as a biblical plot in which innocent blood redeems and saves a small society on the verge of moral dissolution. The making of affection, family oppression, poetry of daily life and the threat of evil lead to a number of similar contemporary situations. In this world of contrasting values, sanctity has an instructive role as in Greek tragedy.

## **Keywords**

*Behind the Sun*; Consecrated and cinema; Sanctifying; Movie aesthetics.