

V SEMANA UNIVERSITÁRIA DA URCA

XXIII Semana de Iniciação Científica

07 a 11 de Dezembro de 2020

Tema: “Os impactos e desafios da pandemia COVID no ensino, pesquisa e extensão”



O POÉTICO NAS RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS – ABRIL DESPEDAÇADO EM ANÁLISE

Francisco Heitor Pimenta Patrício¹, Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade²

Resumo: O presente trabalho é fruto de uma pesquisa de iniciação científica e tem como objetivo analisar as relações intersemióticas entre o livro *Abril Despedaçado* (1978), de Ismail Kadaré, e o filme homônimo de Walter Salles (2001). Nos propomos a analisar os processos de construção da adaptação levando em consideração a presença de elementos poéticos nas duas obras, tanto a literária como a fílmica. Nesse ponto, usaremos como aporte teórico Paz (1982), que defende que a poesia não está presa a fórmulas ou a um determinado gênero, mas que pode estar presente nos mais determinados contextos e produções. Também utilizaremos Pasolini (1966) e sua teoria do cinema de poesia, que está em consonância com a teoria de Paz. Além desses autores, também recorreremos a Brito (2006), Cunha (2007), Hutcheon (2013), Savernini (2004) e Andrade (2010).

Palavras-chave: Cinema de Poesia. Literatura e Cinema. Relações Intersemióticas. Abril Despedaçado.

1. Introdução

Desde o nascimento do cinema este meio semiótico mantém relações com a literatura, seja por meio da “imitação” de técnicas do cinema pela literatura e viceversa, seja por meio de processos de adaptação de obras. Discutindo sobre esse processo, Cunha (2007) propõe o uso de cinematização, ao invés de adaptação, já que, segundo o autor, cinematização é um termo que, além de abarcar o conceito de tradução criativa, conseguiria abarcar todos os procedimentos utilizados no processo específico de transmutação uma obra da literatura para o cinema. Em uníssono com o autor, Hutcheon (2007) também desenvolve sua teoria da adaptação ressaltando o caráter único de cada uma das obras em diálogo, a sua independência e os seus processos construtivos.

As presentes obras podem ser analisadas a partir dessas concepções, pois, nesse caso, temos duas obras com universos diegéticos distintos e que, mesmo assim, dialogam. As duas obras em análise narram a história de famílias trespessadas pela vingança, de jovens responsáveis por vingar as mortes dos irmãos e que buscam se desvencilhar do mecanismo e vingança que envolve seus familiares. Assim, enquanto no livro de Ismail Kadaré a narrativa é construída em meio a um cenário gélido e inóspito do norte montanhoso da Albânia, a adaptação é construída tendo como espaço o sertão nordestino, de modo que as obras possuem a mesma fábula, havendo uma mudança de símbolos e figuras, além das necessárias mudanças decorrentes do processo de adaptação.

O diálogo presente nas obras se dá, segundo a nossa pesquisa, a partir da presença dos elementos poéticos na construção tanto no livro como no filme. Dessa forma, a circularidade, o ambiente inóspito, a expressividade do espaço e sua correspondência com a psicologia dos personagens centrais, a metaforização e as construções alegóricas são

1 Universidade Regional do Cariri, email: heitor2014@hotmail.com

2 Universidade Federal do Cariri, email: nba.anacarolina@gmail.com

V SEMANA UNIVERSITÁRIA DA URCA

XXIII Semana de Iniciação Científica

07 a 11 de Dezembro de 2020

Tema: “Os impactos e desafios da pandemia COVID no ensino, pesquisa e extensão”



elementos que ressaltam a autoreferencialidade e metalinguagem dos textos fílmico e literário, presentes nas duas obras.

Ressaltamos que nosso objetivo não é estabelecer uma comparação entre as duas obras, mas analisar como elas dialogam no sentido da presença da poeticidade e suas especificidades construtivas.

2. Objetivos

Analisar os procedimentos técnico-estilísticos presentes nas relações intersemióticas entre a literatura e o cinema. Bem como analisar como cada obra do *corpus* constrói seu significado e sua expressividade a partir da presença de elementos poéticos. Nesse sentido, buscamos analisar as obras sob o viés da poeticidade, buscando entender os traços poéticos de ambas.

3. Metodologia

O método de pesquisa é o bibliográfico. Inicialmente, buscamos pesquisar as relações entre literatura e cinema, como é o caso das seguintes obras: *Uma teoria da adaptação* (2011), de Linda Hutcheon, os capítulos iniciais de *A literatura através do cinema* (2008), de Robert Stam, *Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema* (2007), de Renato Cunha, a introdução e o capítulo dedicado à adaptação de Abril despedaçado, contidos no livro *A literatura no cinema* (2006), de João Batista de Brito, *O espetáculo interrompido* (1981), de Robert Stam, especialmente o capítulo dedicado ao gênero auto-reflexivo no romance e no filme.

Em um segundo momento, iniciamos a análise da poeticidade a partir dos seguintes textos: *A linguagem cinematográfica* (2003), de Marcel Martin, *A experiência do cinema* (2008), organizado por Ismail Xavier e, de sua autoria, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1984). Sobre o cinema de poesia, trabalharemos com os textos “*A poesia do novo cinema*” (1966), de Pier Paolo Pasolini e *Índices de um cinema de poesia*, de Erika Savernini (2004).

4. Resultados Parciais

Uma das problemáticas da relação entre literatura e cinema diz respeito ao processo de adaptação da obra literária para a obra fílmica, bem como os inevitáveis diálogos que ocorrem entre ambas as artes. O primeiro fator a ser discutido a esse respeito é a própria denominação desse processo. Segundo Cunha (2007), o termo adaptação acaba por esvaziar as relações literatura *versus* cinema, pois não abarca todos os processos possíveis nos diálogos entre literatura e cinema, visto que “adaptar” sugere que uma das partes irá ceder para se submeter a outra estrutura.

Assim, existe uma inadequação no termo, já que adaptar sugere significados como moldar, ajusta, adequar e acomodar e carregam uma conotação equivocada para a obra resultante desse processo. Segundo o autor, isso comprova a ineficiência do termo.

Dessa forma, o teórico formulou o conceito de *Cinematização* (CUNHA, 2007), que deriva de *Teatralização*, termo usado para designar o processo de transformação de algum texto em uma obra teatral. Nesse caso, *Cinematização* seria o processo de construção de uma narrativa audiovisual que tem como “base” um texto literário.

Sobre *Cinematização*, Cunha (2007, p.13) afirma ser o termo que “melhor define a elaboração audiovisual que, para a construção de uma narrativa, lança mão de uma

V SEMANA UNIVERSITÁRIA DA URCA

XXIII Semana de Iniciação Científica

07 a 11 de Dezembro de 2020

Tema: “Os impactos e desafios da pandemia COVID no ensino, pesquisa e extensão”



narrativa marcada pela literariedade”. O termo também é mais adequado, segundo o autor, pois designa não apenas um procedimento padrão, como faria o termo adaptação, mas, sim, os vários processos de construção da literariedade ou da qualidade estética das obras, que dependem da análise para serem desvendados.

A *Cinematização* seria, portanto, um tipo de *transcrição*, termo cunhado por Haroldo de Campos que designa um tipo de tradução em que o que está em discussão é a total reconstrução do objeto segundo o aspecto criativo. Assim, a possibilidade de adaptação não deve ser considerada pela “integridade de seu conteúdo, e sim quanto ao revolucionamento de sua forma” (CUNHA, 2007, p.14). As duas definições, a de Cunha e a de Campos, estão em consonância em relação à liberdade de construção da forma e do conteúdo, tratando o resultado da *cinematização* ou da *transcrição* como objeto autônomo. Entretanto, a definição de Campos ainda é incompleta devido a sua incapacidade de especificar a passagem da literatura para o cinema. Tanto a definição de *Cinematização* quanto a de *Transcrição* podem ser reiteradas pelo pensamento baziniano, que afirma que o processo de adaptação pode promover um novo conceito da obra, mais móvel e mais aberto (Bazin *apud* Cunha, 2007).

Nesse sentido, a teórica Linda Hutcheon aborda a questão da adaptação também problematizando o termo adaptação, de modo tanto a complementar quando a refutar a o teórico. Isso porque Hutcheon aborda a questão da adaptação, nesse caso, apontando três questões sobre a adaptação como um processo, mas, sobretudo, como produto. Primeiro, a adaptação é uma transposição anunciada e pode envolver tanto uma mudança de mídia, mas também uma mudança de gênero, por exemplo. Segundo, a adaptação é um processo criativo e, como tal, sempre envolve uma reinterpretação ou recriação da obra original. Em terceiro, a adaptação é vista como uma intertextualidade, visto que relacionamos a adaptação a outras obras com as quais já temos contato.

Assim, Hutcheon (2007, p.29) afirma:

A adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecidas; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Dessa forma, Hutcheon refuta os problemas levantados por Cunha em relação ao termo adaptação. Entretanto, os autores estão em uníssono ao valorizar a autonomia da adaptação como produto. Nesse sentido, podemos ressaltar a concepção de Hutcheon, que aborda a adaptação não apenas como um termo teórico, mas como produto. Essa preocupação com o produto final que é a adaptação ressalta o caráter original que esta possui, assim como sua autoreferencialidade frequente, que é uma das características da linguagem poética, tanto na literatura como no cinema.

A respeito da poeticidade fílmica, podemos citar Pasolini e sua teoria do Cinema de Poesia. Segundo Andrade (p. 29-30, 2010):

O conceito de Cinema de Poesia, que ocupa posição de destaque na produção de Pasolini, diz respeito, basicamente, a filmes fogem das soluções cinematográficas da narrativa tradicional. Ao contrário

V SEMANA UNIVERSITÁRIA DA URCA

XXIII Semana de Iniciação Científica

07 a 11 de Dezembro de 2020

Tema: “Os impactos e desafios da pandemia COVID no ensino, pesquisa e extensão”



desta, o cinema de poesia privilegia a forma, a construção e a polissemia de significados em detrimento da história em si. Com isso, ele transpõe a ênfase para o modo como o filme é construído, modificando a função, a intenção de procedimentos cinematográficos usuais.

Entende-se que, nesse ponto, a ênfase está não apenas no conteúdo do filme, mas, principalmente, em sua forma, nas soluções encontradas para a construção do filme em si, que busca chamar atenção para si próprio, de modo a fazer com que suas técnicas, seus procedimentos, sejam vistos, causando certo estranhamento no espectador. O cuidado com a forma serve, de certa maneira, para ressaltar o próprio conteúdo da obra, o que dialoga com a ideia de Paz de que a poesia “acontece” em qualquer suporte, desde que haja um trabalho maior na linguagem, nesse caso, do cinema. Outro ponto que aproxima o cinema de poesia da definição de poesia dada por Paz é a metalinguagem presente em ambas as teorias. A poesia, assim como o cinema de poesia, chama atenção para si próprio de forma a ressaltar a sua estrutura em relação ao seu conteúdo.

No caso do livro de Kadaré, a narrativa constrói algumas imagens gerais que dão forma e significado ao livro. Podemos citar, por exemplo, a repetição da palavra *Kanun*, nome do código de honra albanês, que pesa sob os personagens como algo intocável, imóvel e imutável. Este termo é “transposto” na imagem do espaço, com a descrição das montanhas gigantescas, igualmente imponentes, fixas e opressoras.

De maneira semelhante, a confusão mental do personagem central é transformada em imagem, a qual é construída pela forma como a narrativa se desenvolve, com longas descrições do espaço estático, às quais podemos acrescentar as divagações do personagem, que a certo ponto não difere realidade e devaneio, o que faz com que o próprio espaço também assuma um caráter onírico. Sobre isso, é comum à linguagem poética sobrepor a expressividade à narratividade, de forma que quando o personagem está em momentos de devaneio a linguagem também assume um tom onírico, aspecto que também relacionamos com o cinema de poesia de Pasolini, já que o autor atribui as imagens um caráter de sonho, que é ressaltado no processo de construção fílmica.

Por último, podemos citar a imagem do sangue, que na narrativa assume um papel dicotômico ao ser entendido como sinal de morte, mas também de vida. O sangue, na narrativa, é visto como “um ser” que, junto com a vendeta, torna-se o sentido da vida daqueles personagens, mas que também virá a ser a morte. Visto que a dívida de sangue, como é chamado quando alguém mata outra pessoa, se arrasta por todas as gerações, salvo raros casos de trégua ou perdão.

Sobre o filme, podemos evocar o argumento de Pasolini, que afirma:

Neste caso (do cinema de poesia), sente-se a câmara, e por boas razões. O uso alternado de objetivas diferentes, uma 25 ou 300 sobre o mesmo rosto; o esbanjamento de zoom, com suas objetivas que parecem se colar às coisas dilatando-as como pães fermentados demais; os contraluzes contínuos e fingidamente casuais com os seus deslumbramentos na câmara; vacilantes movimentos manuais de câmara; os carros exagerados; a montagem errada por motivos expressivos; as ligações irritantes; a imobilidade interminável sobre uma mesma imagem etc.,

V SEMANA UNIVERSITÁRIA DA URCA

XXIII Semana de Iniciação Científica

07 a 11 de Dezembro de 2020

Tema: “Os impactos e desafios da pandemia COVID no ensino, pesquisa e extensão”



etc. todo este código técnico nasceu quase que por intolerância às regras, em virtude de uma necessidade de liberdade irregular e provocadora, de um gosto autêntico ou delicioso pela anarquia (PASOLINI, 1966, p.287).

Assim, no filme podemos destacar, por exemplo, os longos planos estáticos, que, ao mesmo tempo suscitam a ideia de liberdade, também oprimem os personagens, justamente por lembrar-lhes a grandeza do próprio código de honra que os prende. Podemos citar também a presença constante da “subjativa indireta livre” que, segundo Pasolini (1966), age como o discurso indireto livre na literatura. Essa câmera segue o personagem, assume seu ponto de vista e transmite, a partir de imagens, o pensamento do personagem, em maior ou menor grau, “justificando” a manipulação de procedimentos técnicos-estilísticos não convencionais. Assim, o ponto de vista adotado na narrativa também é a dos personagens, de modo que a câmera e o olhar dos personagens se confundem, o que aumenta a expressividade da cena. Essa situação é comum ao Cinema de Poesia, que privilegia a expressividade em detrimento da narratividade.

5. Conclusão

Assim sendo, percebe-se que as questões acerca das relações entre literatura e cinema são extensas e é necessário entender as especificidades de ambas as linguagens para analisar as “cinematizações”. Nota-se ainda que a poesia pode agir como elemento estrutural de ambas as obras, pois, como afirma Paz (1982), a poesia é construída a partir de inúmeros procedimentos e características, fato que não a prende a um único meio semiótico. Portanto, tanto a versão fílmica quanto a literária de *Abril Despedaçado* possuem traços poéticos em sua estrutura, os quais expandem o significado das narrativas e a expressividade de ambas reforça o caráter autoreferencial da poesia.

6. Agradecimentos

Agradeço a PIBIC/FECOP pelo apoio e estímulo à pesquisa.

7. Referências

- BRITO, João Batista de. Literatura no Cinema. – São Paulo. Unimarco, 2006.
- CUNHA, Renato. Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema. Brasília. Editora Círculo de Brasília, 2007.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. 2 ed. – Florianópolis. Ed. da UFSC, 2013.
- PASOLINI, P. P. A poesia do novo cinema. In: Revista Civilização Brasileira, n.7, 1966, p.267-287.
- PAZ, Octávio. O Arco e a Lira, tradução de Olga Savary. – Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982.