

O estilhaçar do tempo em *Abril despedaçado* [romance e filme]

The shattering of time in Abril despedaçado
[novel and film]

La ruptura del tiempo en Abril despedaçado
[novela y película]

Deivanira Vasconcelos Soares

Universidade Federal de Santa Maria

E-mail: dv.vasconcelosrosa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-3549>

Saulo Lopes de Sousa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: saulo.sousa@ifma.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6290-5954>

RESUMO:

Este estudo desenvolve uma análise de *Abril despedaçado* (2001), filme dirigido por Walter Salles e baseado no romance albanês homônimo, de Ismail Kadaré (1978), com o fito de perscrutar o processo de transmutação da categoria narrativa *tempo* no processo de construção cinematográfica. Nesse sentido, o cotejo dialógico empreendido entre literatura e adaptação fílmica é uma dentre as diversas possibilidades de substancializar a experiência do cinema, dilatando os horizontes de interpretação do espectador ao âmbito polissêmico do literário. Além de considerar o complexo universo da adaptação, seus meandros e sinuosidades, a abordagem analítica se pauta em contributos teóricos acerca do tempo no romance e, essencialmente, na crítica cinematográfica, para refletir sobre os entrelaços desse componente narrativo na orquestração da mensagem audiovisual.

Palavras-chave: *Literatura. Análise fílmica. Tempo narrativo. Abril despedaçado.*

ABSTRACT:

This study develops an analysis of *Abril despedaçado* (2001), film directed by Walter Salles and based on the eponymous albanian novel by Ismail Kadaré (1978), with the aim of

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado* [romance e filme].

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

examining the process of transmutation of the narrative category of time in the process of cinematographic construction. In this sense, the dialogic comparison undertaken between literature and film adaptation is one of the many possibilities to substantiate the experience of cinema, expanding the viewer's horizons of interpretation to the polysemic scope of the literary. In addition to considering the complex universe of adaptation, its intricacies and sinuosities, the analytical approach is based on theoretical contributions about time in the novel and, essentially, in film criticism, to reflect on the interweavings of this narrative component in the orchestration of the audiovisual message.

Keywords: *Literature. Film analysis. Narrative time. Abril despedaçado.*

RESUMEN:

Este estudio desarrolla un análisis de *Abril despedaçado* (2001), película dirigida por Walter Salles y basada en la novela homónima albanesa de Ismail Kadaré (1978), con el objetivo de examinar el proceso de transmutación de la categoría narrativa del tiempo en el proceso de la construcción cinematográfica. En este sentido, la comparación dialógica que se realiza entre la literatura y la adaptación cinematográfica es una de las muchas posibilidades para fundamentar la experiencia del cine, ampliando los horizontes de interpretación del espectador al ámbito polisémico de lo literario. Además de considerar el complejo universo de la adaptación, sus complejidades y sinuosidades, el enfoque analítico se basa en aportes teóricos sobre el tiempo en la novela y, esencialmente, en la crítica cinematográfica, para reflexionar sobre los entrelazamientos de este componente narrativo en la orquestación de la mensajero audiovisual.

Palabras-clave: *Literatura. Análisis de películas. Tiempo narrativo. Abril despedaçado.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 15/02/2022

Introdução: De entrada às sutilezas e sobressaltos do tempo

*Agora eu era o herói [...]
Não, não fuja não
Finja que agora eu era o seu brinquedo
Eu era o seu pião
O seu bicho preferido
Vem, me dê a mão
A gente agora já não tinha medo*

No tempo da maldade acho que a gente nem tinha
nascido
Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
[...]

“João e Maria”, Chico Buarque

Gjorg e Tonho sabem o valor do tempo. Quem vive a sina vitimada do endeusado “amigo”¹ e das disputas por terra, nos termos da etiqueta da hospitalidade nas montanhas albanesas e da honra velada pelo patriarca, sabe do tempo. Quem tem a desventura de um encontro marcado e certo com a morte, agarra-se a um tempo quase perdido. Quem caminha sozinho e obedece às determinações do *Kanun*, do pai, abraça-se ao cansado tempo que lhe resta e anda, confuso, nele e no espaço.

Os protagonistas de *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, e do filme homônimo, de Walter Salles, nasceram quando o mal já existia e os esperava. Nasceram no tempo da fatalidade de quem cumpria uma *vendeta*, num tempo narrativo que se mistura e possibilita diálogo com o dizer poético de Chico Buarque, epigrafiado. “Agora era fatal/ Que o faz-de-conta terminasse assim”; os personagens se fazem heróis porque cumpriram suas desditas. Mataram. Morrerão.

A narrativa das montanhas e do sertão brasileiro envolve o tempo necessário para se matar e morrer. Gjorg morrerá ao final da *bessa*² que anula o sangue. Tonho escapará por obra de Pacu. Passam, os dois, depois da tocaia que toma o sangue inimigo, a ter a vida com os dias contados e a morte como certa.

A letra de “João e Maria” “traz os pretéritos imperfeitos que exprimem uma concomitância não em relação a um marco temporal pretérito, mas ao ‘agora’” (FIORIN. 2016, p. 188). Assim, o “agora” de Gjorg e do sujeito lírico buarqueano pertence ao modo de fala que situa a ação na realidade, que é ficcional, num fazer e desfazer de conta. O “agora” dos personagens é o resultado de umas vidas/mortes passadas, num pretérito imperfeito, como o “era”; agora era fatal porque os passos deles pertenciam à *vendeta*, à honra. Essas forças superiores fazem dos protagonistas “brinquedo, pião, o bicho preferido” para seguir às regras do *Kanun* e garantir a honra dos Breves.

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado* [romance e filme].

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

O des-faz de conta que envolve o tempo de Gjorg começara “setenta anos antes, na fria noite de outono, de outubro, em que um homem batera à porta da *külle* dos Berisha” (KADARÉ, 2007, p. 26). Esse *amigo* trouxe consigo a segurança para si e a desgraça para a família, pois morrera no limite de espaço que ainda pertencia aos Berisha, o que, segundo o código, tornava a família hospitaleira a responsável por cobrar o sangue derramado, entrando, assim, numa *vendeta*.

No filme de Salles, a necessidade de vingança se origina na briga por terras. As terras que passam dos Breves para os Ferreira levaram nas disputas o avô, os tios e o irmão mais velho de Tonho, Inácio Breves. É o olho por olho narrado por Menino, logo no início do filme, que situa o espectador no tempo da história contada. O Menino acrescenta, em sua inquietante posição de questionador, “foi de olho por olho que todo mundo acabou cego”, conotando sua indignação, revolta com o pai, que obriga o filho a ir para a morte, e com a mãe, que aceita a ideia de defesa da honra, uma vez que as terras, as riquezas não mais lhes restam.

Essas brevíssimas aproximações entre o romance de Kadaré e a obra fílmica de Salles dão ensejo para se considerar o expediente dialógico entre literatura e cinema como um viés profícuo de análise no âmbito da crítica cinematográfica. Além de comungarem o escopo ficcional em seus dizeres, o fenômeno literário e o audiovisual avizinham-se pelas técnicas e pelos desdobramentos de construção narrativa, que sofrem mútua influência, porém assinalam a autonomia de cada campo.

Por esse prisma é que se conjectura a análise da dimensão temporal em *Abril despedaçado* como um caminho de leitura possível, ainda que sua herança remonte a narratologia literária. Dito isso,

vamos considerar o filme como obra artística autônoma, suscetível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica) (AUMONT; MARIE, 2013, p. 10).

Em virtude dessas reflexões, percebe-se a interpenetração da literatura na imagem-som do cinema como um poderoso instrumento de expressividade artística, muito embora se saiba que a posição hierárquica não comparece como distintivo de valor. A autonomia de ambos os fazeres estéticos segue, desse modo, a lógica de seus projetos e recursos de elaboração. Para além dos procedi-

mentos técnicos de descrição e interpretação envolvidos, o estudo da relação dialógica entre literatura e cinema “faz com que se descubram detalhes do tratamento da imagem e do som [...] que aumentam o prazer a cada vez que se revê a obra” (VANVOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994. p. 12).

Dito isso, propõe-se a leitura da categoria *tempo* no filme *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, em aproximação ao romance homônimo, de Ismail Kadaré, no interesse de sondar as possibilidades de leitura existentes, aprofundadas pela interação do elemento espaço-temporal com outros recursos ficcionais e técnicos no universo fílmico. O olhar lançado ao tempo – e ao seu aspecto semântico – está a serviço, portanto, do aprofundamento de reflexões ensejadas pelo filme, e que, por isso, se vale de “faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 17).

O martelar inquietante da vida

As marcações temporais que situam as narrativas se encaixam no que Gancho (2006) desenvolve em sua teoria, nos tópicos de “duração da história” e “tempo cronológico”. Por duração da história, entende-se o tempo ficcional em que a narrativa é contada. Dessa forma, *Abril despedaçado* se inicia no dia em que Gjorg cumpre sua função de “herói” da *vendeta* e mata Zef, na Estrada Grande, e se encerra na narração da morte de Gjorg, depois de ter vivido as *bessas*, pequena, correspondente a 24 horas contadas a partir da morte, e a grande, de “trinta dias, de 17 de março até 17 de abril, ou melhor, apenas sua primeira metade” (KADARÉ, 2007, p. 17). A história de Tonho se inicia com a apresentação de Pacu e a tentativa de contar uma história, e termina no encontro de Tonho com o mar.

Em relação ao tempo cronológico, fala-se das marcações que encerram na narrativa os fatos na ordem em que aconteceram, do começo para o final, o que, na escrita literária, dá-se pela sequência do enredo, com aberturas para o tempo psicológico, quando Gjorg e/ou o narrador rememoram os acontecimentos que o fazem estar ali, causando uma quebra na linearidade narrativa, que para Gancho também transita pelo “cronológico, porque, [também, por vezes,] é mensurável em horas, dias, meses, anos” (GANCHO, 2006, p. 25).

A análise do tempo em *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, coloca o leitor diante da angústia do personagem, que o conta e tem consciência de sua passagem e do seu significado. A cronologia do enredo, que se inicia no “dia extraordinário” (KADARÉ, 2007, p. 10), garante que a vida do protagonista caminhe para o fim. De igual modo, em medidas outras, a cronologia da história mostrada por Walter Salles se inicia na caminhada do Menino/Pacu no nefasto amanhecer da sua morte. Nesse sentido, Pouillon esclarece que há fatalidade no curso do tempo. Desse modo, a caminhada de Gjorg se faz diante de uma

duração como num movimento orientado em sentido único e que só faz existir o que vai deixando para trás, visto como, para que se possa dizer que um instante é real, é imprescindível que ele tenha passado por ali; esse passado integra-se então a esse movimento, constituindo-lhe toda a realidade, pois só depois de ter passado por um ponto se poderá em seguida passar por outro; de modo que esse movimento pode ser designado como duração: uma duração do passado. Só o passado é real; o futuro não existe e o presente só existe transformando-se em passado (POUILLON, 1974, p. 118).

Por esse entendimento, a definição teórica aqui posta contribui para a compreensão de que a vida de Gjorg (romance), em suas andanças, apresenta um ser em busca do futuro, que de tão passageiro só denota o quanto o passado da família Berisha pesa e é real. E que a vida de Menino (filme), em suas revoltas insurgências, mostra um ser em busca do tempo de um futuro para o outro – no caso, Tonho a se livrar das amarras de uma traçada sina. Assim posto, em ambos, o tempo passado é real, com suas manchas de sangue, com as tarjas presas, por herança, ao braço dos protagonistas que têm seus destinos já pré-traçados. Os seres cambiantes que duram o tempo de perpetuar o passado só se realizam num presente de denúncia, talvez de súplica.

Esse protagonista (Gjorg) transmutado para Tonho (filme) também vive com o peso do passado em sua história. Retomando a cena em que ele olha os retratos na parede, esses que estão ali como espectros para lembrar a todos e a ele, principalmente, de que sua hora de ser “herói” da vingança e mantenedor da honra da família é chegada (Fig. 1). A imagem vem depois do pesadelo de Menino com a morte de Inácio. O pesadelo de Menino está no sonho, na cena bruta que ele presenciou, e o de Tonho está na parede, nos quadros santificados pela morte e na cobrança que o olhar para eles reitera. Além dos retratos, Tonho também carrega, depois de cobrar o sangue de Inácio, a tarja preta no braço como marca constante de um tempo recortado sem piedade.



Fig. 1. Os retratos do passado. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Por assim dizer, no romance, o narrador conta a história com uma aproximação de quem capta o interior nos “sucessivos presentes que a constituem tal como foi vivida” (POUILLON, 1974, p. 118). Assim, a narrativa é composta “durante” os acontecimentos que se vão fazendo passado, não “depois”, como nas narrativas da ciência histórica. Dado isso, tem-se a constante sensação de que o leitor vive as emoções do personagem e infere possibilidades outras sobre o desfecho do enredo, ou ainda, não se conforma com encaminhamentos narrativos que podem/poderiam mudar o destino da personagem.

Assim, nesse diálogo sobre o tempo cronológico, tanto no romance quanto no filme, foi dada a preferência pelo que se entende por sequência linear, fazendo buscas no tempo psicológico para encaixá-lo ao enredo. No filme, o sonho do Menino com a morte do irmão Inácio retoma esse passado para contá-lo no presente. Dessa forma, o “contar o passado quando ele era presente”, dito por Pouillon (1974, p. 118), ganha maior expressividade pelo poder do filme, de a imagem presentificar o que é narrado.

Tendo em vista a ideia de conhecimento da direção do tempo, pode-se prever e/ou determinar o futuro? A essa questão, Pouillon responde, afirmando que

O presente realmente determina o passado e o futuro, considerado como passado e futuro deste presente, mas não se considerarmos que eles, por sua vez, foram ou serão presentes. Neste caso, se respeitar as características do tempo, o romance será a expressão dessa perpétua reformulação, que devemos saber patentear, não somente nas ocasiões em que ela é evidente, isto é, nas oscilações ou conversões, mas também quando julgamos poder ignorá-la, isto é, em sua unidade e permanência (POUILLON, 1974, p. 121).

Diante disso, olhar para as duas obras, a literária e a cinematográfica, pode gerar análises que considerem o passado como determinante do presente, que, por sua vez, determina o futuro dos protagonistas – cada um à sua maneira –, o que é mais confortável, principalmente, pela conotação trágica que a obra comporta. Assim, se os personagens precisam, unicamente, cumprir seus destinos, andar pelas trilhas do *Kanun*/da honradez dos patriarcas, essa concepção do tempo que o envolve é a mais aceita. A ideia de unidade pode ser muito válida, se considerada a narrativa como um todo fechado antes de ser contada, ou seja, a história já existia, completa, antes de ser narrada.

Para o filme *Abril despedaçado*, os questionamentos e as incertezas de Tonho aparecem, primeiro, pelo espírito inquieto de Menino. Então, o ciclo trágico se exhibe no filme, mas para castigar aquele que primeiro tentou refazer o percurso do destino: o Menino. Quando da cena do jantar, em que o pai informa que o sangue da camisa amarelou, e que, portanto, é chegado o momento de cobrá-lo, Menino pede ao irmão que não vá. O faz diante do guardião da honra e, com um brutal tapa no rosto, sofre a primeira consequência de tê-lo feito.

Enquanto Tonho se cala, agindo como uma espécie de herdeiro do tempo do silêncio, a habitar em Gjorg durante todo o romance, Menino se apresenta como sendo o “pensamento” de Gjorg em suas inquietações poucas vezes verbalizadas. Assim, mesmo que Tonho se ache em um não lugar, indo cumprir uma vingança que não é dele, mas das tradições de um embrutecido pai, suas desobediências só se externalizam depois de seu encontro com Clara, que junto a Pacu³ são a vida e a esperança maiores apresentados na narrativa.

A “previsibilidade trágica” dá lugar à “reformulação da história” pelas imagens de Pacu e Clara, que se complementam e se alimentam. Do Menino já sabido das asperezas do viver, é ofertado por Clara a imaginação de Pacu/Menino, dando-lhe o livro e trazendo, a partir disso, para o filme, o tempo da figura mítica da sereia que tira o homem de sua rota. Assim, as tristes afirmações de Gjorg sobre o tempo da própria sina de que “ninguém poderia tampouco mudar o código do *Kanun* ancestral” (KADARÉ, 2007, p. 29) toma outra direção no filme, porque Clara e Pacu agem para que o futuro de Tonho seja outro, diferente do fim de Gjorg.

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado [romance e filme]*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

Nessa vereda, a fria aceitação de Tonho, um ser como bode expiatório, em cumprir os desígnios do pai – matando e se colocando na fila da morte, andando com a tarja preta no braço, como herdeiro da honra, depois de participar da cena fúnebre do inimigo, em silêncio e sem questionar como Gjorg –, segue até o final do filme, mas peregrina cercado pelas reafirmações da imponência dos sonhos de Pacu. Tonho não cria fábulas para si, como Gjorg o faz, mas se encaixa no tempo dos sonhos sonhados pelo irmão.

Essas inquietações dos protagonistas, assim como a indicação de Pouillon de que se deve considerar o romance/filme como um meio de perpétua reformulação do tempo, e, por assim dizer, deve ser desvendado em sua complexidade, não na pressa da definição, dialogam com o que diz Nunes a respeito da pluralidade do tempo:

O tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplicam a noção de *ordem* (sucessão, simultaneidade), duração e direção, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico (NUNES, 2013, p. 23).

Nesse sentido, o tempo de duração das narrativas, as datações que marcam o literário, as imagens simbólicas do filme e as inquietações dos personagens que resgatam um tempo passado e apresenta o tempo psicológico, a sugerir um tempo futuro outro, caracterizam-se com o chamado “tempo plural”, ao passo que corroboram para a formação de um único *Chronos*: o deus do tempo por excelência, que Deleuze define também múltiplo e quase que demarcado, mas complexo pela vida diária do homem. Um tempo que anuncia início, meio e fim. Em conclusão, o termo do *Kanun* e dos patriarcas do filme.

Assim, Deleuze situa esse tempo em um sutil diálogo com o texto bíblico de Eclesiastes: “Há um tempo para a vida, um tempo para a morte, um tempo para a mãe, um tempo para a filha, mas os homens os misturam, fazem com que surjam em desordem, os erigem em conflitos” (DELEUZE, 2005, p. 25). As possíveis relações que se estabelecem entre o pensamento de Deleuze, o texto de Kadaré e o filme de Salles mostram o literário e o cinematográfico em duas perspectivas: por um lado, tem-se o *Kanun* (no romance) e a figura patriarcal (no filme) que tudo determina em tempos,

duração, preço, ações, pecados e nunca perdões; por outro lado, esse mesmo conjunto de códigos modifica o tempo da vida, encurtando-a e provocando a morte, daí faz surgir os tumultos temporais.

Além disso, as figuras dos pais, no romance e no filme, dialogam diretamente com *Chronos*⁴ mitológico, na exterminação de seus filhos. Os patriarcas incorporam o grande deus do tempo, quando garantem que seus filhos cumpram as etapas da vingança, quando se iram com a possibilidade de erro ou de fuga da sina, ou quando lidam com os menores questionamentos que podem afastar os filhos da matança e, conseqüentemente, os levam à morte. Engolem seus filhos, assim como *Chronos* o faz para não ser despossado, para não pertencer ao subterrâneo da vergonha.

Dos guardiões da honra aos símbolos do sacrifício

Ao lado dessa imagem, do *Kanun* e paterna, que consome a família, há a insistente presença das velas, que em fogo tímido consomem as ceras que as sustentam (Fig. 2), o Cristo morto por determinação do Deus pai e a santificação dos quadros/retratos pendurados na parede. Esse trio simbólico aproxima os sacrificados dos Breves ao cordeiro de Deus que se entrega à morte, porque as vidas destinavam-se ao sacrifício, não à salvação.



Fig. 2: Assombros temporais do filme. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Deleuze (2005, p. 23) ainda comenta sobre o tempo a partir das palavras de Ozu,⁵ cineasta japonês, de que a vida é simples e o homem não para de complicá-la, agitando a água que dorme. Assim, Gjorg, o pai, os Kryeqyq, Mark Ukaçjerra, a *Kullë* de Orosh (no romance), Tonho, os Breves, os Ferreira (no filme), todos contribuem para que o tempo não siga seu percurso natural, antes, provocam-no, antecipam, desdobram acontecimentos, delimitam espaços e ações para as expe-

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado* [romance e filme].

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

riências a serem vividas. Na narrativa romanesca, essa intromissão na temporalidade é feita com marcadores linguísticos verbais e adverbiais, que colocam leitores e protagonista em aflição com o vivido.

Na narrativa cinematográfica, como afirma Tarkovski (1998, p. 84), “as observações são seletivas: [só se deixa] que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem”; para, em seguida, asseverar que “a imagem se torna, verdadeiramente, cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas”.

Tragados pelos tempos do viver anunciado em morte, assim os personagens são revelados pelo narrador (literário), na volta de Gjorg para casa, depois de ter pago o preço do sangue na *Kullë* de Orosh. A manhã do primeiro dia, 25 de março e dos seguintes:

Assim atravessou todo aquele dia, e também o seguinte, e o outro. [...] Corriam os últimos dias de março. Em breve começaria o mês de abril. Com sua metade branca e a outra, negra. Abril morto. Se ele não morresse entraria numa *Kullë* de enclausuramento. Os olhos ficariam fracos em virtude da penumbra, e mesmo se ele continuasse vivo, não veria mais o mundo (KADARÉ, 2007, p. 128).

O tempo cronológico, aqui, como amostra de toda a história, exibe-se, literalmente, numa correria, vazio de acontecimentos, a simples marcação para informar que o personagem viveu três dias seguidos numa monotonia mórbida. Ele, ali, na sua *kullë*, no lugar que seria de proteção, só, remói a dor de ser um “herói” trágico e nada faz para confrontar o destino, que mesmo assim não se apieda.

Em contrário a esse tempo quantitativo que determina/demarka o início, o meio e o fim das histórias humanas, há também o tempo mitológico *Kairós*,⁶ que tem em sua acepção o valor qualitativo dos momentos. O termo de etimologia grega tem como principais acepções “oportunidade favorável”, “tempo certo”, “ocasião oportuna”, “momento singular e especial”, ou seja, a experiência no tempo oportuno.

Em diálogo com esse tempo *Kairós*, *Abril despedaçado* (filme somente) possibilita a esperança, talvez de libertação. Tal ocasião oportuna comparece, aqui, como o tempo que é de espera e de busca no romance. O *Kairós* no filme pode ser visto como o encontro de Clara com Pacu, o olhar de

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado* [romance e filme].

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

Tonho para Clara, os momentos que Clara e Tonho passam juntos e de forma mais *catártica*, o instante da morte de Pacu e a negativa de Tonho em continuar e vingar a morte do irmão, causando, assim, a ira do senhor da honra e selando o fim das brigas por honra e por terra.

O romance abre todos os seus capítulos com marcações linguísticas voltadas para um discurso do tempo ou tempo do discurso. É assim que esse elemento da narrativa não se reduz ao cronológico ou aos outros já citados, antes, caminha com foco narrativo e depende dele e daquilo que é dito a respeito do personagem. Assim sendo, a disposição do narrador com foco narrativo em terceira pessoa coopera para a forma como a narrativa se desenvolve, bem como para a relevância e quantidade dos marcadores temporais do texto. Além disso, as falas do personagem também constroem esse tempo ora perscrutado.

Assim, aqui se considera a importância do narrador e das falas do personagem para dispor desse discurso linguístico do *agora*, uma vez que toda fala se profere no tempo presente, “esse eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam. A enunciação dá-se no presente linguístico, o passado e o futuro situam-se como pontos de vista para trás e para frente a partir do presente” (NUNES, 2013, p. 22).

A exemplo disso, o advérbio *quando*, que inicia o primeiro e o quarto capítulos, em distintos momentos narrativos, para personagens também distintos, apresenta o que Nunes chama de ordenação dos acontecimentos retrospectiva ou prospectivamente. Para além da caracterização teórica, o uso desse termo, primordialmente na abertura do livro, para falar de Gjorg, na tocaia que fará vítima Zef Kryeqyq, anuncia um ser de passados, de responsabilidade superior a si mesmo, fazendo, portanto, com que fosse dispensada uma apresentação sutil que faria um sumário narrativo antes de começar a história em si.

O verbo *fazer*, indicando tempo decorrido, no capítulo dois, e as datações exatas de 25 de março e 17 de abril, respectivamente, nos capítulos cinco e sete, contribuem para uma interlocução que coloca o leitor, participante da angústia lida, na contagem do tempo restante para a vida, amedrontado, assim como o narrador e o ser narrado pela certeza da morte. “Dado que o tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida” (MANN *apud* NUNES, 2013, p. 7).

Essa apresentação de Gjorg embrenhado com o tempo que lhe é próprio, num emaranhado que possibilita ver *Chronos* com uma “entidade” relevante na história, por que tão enfatizado em todo o texto, leva essa escrita a uma reflexão de Pouillon que diz: “Os caracteres do tempo devem ser respeitados, visto como, seja qual for o modo de compreensão do herói do romance, nós não assistimos a um aparecimento instantâneo, mas sim à sua existência no tempo” (POUILLON, 1974, p. 111).

No cinematográfico, esse caráter do que se temporaliza é perceptível em cada imagem-som, pois, segundo Tarkovski (1998, p. 78), nem mesmo um “objeto morto – uma mesa, uma cadeira ou um copo – enquadrado separadamente de todo o resto pode ser apresentado como se estivesse fora do fluxo temporal, como se fosse visto sob o ponto de vista de uma ausência do tempo”. Nesse particular,

Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro; uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. A noite que se muda em dia, ou o inverso, remete a uma natureza morta sobre a qual a luz cai enfraquecendo-se ou aumentando. A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito (DELEUZE, 2005, p. 27).

Inescapavelmente, em *Abril despedaçado*, tanto romance quanto filme, acima de tudo, há o tempo determinado pelo *Kanun* e pelas regras patriarcais. Os deveres a serem cumpridos, as ações a serem seguidas, a *bessa* pequena e a grande, as luas contadas, o dever de pagar pelo sangue na *kullë* de Orosh, os caminhos, a viagem a Ventura, a descoberta do amor, os concertos que de nada servem, porque não salvam Gjorg, a rotina fatigante de Tonho e dos seus que não muda. Há a solidão essencial da morte. Há o desconsolo de noites e dias que alongam e correm, passam, apressando sua hora de ser, enfim, “herói” por excelência para os montes malditos, para o sertão do Nordeste.

A narrativa cinematográfica, também em vista de demarcar esse tempo da história, usa a palavra como auxílio narrativo para situar o espectador em relação ao espaço, tempo histórico e meses do ano em que a história se passa (Fig. 3 e 4).



Fig. 3 e 4. Índices cronológicos no filme. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Em outras partes, a montagem agencia os recursos próprios do cinema para contar a passagem dos dias e a caminhada no sentido do tiro fatal. A rotineira vida dos Breves é marcada pela repetição das noites, dos tempos soturnos, priorizadas no filme; pela presença da bolandeira que abre os dias de trabalho, que em bagaços de vidas são emoldurados; pela feitura da rapadura que enfatiza a insuportável lida do raspar, do passar do dia; e pela mesa de jantar da família, que sempre mostra ao fundo uma quase noite, como réstias de uma luz-alívio negada, ou uma atroz noite fechada, o momento que, ao invés da comunhão/partilha, se reparte nas terríveis migalhas das determinações sobre a vingança.

A cena de abertura do filme traz Pacu-narrador tentando lembrar sua história. Está escuro. O espectador é situado no tempo histórico e na localização: "Sertão brasileiro, 1910". Espaço-tempo de uma tradição enraizada de se provar/reafirmar a honra no sangue do outro. A cena seguinte traz um amanhecer – tempo de nascer – e uma camisa ao vento – tempo de morrer –, o aviso da cobrança do sangue. Na próxima cena, aparece a bolandeira com toda a família ao redor, no escaldante tempo de labuta de seus afazeres e lugares diários.

O segundo ato de uma tragédia anunciada se inicia com a demarcação da palavra sobre a imagem: é fevereiro. O filme convida o espectador a uma contagem do tempo cronológico que se fará intenso em marcas, anúncios, silêncios. Um *flashback* situa a história no passado recente que persegue o presente e o sonho do Menino. Sabe-se, nesse instante, da morte do irmão. A noite e o dia se cruzam na ficção. É noite, Menino/Pacu dorme e sonha, a cena sonhada retoma o dia fatal de Inácio. Nesse sentido, “o tempo da narração e o tempo do filme são desta forma confundidos” (CARRIÈRE, 2015, p. 93). Tonho acalma o irmão e caminha, com uma luz de vela, para o seu pesadelo na sala da casa escura. Estanca diante do quadro dos mortos.

Na manhã seguinte, o pai visita o túmulo de Inácio. Em seguida, há um recorte para a exaustiva rotina na bolandeira. Quase a mesma cena da primeira vez em que se vê a bolandeira no filme. Enfatiza-se a passagem do tempo, na lentidão e no peso da rotina. Chega abril, o mês fatal, mês de um tempo que Tonho vai cobrar o sangue do irmão.

O fim desse breve relato sobre o passar das cenas e a montagem, no decorrer dos quase nove minutos iniciais, mimetiza a passagem de um tempo antes de fevereiro, todo o mês de fevereiro, março e chegou abril, numa manipulação do tempo que foge absolutamente do real, mas que situa a história numa temporalidade, cinematograficamente, cronológica.

Esse recurso que encurta as partes do filme anteriores a emboscada que Tonho fará dialoga com a forma como Kadaré situa o leitor na narrativa literária. Nesta, já na primeira página, temos Gjorg na tocaia, e é março, porque seu tempo de vida restante depois da *bessa* pequena conta de 17 de março a 17 de abril. As demais informações sobre o passado da família, a visita do amigo, as tentativas de terminar com a *vendeta* são contadas (pelo narrador e pelo protagonista) a partir dos pensamentos de Gjorg a caminho da *Külle* de Oroshe.

Há um diálogo com o *corpus* em estudo na perspectiva da brevidade com que o tempo anterior à tocaia é apresentado, no entanto há um descompasso temporal no filme com relação à obra literária, uma vez que Tonho só parte para a tocaia em abril, não sendo demarcado o dia, mas apresentando, do velório adiante, daquela lua cheia até a próxima, seu tempo de vida restante, em despedaçado abril.

Como, então, manter a organicidade do tempo no filme? Essa observação sobre a contagem do tempo, em luas, e da marcação do mês de abril, na abertura do terceiro ato de uma tragédia concretizada, alinha-se às ideias de Carrière sobre a montagem e o tempo: “a câmera e a montagem adiantam o tempo e às vezes até mesmo o acelera” (CARRIÈRE, 2015, p. 108), criando, com recursos unicamente cinematográficos, a temporalização na história contada. Há uma espécie de “aceleração” nas primeiras partes de *Abril despedaçado*, no entanto, esse tempo fugidio continua a ser demarcado incansavelmente, pela montagem e pelas constantes entradas de cenas noturnas e, logo em seguida, diurnas, às vezes, com excesso de digressões narrativas; outras, apenas com um marcador que indica o dia ou a noite.

São os “dias fílmicos e noites fílmicas, que dividem o tempo de uma maneira única, que pertence exclusivamente ao cinema” (CARRIÈRE, 2015, p. 93) que fazem aceitáveis as arbitrariedades mostradas. O filme possui um total de oito noites, depois que se inicia abril, seguidas de dias cheios de acontecimentos, às vezes com apenas uma cena curta, como no caso da sequência que evidencia o patriarca Breves diante da camisa com o sangue já amarelado, durando pouquíssimos segundos. Sobre essa fluidez das cenas:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora – esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem (TARKOVSKI, 1998, p. 134).

Segue-se a isso, uma noite bem mais longa, com a cena do jantar, para em seguida, em salto narrativo, a imagem do amanhecer de um tempo suspenso/parado de uma bolandeira/relógio que, sem o pio do movimento, anuncia um fim sentenciado (Fig. 5 e 6). Em seguida, no despertar do raiar da insensatez, Tonho recebe do espectral pai, em ofertório de morte, as botas e a arma da tocaia, e logo surge em um recorte/salto, tragado de uma desazular natureza, no qual a luz, possível símbolo de refrigério, companhia, se mostra o mais longe do longe. Todas as outras etapas (o período de sono, de arrumação para sair, a própria saída de casa, ou a despedida dos familiares) são cortadas/suprimidas na montagem, apresentando apenas o caminhar sozinho, em um limite tênue entre as terras dos Breves e a dos Ferreira.



Fig. 5 e 6: Nós no tempo escuro da noite. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Nesse ínterim, expõe-se o que Carrière considera sobre o problema do tempo no cinema, com destaque à importância do espectador e da plateia para a validação da verdade ficcional. O entendimento de quem assiste ao filme precisa ir além das sequências apresentadas, uma vez que os recortes são necessários por motivos de tempo e de estética. Assim, a montagem, as colagens, os saltos, as supressões e os implícitos são os recursos cinematográficos que constituem a linguagem fílmica:

O problema do tempo, ou melhor, da duração cinematográfica, que deve ter parecido meramente técnico ou estético, quase inevitavelmente se relaciona com outros aspectos do complexo e indefinível relacionamento que o cineasta mantém com a plateia. Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, ralentá-lo, cortá-lo, ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte de sua sintaxe, do seu vocabulário (CARRIÈRE, 2015, p. 113).

Concretude e fluidez do tempo no filme de Salles se realizam no vai e vem de noites e dias que se enlaçam com a contagem necessária, até a chegada da próxima lua, lembrada por Tonho e pelo pai. São atravessadas pela pressa com que passam as *bessas* buscadas na narrativa literária que assinalam para uma demarcação precisa do tempo. Nesses períodos, em entorpecida existência,

ambos os protagonistas sabem da desproteção e da finitude que os cercam. A primeira *bessa*, de 24 horas, não especificada no filme, suspende o derramamento de sangue na aldeia e alivia os corações aflitos. É o luto. O lamento. A segunda *bessa*, de trinta dias, quatro luas no filme, é a espera, a desilusão, a aspereza da obrigação de um sangue a ser vertido.

No filme, Tonho, depois de rezar pelo morto, pede a palavra com o patriarca da família Ferreira. Este, com a ferrenha urgência de esmagar os Breves, concede a trégua, a mesma que o neto recebera, mas adverte a Tonho de uma forma que faz lembrar Gjorg e o narrador contando os seus dias restantes: Tonho teria, a partir dali, a vida dividida em duas. Colocando a tarja preta, sob a fala “de um morto para outro”; “até a próxima lua”, indicando sua vida dividida entre os vinte anos já vividos e o pouco tempo que resta para viver, até que o sangue da camisa amarelasse.

O Ferreira, assim como o pai de Tonho, se faz guardião das regras da morte; ambos são os *Kanun* da adaptação. À cena da trégua se põem Tonho e Ferreira, perto de um relógio, sob o tic-tac massacrante de um tempo preso, marcador do peso da vingança. O Ferreira indica, como uma *moira* impiedosa, a cada batida do relógio, que “mais um, mais um, mais um, é menos um, menos um, menos um”. O som do relógio batendo como a consciência de Tonho de que, a partir do tiro que deu contra o Ferreira, sua vida passa a contar, diminuindo.

No romance, a espera do dia 17 de abril transcorre com a naturalidade prevista para os outros; para Gjorg há a certeza íntima de solidão: a ida até a *kullë* de Orosh para pagar o sangue, e depois as andanças pelas montanhas, talvez para encontrar-se ou mesmo perder-se de seu destino, coloca-o, na maior parte do caminho, “em deserto” (KADARÉ, 2007, p. 21) ou diante de montanheses quase tão solitários quanto ele, que “ao longe davam a impressão de não ter substância, como tudo o mais naquele dia nebuloso” (KADARÉ, 2007, p. 21).

Ele é o ser solitário e sem voz, envolto em memórias sobre a *vendeta* que destrói seu clã desde muito. Recorda a camisa de Mëhil (o irmão), o amarelar do sangue, os pesadelos, a consciência de que deveria matar, a passagem do tempo sem que a vingança fosse feita, o erro na primeira tocaia, a ira do pai, o preço pago pelo erro, a noiva que ele perdera, a impossibilidade de conhecer o amor, as declarações do *Kanun* sobre quase todas as coisas que ele sabia de cor.

Motivo e esperança no ser do tempo

O tempo se apresenta numa “mesma tarde sem fim que não cessava de se arrastar”, e “anoitecia”, e se fazia “manhã naquele longo dia” (KADARÉ, 2007, p. 44). Caminha Gjorg, “vagueando pelas estradas com aquela tarja negra na manga como espectros do nevoeiro” (KADARÉ, 2007, p. 58) até encontrar um motivo para continuar andando, como em busca, dessa vez, da própria vida. Diana⁷ e Gjorg se encontram nas montanhas para um despertar mútuo de interesse e pesar, de olhares perdidos e sonhos não nascidos.

Pela primeira vez, desde que conhecera Bessian, ela se sentia livre para pensar em alguém. E pensava nele, no montanhês que estava de licença neste mundo, uma licença curta, pouco mais que três semanas, e a cada dia que passava ela mingrava ainda mais. [...] nunca um olhar de homem a perturbara daquela maneira. (KADARÉ, 2007, p. 96).

Diana recordou com uma nitidez insuportável a imagem dele, o que passara por aquele inferno. Gjorg! [...] O Hamlet das montanhas, o meu príncipe negro (KADARÉ, 2007, p. 105).

A narrativa, em sua abrupta realidade ficcional, apresenta e afasta o casal que sequer se forma. Diana passa a buscar Gjorg em seu olhar pelas montanhas, e Gjorg tem em si como única esperança rever a mulher: “o verdadeiro motivo da viagem se esclareceu implacavelmente” (KADARÉ, 2007, p. 131). Ele queria de novo “aquele olhar, que ao mesmo tempo que despertava o desejo, aplacava e conduzia para longe, além da vida, até um lugar de onde se podia avistar a si próprio com tranquilidade” (KADARÉ, 2007, p. 132).

A viagem que Gjorg faz sozinho, numa busca que só depois é compreendida, Tonho faz com Clara. O reencontro entre Gjorg e Diana, no romance, é concretizado no filme. Tonho segue com o circo ao conhecimento de um além-fronteira jamais visto. Os dois, Tonho e Clara, caminham para a libertação, cada um de sua prisão singular.

Tonho sai do reduto da morte, mas a leva no braço, porque deu o tiro da vingança, o tiro dado pela única coisa que restava aos Breves, a honra. Contudo, além do selo da morte, leva a esperança de estar ao lado de Clara, na carroça (Fig. 7), a transmutação da carruagem não alcançada por Gjorg, no romance. Nesse transporte, também há a simbologia dos ciclos retrógrados que perseguem

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado [romance e filme]*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

Tonho, mas as rodas da carroça, que o leva a Ventura, num girar para a frente, exibem a chance de perceber que outras pessoas vivem sem a obrigação que lhe tira a vida e caminham para conhecer horizontes outros sempre lhes negado.



Fig. 7. Viagem sobre as rodas do tempo. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Clara e Tonho vivenciam a consciência da libertação. A angústia que silencia Diana e leva Gjorg para sua busca incessante se torna liberdade e riso na adaptação. Clara, numa aproximação à Diana, deusa da caça, também encontra em Tonho seu impulso para sair de jugo de Salustiano para viver sob outra medida. Eles experienciam, na cena da corda, uma epifania. Enfim, compreendem, os dois, que a essência da vida pode estar distante das coisas que eles sempre conheceram.

O girar da corda, ao comando de Clara, se faz de forma contrária ao girar das imagens cíclicas com que Tonho sempre lidou em Riacho das Almas, principalmente, na labuta com a bolandeira, que girando em sentido anti-horário e fincada ao chão, sob o comando do pai, tornava até os bois automáticos.

Ao contrário da bolandeira, o girar as cordas se faz no sentido horário, anunciando um tempo futuro. Nesse momento epifânico, os personagens agitam a brincadeira numa perspectiva de risos e voos antes negados. Clara, no alto, voando agarrada à corda que Tonho movimentava, e ele, numa demora maior de se desligar da tradição que o comprime pelo braço, estimula a transformação da personagem feminina, mas continua ligado ao chão, à terra que lhe corrói a vida. A viagem de Tonho, ao contrário da caminhada de Gjorg, não é solitária, é de descoberta mútua, dele e de Clara. A viagem, que no filme é a aproximação da vida, no romance, não passa de caminhada ao encontro da morte.

“A morte é uma louca ou o fim de uma fábula?” escreveria Guimarães Rosa (1976, p. 118). Impiedosa. Entrelaçada pelas palavras do *Kanun* e pela necessidade de cumpri-lo e sumir ou de não o cumprir e também morrer. Todos os caminhos de Gjorg o levariam ao mesmo lugar. A louca da morte no fim da trajetória. Não havia Clara ou Pacu que o salvasse. Diana saía dos “montes malditos”, como a deusa da castidade.

Para o filme, sobressai-se, mais uma vez, a tão dita esperança que povoa o imaginário do leitor nas tantas solidões e questionamentos mudos de Gjorg. Em diálogo com o poema “Quem me leva os meus fantasmas”, de Pedro Abruñhosa, continua-se o olhar para o tempo e as novas esperanças, por vezes, estampadas na obra cinematográfica:

De que serve ter o mapa

Se o fim está traçado

De que serve a terra à vista

Se o barco está parado

De que serve ter a chave

Se a porta está aberta

De que servem as palavras

Se a casa está deserta (ABRUNHOSA *apud* HENRIQUE, 2016).

Todos os questionamentos elencados no poema parecem enredados com o caminho que será/foi seguido por alguns personagens do filme em estudo. Tendo ele sido criado, baseado na obra literária albanesa, não seria mais óbvio que o fim fosse o mesmo? E que Tonho, de alguma forma, representando o protagonista literário, também tivesse o mesmo destino que ele? O fim não deveria estar traçado desde o princípio?

Mas talvez a esperança/chave que ainda lhe restava – a ele, à Diana, ao leitor insatisfeito com o final – traria como presente, de um tempo também presente porque o dizem assim, o cinematográfico, presentificador da narrativa fílmica de Salles, o seu *Abril despedaçado* (2001): Tonho que sobrevive ao cruel destino e à impiedosa morte.

Tarkovski, pensando o cinema e sua matéria, no livro *Esculpir o tempo*, pensa o tempo no cinema enquanto concretude e realidade aos olhos do espectador, ao passo que se faz imagem e foge ao literário. Apenas é o tempo do cinema:

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade. O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema, sobre seu extraordinário futuro (TARKOVSKI, 1998, p. 71).

O filme domina o tempo. Prende-o e o eterniza em sua contação, mostração. Conta a história e a presentifica, ao mesmo tempo em que a perpetua. A história é, na tela, no contato com o espectador, um presente da história contada e da experiência de ver, que é vivenciada, presentificada todas as vezes que é vista/revisitada/revista. É a experiência mesma, do que entende Tarkovski (1998, p. 71), de um espectador que está em busca “do tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado”.

Carrière também pontua sobre o tempo que é próprio do cinema, em sua linguagem secreta, talvez mais secreta porque incompreendida ou mesmo querida como o tempo do literário. O autor trata de um tempo que é formado, inclusive, pelo espaço, e que ameaça romper a narrativa, debilitar seu interesse, de forma que “o tempo da narração e o tempo do filme são confundidos” (CARRIÈRE, 2015, p. 93). Assim, estabelece-se uma dificuldade em se diferenciar o tempo ficcional, distanciado do tempo de feitura do filme. Esse elemento narrativo configura o fazer do cinema como momentos de tensão com a história a ser contada na lida com o determinado tempo. Nesse sentido, Carrière complementa, dizendo que “lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte de sua sintaxe, do seu vocabulário” (CARRIÈRE, 2015, p. 93).

Ainda para Carrière, o trabalho com o tempo no cinema dá uma consciência de estar diante do invisível e imponderável, do que ilude aos olhos, existe, mas não pode ser visto. O teórico fala do tempo que, como um mágico, ilude e mostra apenas o que quer que seja visto e nada mais. Ao que

completa afirmando que “como num jogo, a sequência do tempo no cinema obedece a certas regras secretas e até a certos truques, que ninguém está ansioso para revelar” (CARRIÈRE, 2015, p. 94).

O tempo se faz em sutil apresentação pela bolandeira que os Breves usam para o trabalho, que gira em sentido anti-horário, como que numa denúncia de que a vida que a impulsiona vive de passado ou não acompanha o girar, o pulsar de vida, olhando sempre para trás, para as mortes contabilizadas. A bolandeira, além de representar esse antigo, teimosamente, fincado no desenraizado labor arcaico do fazer existir, em sua forma circular, como é mostrada, assemelha-se às entranhas/engrenagens de um grande relógio que mede, range, mói, trucidada as vidas daqueles que ali habitam. Tal qual uma camisa que denuncia a angústia do morto pela demora da vingança. A sua cor, de um amarelar de um sangue derramado, também é um marcador temporal vivo na família dos Breves e dos Ferreiras.

Considerações de trágicas esperanças

A imaginação de Pacu contribui para o que Carrière (2015, p. 131) diz a respeito da força da imaginação no contato com o tempo e a realidade: imaginação e memória se unem diante de uma “realidade que não é suficiente. Dando espaço ao imaginário para que esse se introduza nessa realidade, desfigurando-a, intensificando-a”.

Essa imaginação é intensificada pela simbologia do livro, dado a ele por Clara, que possibilita o conhecimento de novas histórias e de uma libertação figurada, do ser daquele meio, criando uma imagem-tempo passível de quebra e de projeção de futuro.

Pela natureza desse personagem em sua constituição temporal, o Menino/Pacu burla o destino e quebra a sequência de morte e andança pretérita do/no tempo. Ele age no meio da cegueira dos outros e traz uma anulação para as obrigações com a morte, mesmo com a sua morte, como um Mestre Carpina cabralino, ele vê um possível “brotar como [...] vida explodida; mesmo quando é assim pequena a explosão como a ocorrida [o estampido da arma de fogo, o barulho das ondas do mar], [...] mesmo quando é a explosão de uma vida” (MELO NETO, 1995, p. 201-202).

O menino dessa narrativa, que a conta numa paixão de espectador, toma para si o lugar de “herói” trágico porque não aceita a morte para o irmão, não entende a falta de racionalidade e a entrega à morte, por ela mesma. Ele, mesmo não sendo Édipo ou Antígona, também sofre o castigo da moira por interferir no girar do tempo e do destino.

Tonho faz parte de uma história, assim como a de Gjorg, cheia de passados. Limitada. Com tradições que corroem a existência. Com um tempo contado. Com emoções abortadas. Vivem, ele e Menino, o narrador de si e inventor de outra história para o irmão, uma história que começa em fevereiro e terminaria em abril. Termina para Menino em abril, para Tonho se inicia em uma possibilidade além-mar.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jean-Jacques; MICHEL, Marie. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernanda Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- HENRIQUE, José Carlos. Entrevista com Paulo Aureliano da Mata. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. 2016. Disponível em: <<https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-paulo-aureliano-da-mata/>>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix; Edusp, 1974.
- ROSA, Guimarães. Palhaço da boca verde. In: **Tutaméia: terceiras estórias**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympios, 1976. p. 115-118.
- SALLES, Walter. **Abril despedaçado**. Disponível em: <<http://www.abrildespedacado.com.br/>>. Acesso em: 25 ago. 2016.
- TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VANOYE, Francois; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Tradução de Maria Appenzelner. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de arte e forma)

NOTAS

- 1 Aqui o termo *amigo* (*mik*) diz respeito à complexa etiqueta da hospitalidade albanesa. Pode se referir, como no caso, a um desconhecido. (KADARÉ, 2007, p. 26, N.T.)
- 2 *Bessa* é “palavra empenhada, noção fundamental do código de honra albanês, para indicar uma trégua antes da retomada da *vendeta*” (KADARÉ, 2007, p. 12)
- 3 Nessa escrita, a referência a Menino como Pacu só se dá depois que o personagem se encontra com Clara.
- 4 Ver “O nascimento de Zeus”. In: HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995. p. 102 e 103
- 5 Yasujirō Ozu, diretor e roteirista japonês.
- 6 Sobre o tempo *Kairós*, tratado como o “tempo de Deus” por teólogos, ver HAHN, H. C. Tempo. In: BROWN, C.; COENEN, L. *Dicionário internacional de Teologia do Novo Testamento*. São Paulo: Vida Nova, 2000.
- 7 Em paralelo à história de Gjorg, o livro traz também uma narrativa que fala de Bessin Vorps e sua esposa, Diana, que vão passar a lua de mel nas montanhas. Ele, escritor, apaixonado pelo tema da morte e do *amigo* regido pelo *Kanun*, tematiza a vida das montanhas em seus livros. Ele é um que idealiza a vida e a morte regidas pelo código moral. Ela, quando se depara com a realidade, antes vista de modo ficcional e idealizada, se emudece e muda tal qual os envolvidos em *vendeta*. Vive uma espécie de encantamento por Gjorg. Depois de encontrá-lo, passa a olhar a montanha para revê-lo, talvez, na esperança de salvá-lo e salvar-se a si mesma daquela angustiada existência.