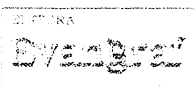


Zonas Francas: territórios comparatistas

Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Rita Terezinha Schmidt
Organizadoras



Porto Alegre
2011

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
LA COMPARACIÓN TIENE SU RAZÓN: UNA MIRADA DESDE LA GLOCALIDAD	9
Adriana Crolla	
O COMPARATISMO NAS FRONTEIRAS DO CONHECIMENTO: CONTRA- DIÇÕES E CONFLITOS	19
Eduardo F. Coutinho	
A FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR: O HUMANO E O NÃO-HUMANO	28
Evando Nascimento	
ENTRE O PRETO E O BRANCO, HÁ LUZ: LITERATURA, CINEMA E POESIA NO ENCONTRO ENTRE O PADRE E A MOÇA	67
João Manuel dos Santos Cunha	
LITERATURA E CINEMA	84
Lucia Sá Rebello	
ESCRITORES PENSADORES: LITERATURA COMO CONHECIMENTO... ..	91
Márcia Ivana de Lima e Silva	
SORTIES AS BORDERWORK: COMPARATIVE CROSSINGS INTO FREE ZONES	98
Margaret R. Higonnet	
VIVÊNCIAS LITERÁRIAS, ESTÉTICAS E CULTURAIS	116
Maria Luiza Berwanger da Silva	
A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA BRASILEIRA EM VOZES ESTRANGEIRAS: ALGUNS OLHARES DE FORA SOBRE O PASSADO DO BRASIL	123
Marilene Weinhardt	
HAUNTING PHOTOGRAPHIES: ON SEBALD'S TEXT-IMAGE- COMPOSITIONS	137
Monika Schmitz-Emans	
PÓS-HUMANO, PÓS-MARXISTA, PÓS-MODERNO	144
Raul Antelo	

EXPRESSÕES IDENTITÁRIAS NA LITERATURA EM MOÇAMBIQUE: OS MITOS EM A VARANDA DO FRANGIPANI	166
Regina da Costa da Silveira	
ENCENAÇÕES, IMPOSTURAS E INTRADUTIBILIDADES	172
Rita Lenira de Freitas Bittencourt	
LITERATURA COMPARADA SEM FRONTEIRAS? NOTAS DO CONGRESSO AILC 2010	182
Rita Terezinha Schmidt	
LUZ E SOMBRA: DA LITERATURA AO CINEMA A EXEMPLO DE ABRIL DESPEDAÇADO	192
Simone Malaguti	

LUZ E SOMBRA: DA LITERATURA AO CINEMA A EXEMPLO DE ABRIL DESPEDAÇADO

Simone Malaguti

Podem parecer estranho que o título *Abril Despedaçado* aproxime autores de culturas tão diferentes quanto o escritor albanês Ismail Kadaré e o cineasta brasileiro Walter Salles, mas talvez essa estranheza diminua se pensarmos que ambos representam em seus textos pactos de identidades em territórios extremos; narram histórias de pessoas que, motivadas por um contrato social, têm uma ligação fatal com o local onde moram. O local não é menos penetrante do que o pacto ou o contrato, trata-se de paisagens áridas ou ingrimes; ensolaradas e desérticas ou nevadas e pedregosas. Conforme Klosi (1991), Kadaré escreve para preservar a identidade de uma comunidade economicamente inexpressiva, diversas vezes ameaçada culturalmente por guerras separatistas, tratados de anexação ou subjulgamento religioso. Já, Salles, conforme Nagib (2007, 29), esforça-se em redescobrir um país numa época de euforia econômica e em recuperar nas telas do cinema a identidade brasileira muitas vezes relegada ao esquecimento ou à vergonha nacional, como o sertão nordestino.

Vale também pensar na situação específica dos autores e no contexto sócio-cultural, no qual o romance e o filme são produzidos e recepcionados pelo público.

Durante a década de 60 Kadaré, de origem modesta, identificou-se com o regime socialista albanês e traduziu sua empolgação pelo partido em poesia. A partir dos meados dos anos 70, quando já gozava de uma certa reputação no mercado editorial europeu, a estética engajada se reverteu na narrativa de resistência. Kadaré passou a escrever romances e artigos para uma revista literária francesa. Suas críticas à política da Albânia do final dos anos 80 o levaram ao exílio forçado em Paris, onde vive desde 1990 com sua família. Na capital francesa, a obra de Kadaré caiu em solo fértil, pois ali encontrou um mercado editorial interessadíssimo nas literaturas regionalistas das periferias e nos defensores da democracia. A França o acolheu, o consagrou e o projetou mundialmente como o representante máximo da literatura albanesa.

Salles passou sua pré-adolescência na década de 60 em Paris e conheceu de perto a efervescência política e cultural daqueles anos. Filho do empreendedor e diplomata Walther Moreira Salles, Salles Jr. continuou a receber uma educação francesa no liceu do Rio de Janeiro, passando a ser, desde então, um receptor atento de tudo que a capital francesa oferecia de mais excepcional culturalmente, desde o cinema, como o movimento da *Nouvelle Vague*, até à literatura, como os textos de Kadaré. Para o próprio Walter Salles (2007) e

para a literatura a respeito dele (Bentes 2001, Nagib 2003 e 2007, Strecker 2010), sua biografia o colocou, portanto, muito mais perto de cineastas, gêneros e gosto estéticos estrangeiros e numa posição distante, mesmo que dialógica (Nagib 2003, 61), do cinema engajado e da “estética da fome” propostos por Glauber Rocha.

Como resultado, os filmes de Salles são representantes do cinema pós-moderno, cinema este caracterizado pela bricolage, ou seja, pelo pluralismo ou ecletismo estilístico, que se traduz na estética híbrida e na qualidade antológica do filme (Bordwell 2003, 184). Técnicas que radicalizaram a narrativa, tais como a montagem, a intertextualidade, a intermedialidade; passam a ser incorporadas na dramaturgia e edição do filme. Além disso, a intramedialidade e a autoreferência são características marcantes dessa estética. Verifica-se um diálogo do filme com a tradição cinematográfica. O filme pós-moderno toma, por exemplo, os filmes clássicos ou consagrados pelo público como ponto de partida, repete cenas e motivos, os atualiza ou os adapta para um outro contexto cultural. Outra marca distinguível do cinema pós-moderno é a sua autoreflexão. Há nos filmes uma discussão ou reflexão implícita sobre a própria mídia, pois os cineastas pós-modernos têm ciência da história do cinema e a refletem dentro da dramaturgia do filme. Conforme Bordwell, essas características já estão presentes no novo cinema a partir dos anos 60, sendo amplamente verificadas no cinema a partir dos meados dos anos 80.

Sem detalhar todas as incorporações da estética pós-modernista de Salles, podemos afirmar que o filme *Abril Despedaçado* está inserido dentro desse propósito por dialogar com a tradição brasileira da representação nordestina no cinema, com a tradição europeia da representação da paisagem brasileira na pintura e com a literatura regionalista e, em especial, com a geografia extrema representada por ela.

A seguir, o artigo aborda estes aspectos partindo da questão da luz e da sombra no romance e no filme para então relacioná-los com a tradição no cinema brasileiro e com a pintura europeia.

LUZ E SOMBRA NA PAISAGEM

O romance *Abril Despedaçado* de Kadaré leva-nos a um território extremo, pois o a vingança de morte entre as famílias Berisha e Kryeqyqe, narrada no romance, é ambientada nas montanhas albanesas entre o final do outono e início da primavera. Na região literária representada no romance, a geografia e a época do ano foram construídas como forças agenciadoras de uma realidade difícil e contraditória desencadeada pelo ponto geográfico onde se localiza, na região onde termina a Europa e onde o mundo oriental se inicia.

Percebe-se que a relação entre o sol, a luz e a sombra, própria dessa região, liga-se à situação dos personagens do romance, como o trecho a seguir exemplifica: “Com o canto do olho Gjorg mirou o fragmento de paisagem além da janela estreita. Lá fora corria março, meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só esse mês possuía.” (Kadaré 2007, 17)

A mirada do protagonista para *além* da janela revela o limite de um espaço, a casa. Há para o protagonista, portanto, um interior e um exterior. É “lá fora” que o tempo passa, pois dentro de casa, o ambiente protegido não está sujeito às mesmas condições da paisagem exposta à natureza. Temos, então, dois paradigmas cronológicos: o real ou o externo e o subjetivo ou interno. O olhar de Gjorg revela também que a passagem do tempo está ligada à luz que, por sua vez, representa oposições. A luminosidade do inverno, baixa em relação à da primavera, conflita com a da primavera, alta e que ofusca a visão. Esse conflito podem ser lidos como um símbolo da contradição entre o Ocidente e o Oriente, entre inovação e tradição que a Albânia abriga simbolicamente (Strecker 2010, 115).

Esse conflito é também representado no romance por meio do protagonista Gjorg, que por ser a próxima vítima da tradição do código moral, oscila entre a vida e a morte e está à beira de um ataque de loucura. Ora é a escuridão ou a luz minguada que o apavora, como no trecho “Como um morcego, ele só se movimentaria nas trevas, fugindo do sol, da lua cheia e das tochas.” (Kadaré 2007, 17), ora a claridade é ameaçadora, lido na seguinte passagem: “Era uma manhã luminosa, o sol e a neve recente doíam nos olhos, tudo se achava claro e refulgente, como se o mundo inteiro de súbito pudesse escorregar e se estilhaçar em milhões de pedaços, vítima da sua cristalina loucura.” (Kadaré 2007, 37).

Os motivos da luz e da sombra, tão determinantes na narrativa de Kadaré, estão também presentes no filme de Salles das seguintes maneiras: fisicamente, na locação do filme, no *Sertão*. o sol é o motivo dominante; metaforicamente, pela expressão do ciclo de opulência e decadência que representou a cultura do açúcar no nódeste brasileiro, na fotografia e nos personagens.

O sol e a luz *são* símbolos nacionais e, portanto, indispensáveis para caracterizar a singularidade da geografia brasileira. Um exemplo disso, é o hino nacional que fala do “sol da liberdade em raios fúlgidos que brilhou no céu”, de um “raio vívido”, de um “formoso céu, risonho e límpido” e, por fim de um Brasil “iluminado ao sol do novo mundo.” O sol é o denominador comum das diversas paisagens brasileiras. Ele brilha na maioria do tempo no país e, em algumas regiões, é tão forte que a cabeça parece queimar quando exposta a ele. É assim que o pequeno Pacu do filme descreve sua caminhada pelo *Sertão* durante um dia de sol.

A claridade excessiva na paisagem brasileira tem efeitos visuais que muitas vezes passam despercebidos aos olhos de quem convive com ela. As cores tornam-se mais ásperas, frias e alardeantes e o contraste entre a luz e a sombra é extremamente reforçado. O oposto dessa luminosidade é a paisagem na neve num dia nublado: a luz está presente, o dia é claro; mas, como o sol não aparece, as superfícies não tem brilho. A sensação é de uma apatia luminosa e de uma constante sombra que influenciam os ânimos à melancolia e à tristeza. Esse ambiente triste está amplamente representando no texto de Kadaré.

Ao contrário disso, onde o sol aparece com mais intensidade, o humor dos habitantes parece ser melhor. Se a quantidade de luz está relacionada com a alegria, então é verdade que o Brasil e os brasileiros podem ser caracterizados como alegres. Isso justificaria também frases do hino nacional de que os “nossos campos são lindos e risonhos” e de “que nossos bosques tem mais vida.” Porém, é também verdade que o Brasil tem mais do que bosques, tem também aridez, favela e, com isso, muitos lados obscurtos. Há muitos brasileiros que vivem na sombra, ou seja, na miséria.

Na tradição cinematográfica brasileira, o *sertão* foi representado muitas vezes sob luzes dramáticas e violentas. Essas técnicas reforçam o caráter realista e documentário do filme e têm um compromisso com a objetividade. Em *Vidas Secas* (1963) e em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) “há uma explosão de luz, o sol a pino acachapante invade o enquadramento sem sombras nem filtros. (...) A superexposição e o alto contraste lembram as xilogravuras utilizadas na literatura de cordel.” (Strecker 2010, 112-113). *Abril Despedaçado* recupera essa tradição e a supera, tratando o filme com uma escala de tons amarelados, próximos às cores dos filmes europeus ou americanos que se passam na idade média. Esse tratamento visa o abafamento da realidade objetiva em favor da realidade interna, subjetiva ou relativa de fatos e personagens.

Além do sol e das cores medievais, a luz e a sombra desempenham papéis importantes para a comunicação visual e dramática: o jogo de luz e sombra serve de metáfora para o destino de uma família na zona canavieira do sertão nordestino que passa da opulência à decadência.

A família Breves vive tanto no sol, portanto, numa atmosfera propícia à alegria, como na sombra, num ambiente hostil e triste. Os membros da família têm uma vida dura trabalhando na aridez, no canavial e no forno. Além dos dois bois e um asno, a vida laboriosa em Riacho das Almas não oferece mais nenhuma possibilidade de ascensão econômica à família. Ao contrário, ela está perto da sua extinção, caso ceda ao pedido dos vizinhos e lhes concedam suas terras. No filme, há de se defender a honra da família dando continuidade ao assassinato do filho mais velho. Pacu Breves, o filho mais novo, que já viu um irmão mais velho morrer é contra esse destino. Ele tenta convencer seu

irmão Tonho a fugir desta fatalidade ou a encontrar um caminho que o leve das trevas à luz.

A CAMINHO DA LUZ

Apesar de sua vastidão e riqueza, o *Sertão* representa uma região economicamente ainda decadente. É nesse sentido, que podemos afirmar que muitas famílias sertenejas, como a do filme, vivem à sombra, ou seja, à beira da sociedade. A fotografia do filme ilustra essa situação com o jogo de luz e sombra recuperando o visual de cores de um pintor europeu do período colonial.

Uma das características da luz do agreste nordestino é a sua posição zenital durante as horas do meio do dia. Disso resultam sombras acentuadas e um esfriamento das cores decorrente da alta temperatura de cor da luz do céu. A luz e a cor brasileira têm uma especificidade: o seu alto-contraste de cores, geralmente do vermelho da cor de barro e do verde. É um contraste de duas cores primárias que se auto-iluminam.

Sabe-se que esse composição de cores foi um desafio aos primeiros pintores europeus (Oliveria 2005, 6). Frans Post (1612-1680) foi o primeiro a executar o trabalho de retratar a nova colônia europeia, sem, contudo, domar a luz arrebatadora na tela. Ele usou tons terra que abafaram o alarde de cores. Suas telas transmitem uma atmosfera triste e fechada da paisagem tropical brasileira. Somente após seu retorno à Holanda, utilizou cores vivazes ao retratar o Brasil. Rugendas (1802-1858) seguiu a segunda fase de Post; pintando mais tarde quadros de um Brasil idílico e bucólico em cores e luzes agradáveis. O pintor Eduard Hildebrandt (1818-1869), por sua vez, deu continuidade à primeira fase de Post, incrementando as imagens por meio do *Chiaroscuro*. Essa técnica dá contraste profundo à pintura sem utilizar cores fortes. Como efeito, cria-se na tela uma atmosfera de isolamento e tristeza.

O filme de Salles recupera a pintura de Hildebrandt como decodificadora da paisagem e do humor do nordeste em torno de 1900, da vida sob o sol, porém à sombra; da vida que passa do ciclo da abundância para a decadência.

Há diversas cenas dentro de ambientes escuros ou iluminado por velas. Outras vezes, há cenas sob o sol povoadas de sombras. O jogo de escuro e claro e o uso de luz baixa (*low key*) dão ao filme uma nota de tristeza e solidão. Elas abafam a cor local e fazem da imagem dura e seca, um retrato bonito.

A cena de abertura do filme é um exemplo do uso da escuridão como elemento dramático. A escuridão do fim da madrugada predomina no céu, somente o ponto claro anuncia o dia. Nela vemos a silueta do menino caminhando na noite mata a dentro entre arbustos secos em direção contrária à luz que desponta no céu. A cena pode ser entendida como um prenúncio do desti-

no sombrio de Pacu. Na casa dos Breves a escuridão também predomina. É sempre noite quando a família é filmada dentro da casa e, quando a família está à mesa, há somente uma vela no centro da cena a iluminar os personagens, de forma que ficam estes ficam circundados pelas sombras. A impressão é de que os membros da família estão dentro de um círculo vicioso e fatal.

Contudo, esse tipo de iluminação muda quando os irmãos estão conversando a sós no quarto onde dormem. Nessas cenas, a iluminação, mesmo que escassa, parte de vários focos de forma que os corpos ficam envoltos em luz e sombra. Cria-se um ambiente misterioso e mítico. O contraste de luz e sombra sugere neste caso que entre os irmãos ainda há espaço para o carinho, para a esperança e para o humano.

O relacionamento solidário e fraternal entre Pacu e Tonho repete-se em outras cenas por meio de gestos e expressões faciais. Durante o dia, enquanto trabalham, os Breves quase não conversam. As poucas frases que se ouve são do pai dando ordens ao boi ou aos filhos. À noite, quando jantam, é o pai quem mais uma vez tem a palavra. Pacu é, contudo, o único membro da família que tenta quebrar com a regras, falando quando deve calar ou sonhando quando deve trabalhar. Ele se atreve, por exemplo, a fazer comentários em favor ao seu irmão. Quando pai lhe diz que chegou sua hora de defender a honra da família, interfere com um “Não vá, Tonho!”. Em resposta, leva um tapa do pai. Quando Tonho tem pesadelos de morte, Pacu procura acordá-lo como se tentasse libertá-lo do mal. Esta cena faz uma clara referência ao texto bíblico do atos dos apóstolos (12,7), “E eis que sobreveio o anjo do Senhor, e resplandeceu uma luz na prisão; e, tocando a Pedro no lado, o despertou, dizendo: Levanta-te depressa! E caíram-lhe das mãos as cadeias.”, equiparando Pacu ao anjo da luz que salva Pedro da prisão.

Em várias cenas do filme, Pacu tenta libertar sua família da tristeza e da fatalidade de seu destino. E é ele, por exemplo, quem apresenta o irmão à Clara, personagem que motiva Tonho a romper com as regras. Clara é uma artista de circo e o seduz. Ela faz Tonho soltar a primeira gargalhada no filme e o convence a deixar o sertão em direção ao mar. Ao se apaixonar pela artista, Tonho sente-se suficientemente forte para deixar também a casa paterna na manhã seguinte.

A luz na cena final do filme é o oposto da cena de abertura. Tonho está na praia e anda entre dunas avançando em direção à água. No céu há ainda muita bruma, o que torna a imagem clara e leitosa. Tudo indica que Tonho não só se livrou da morte e da tradição familiar, como também saiu da escuridão espiritual que sertão simboliza no filme para iniciar uma nova etapa de vida. Nagib (2007, 4-9) entende que esse desfecho remete ao mito inaugural da cultura brasileira que o mar representa e que é recorrente na tradição cinematográfica brasileira desde Mário Peixoto. Nesse contexto, o mar relaciona-se a ideia romântica de liberdade e liberação do subjetivo em detrimento do social.

No romance albanês, o protagonista Gjorg não tem a mesma sorte. Ele erra pelas florestas, onde é assassinado pelo membro da família rival. Neste texto prevalece, portanto, o pacto social em detrimento do indivíduo.

Após o tiro, Gjorg ainda avista a claridade emanada por restos de neve, que se apagará tão logo morra conforme o texto a seguir exemplifica:

De repente o mundo emudeceu por completo, depois ele ouviu passos em meio ao mutismo. Sentiu duas mãos que faziam alguma coisa no seu corpo. “Viraram-me para cima”, pensou. (...) “Ó Deus, tudo conforme as regras.” Tentou abrir os olhos. Não se deu conta se conseguira abri-los ou não. Deu-se conta apenas de que, no lugar do gjaks, enxergava alvos restos de neve que ainda não derreteria (...). “Isso é tudo”, pensou, “ e até que durou demais.” (KADARÉ, 2007, 174)

Ao aproximar romance e filme, a diferença entre ambos, em especial a respeito dos finais, salta aos olhos. Poderíamos, portanto, nos perguntar: o final do filme é uma interpretação tipicamente brasileira de um texto estrangeiro? Tudo indica que sim, pois o trajeto de Tonho remete à famosa frase de Glauber Rocha de dita que o sertão vai virar mar e ao hino brasileiro que aproxima o esplêndido “ao som do mar e à luz”.

Além disso, o desfecho lembra também uma cena otimista e de longa tradição no cinema, do homem que atravessa campos e chega à costa marítima. Esta cena representa a vitória da luz sobre as trevas, do homem que vence os desafios incalculáveis na e da natureza e encontra o seu lugar ao sol num lugar seguro. Este aspecto reforça o que havíamos constatado em artigo anterior, de que “Salles revela, assim, outra parte do projeto maior do seu cinema: o de unir elementos nacionais e transnacionais, o de buscar no exterior modelos narrativos para a exposição de problemas brasileiros.” (Gambarato & Malaguti 2005, 1)

O trajeto de Tonho pode ainda representar o caminho inverso dos colonizadores do Brasil, trata-se do colonizado que sai do seu lugar à procura de um novo mundo. O filme termina, portanto, com uma mensagem, ou melhor com uma clara imagem de otimismo, talvez tipicamente brasileira.

BIBLIOGRAFIA

BENTES, Ivana. “Cosmética da Fome”. *Jornal do Brasil*, 08/07/2001.

BORDWELL, David. *Visual Style in Cinema*. München. Verlag der Autoren, 2003.

GAMBARATO, Renira R.; MALAGUTI, Simone. *Objetos de Desejo de Walter Salles*. In: II Congresso Internacional: Brasil, identidade e alteridade., 2005. Sao Paulo. Anais Associação Brasileira de Estudos Semióticos. Sao Paulo : ABES, 2005. v. I. CD-Rom.

KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

KLOSI, Adrian. *Mythologie am Werk*. München: Sagner, 1991.

NAGIB, Lúcia. *Brazil on Screen*. London, New York: I.B. Taurus, 2007.

NAGIB, Lúcia. *The New Brazilian Cinema*. London, New York: I.B. Taurus, 2003.

OLIVEIRA, Mary. *Frans Post e as imagens do Brasil holandês: O olhar que registra ou o traco que interpreta?* Comunicação do Terceiro Congresso Internacional Alexander von Humboldt: Literatura de viagens desde y hacia Latinoamérica del siglo XV al XXI, em http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/xii_ciso_2005.pdf. Acesso em 15.10.2009

SALLES, Walter. “*Filme de estrada: manual de instrução*”. O Estado de São Paulo, 20/07/2001

STRECKER, Marcos. “*Na Estrada. O Cinema de Walter Salles*”. São Paulo: Publifolha, 2010.