

## ESPECTADOR, LEITOR, TEMPO E ESPAÇO: O *ABRIL DESPEDAÇADO* DE ISMAIL KADARÉ E DE WALTER SALLES

Lara Maringoni GUIMARÃES  
Universidade Federal de Santa Catarina  
[laramguimaraes@gmail.com](mailto:laramguimaraes@gmail.com)

**Resumo:** Neste trabalho pretendo abordar, sob perspectiva linguística, as questões relativas à leitura na tradução do romance albanês *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré (1982/2006) para a modalidade intersemiótica cinematográfica, em uma obra brasileira homônima, dirigida por Walter Salles (2001) – roteiro de Salles, Machado e Ainouz. Ainda que, para fins de discussão, o romance seja apresentado, o foco da análise será a tradução, ou seja, a película. Busca-se discutir de que forma leitor do texto escrito trabalha como “criador” (ou seja, o texto se dá, se cria, no ato da leitura) e qual papel caberia ao espectador, ou seja, de que forma este leitor é retirado do seu papel de criador – ocupado, *a priori*, pelo diretor do filme, que promove a encenação do seu texto escrito na tela do cinema – e passa a desempenhar outra função, talvez como “agregador”, ou “co-criador”, ou, ainda, um novo “criador”, tendo em perspectiva que o filme seria um diálogo com o diretor, apenas uma porta de entrada para os infinitos intertextos por ele propostos. Por fim, apresento um breve relato de experiência sobre a aplicação da obra fílmica em uma turma de EJA ensino médio, e as primeiras conclusões acerca do processo de leitura efetuado por estes alunos.

**Palavras-chave:** Leitura; tradução intersemiótica; cinema; literatura.

### 1. *Abril Despedaçados*. Duas obras, dois leitores

Duas obras, um mesmo nome. Dois jovens, uma mesma obrigação. Dois espaços hostis, uma mesma honra. Duas estações do ano, um mesmo mês. É quase impossível escapar do chavão *dois lados de uma mesma moeda* quando se pensa na tradução de *Abril Despedaçado* para o cinema. E como não lembrar da indicação, já no título, de que o tempo aqui se desmonta, se destrói, engole o futuro? O *despedaçar*, próprio do espaço, é aplicado ao tempo, estreitando ainda mais a relação entre estes dois elementos. É necessário, todavia, situar um pouco de cada obra no seu devido espaço e contexto, para poder refletir sobre como o leitor e espectador, em fusão, relacionam-se com cada uma delas.

*Abril Despedaçado*, o livro, às vésperas da II Guerra Mundial, toma lugar nas montanhas geladas e chuvosas do norte da Albânia, onde a lei do homem é a lei da vingança. O protagonista de Kadaré se chama Gjorg, um jovem envolvido numa longa vendeta familiar, vivendo seu último mês antes de tornar-se alvo de seu assassino. Ele nutre uma paixão desmesurada por Diana, uma jovem casada da capital que celebra sua lua de mel na região, e a quem vislumbra durante sua viagem para pagar tributo pela morte que causou. Diana e Gjorg nunca mais se encontram; entretanto, o momento em que divisaram um ao outro é tão perturbador que, durante toda a trama, o casal permanece pensando nele, até beirarem a loucura.

*Abril Despedaçado*, o filme, assenta-se no ano de 1910, em plena aridez do sertão nordestino, terra dos homens fortes de Euclides da Cunha. Salles nos apresenta Tonho, irmão de Pacu – personagem inexistente na trama da obra literária, mas de função primordial na trama do

filme. Tonho é um jovem marcado para morrer, que conhece o amor nos olhos verdes de Clara, uma artista mambembe que passa por Vila das Almas às vésperas da época em que ele deve morrer, numa guerra de vendetas, pela morte que causou: assassinou o homem que matara seu irmão mais velho.

Algumas diferenças entre são, desde já, evidentes entre as obras, e a mais importante delas é a tradução cultural sofrida, além, evidentemente, das significativas diferenças impostas pela natureza diversa das linguagens do texto de partida (o romance de Kadaré) e de chegada (o filme de Salles). Os homens das duas obras são jovens, inseguros e aparecem como almas perdidas entre a obediência às leis de honra e aos códigos sociais vigentes e a vontade de seguir seu próprio destino desafiando o arcaísmo representado pela força paterna. Mas as diferenças são muitas. Enquanto Gjorg segue irremediavelmente em direção ao seu destino, ainda que tente, em momentos de paixão febril, ignorar a desgraça que lhe espera, Tonho rebela-se pouco a pouco, encorajado e impulsionado pelo irmão mais novo, Pacu, símbolo de uma modernidade e ruptura que ainda iria chegar.

Em meio a tantas diferenças, a primeira e inevitável questão é “Mas seriam estas obras duas traduções de uma mesma história?”. Penso que sim. Ainda que as diferenças sejam diversas, que personagens inexistam em uma ou outra versão, *Os abris despedaçados* de Kadaré e de Salles são, antes de tudo, obras sobre a inexorabilidade do tempo e do destino; estes dois elementos - tempo e destino - são catalisados pela vendeta, terceiro elemento das tramas, que acelera principalmente a ação do tempo. Apesar das muitas diferenças que existem entre o original (livro, romance) e a tradução (filme, longa-metragem), as obras ainda têm em comum, além da vendeta, muitos dos elementos cruciais para o desenrolar da trama, como a paixão do protagonista por uma mulher inacessível, a duração dos eventos da trama cujo núcleo temporal é o período de trégua, o objetivo de vida dos protagonistas que são considerados *dörerasë*<sup>1</sup>, entre outros.

Como explicar, então, as mudanças radicais efetuadas na tradução cinematográfica? A concepção de uma obra, fruto de ação tradutória, começa, como não poderia deixar de ser, com a leitura de um original. Walter Salles, diretor e um dos roteiristas do filme, concebeu a criação da obra “por acaso”, quando, em uma viagem de divulgação do premiado *Central do Brasil*, teve acesso ao livro de Ismail Kadaré. Na época, conta o cineasta, havia outros projetos em curso, mas nenhum deles havia efetivamente chegado à fase de filmagem. João Moreira Salles, irmão de Walter e documentarista, foi responsável pela aproximação do cineasta ao romance, sugerindo que a obra tomasse lugar no sertão brasileiro. A partir daí, com o aval de Kadaré, a tradução ganhou independência.

Salles, antes de tornar-se roteirista e diretor do filme, foi um leitor da obra e, como tal, teve ampla liberdade de imaginar e criar seu universo literário ficcional. Todo leitor, como é sabido, cria e recria um universo único a cada leitura de obra. Diferentes imagens mentais são formadas, a partir das experiências únicas do indivíduo. Como resultado, um mesmo texto causa efeitos distintos em cada pessoa exposta à sua leitura. Dessa forma, cada leitor é, a seu tempo, um co-criador da obra, que se desdobra em infinitos universos, com múltiplas interpretações<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Dörerasë* é o termo empregado na obra original, em albanês, em referência àqueles que atiram para matar, homens fundamentais à manutenção do *Kanun*.

<sup>2</sup> É preciso tomar muito cuidado aqui: não é adequado afirmar que toda e qualquer leitura é válida, que toda interpretação é possível. Tal afirmação incorreria na aceitação de que o processo de leitura seria exclusivamente *top-down*, ou seja, o leitor formularia uma hipótese acerca do tema e apenas a confirmaria na leitura do texto, minimizando, assim, o papel do texto como produtor de sentidos. Segundo alguns modelos interacionistas, os processos de leitura são simultâneos e se retroalimentam, mesclando os movimentos *bottom-up* e *top-down*. Dessa

Neste universo de leitores/co-criadores, os irmãos Salles imaginaram uma primeira mudança radical: realocar a trama para o sertão brasileiro. Para poder torná-la realidade – enquanto roteiro de filme –, entretanto, foram à fonte criadora confirmar suas intenções com o autor da obra, que reconheceu que “a história de *Abril Despedaçado* poderia se passar em qualquer lugar onde existisse cobrança de sangue e lutas de família” (Butcher e Müller, 2002, p.80).

Assim, após a leitura e a atribuição de sentido ao livro, Salles ultrapassa a barreira do leitor/co-criador e utiliza a interpretação realizada como ponto de partida para a criação de uma nova obra, autônoma, que, todavia, se relaciona intimamente com seu original. Tendo optado por uma tradução intersemiótica, ou seja, o processo de retextualização em que um texto escrito torna-se audiovisual, é inevitável que mudanças ocorram. O suporte do texto não é o mesmo, e não é nenhum segredo que se torna impossível manter todas as características de um texto que tenha como suporte o papel em um texto que tenha como suporte a película. E foi talvez para tentar fugir de comparações e julgamentos que o filme de Salles se conceituou “inspirado” na obra de Kadaré.

No diálogo entre a Literatura e o Cinema encontramos diversas denominações para a relação que envolve este processo de passagem, e algumas delas prevêm maior grau de fidelidade em relação à obra original – aqui utilizo um conceito primário de fidelidade, em que se busca manter o maior número possível de características da obra para a sua segunda versão – enquanto outras parecem ser utilizadas quando se quer afirmar maior distanciamento entre as obras. Pertencem a este segundo grupo, acredito, as denominações *adaptação*, *inspiração* e *versão*, enquanto os termos *transposição*, *reprodução* e *tradução* parecem trazer, em seu uso corrente, maior proximidade entre as duas obras.

Entretanto, o termo mais utilizado para referir-se a esta retextualização entre Literatura e Cinema parece ser *adaptação*, termo que, quando utilizado no contexto de passagem de um texto escrito de uma língua à outra, na mesma modalidade semiótica, indica que a obra original sofreu grandes alterações. No contexto da tradução interlinguística, portanto, adaptar um texto é afastar-se do original – sendo, portanto menos fiel a ele – e mutilá-lo, buscando sua simplificação na língua de chegada. Seu uso corrente no contexto da passagem de uma linguagem semiótica para outra (da Literatura ao Cinema, neste caso) talvez indique que, sob este conceito de fidelidade, seria impossível não ferir o original, e a representação cinematográfica seria apenas um arremedo da obra literária.

Esta não é, entretanto, a definição de *adaptação* que me parece mais coerente; as teorias de tradução das últimas décadas têm dado conta de questões que relativizam a dicotomia original/tradução abordando as relações entre fonte e alvo, palavra e sentido, fidelidade e criatividade, aumentando o espaço entre texto original e texto traduzido. Assim, todo processo de tradução é, também, um processo de *adaptação*. Assumindo a possibilidade de inter-relação entre original e tradução, podemos pensar que a tradução não é uma cópia ou um mero reflexo do texto original manifestado em outra língua ou linguagem, mas uma *reconstrução* formulada pelo tradutor, que recria o texto em tempo, espaço e situação distintos, muitas vezes valendo-se de linguagens que se distanciam daquela que serviu de base, de partida. Temos então, em cada texto traduzido, uma nova entidade e uma nova identidade. Uma cópia é apenas uma imagem reproduzida de um texto original: pertence, portanto, à mesma instância textual. Uma tradução, não. Ao mudar a língua, a linguagem, o meio em que este texto é (re)formulado, o

---

forma, o texto apresenta um tema, com determinado ponto de vista, cabendo ao leitor selecionar e acessar os conhecimentos prévios relevantes de modo a produzir sentidos plausíveis e autorizados textualmente. (DEHAENE, 2012)

tradutor/adaptador cria uma nova instância textual. Daí que a fidelidade seja algo a ser relativizado, levando-se em conta, inclusive, o público a que se destina a tradução e o objetivo e a função do movimento tradutório.

Amorim (2005), ao falar de imagem – como representação de um objeto, de um tempo, de uma obra, de um texto, etc. – explica que é impossível não pensar que toda imagem vem *a posteriori* à “realidade” e que sempre se trata de uma representação – fiel ou não – daquela realidade que ela representa. Entretanto, diz o autor, é inegável que toda representação produz a inscrição do representado em uma rede de significações sociais, que forma a nossa percepção deste objeto. Esta imagem seria, assim,

o resultado de um processo de simbolização que não se reduz, simplesmente, a uma “cópia” dos objetos que representa: uma imagem somente significa na medida em que é constituída no processo de significação da linguagem [...]. Dito de outra forma, a linguagem – como aquilo que possibilita a formação de imagens e que estabelece relações de sentido entre homens, mulheres e eventos – não é transparente: não é um “meio” de comunicação que deixa inalterada a percepção da realidade.

Ao lidarmos com objetos no mundo, estamos lidando, antes de tudo, com a linguagem, com “imagens” que traduzem, de alguma forma, o mundo que nos cerca, o qual não pode ser compreendido senão por meio da linguagem, dessa rede de referências que (se) significam na percepção do mundo. (AMORIM, 2005, p. 24).

Dessa forma, continua o autor, não faz sentido falarmos em realidade última, em verdadeira leitura, em essência. Tudo o que conseguimos estabelecer, por conta dessas redes de significações às quais estamos eternamente sujeitos, são leituras dos elementos que consideramos, historicamente, “reais”. Essas leituras, portanto, não podem ser consideradas únicas, verdadeiras, mas aceitáveis, e discutiríamos, assim, os pontos coerentes, confiáveis e concordantes em um determinado tempo e espaço.

Assim, a versão criada por Salles, em seu papel de tradutor e (como não?) reescritor, torna-se coerente em seu contexto. Para tornar possível a criação do novo texto, o autor recorreu à invenção de Pacu, o menino que mais do que narrar a trama do filme, exerce a função de personagem principal (em conjunto com o irmão Tonho) e de comentarista. O filme é um grande desafio ao leitor, que precisa exercitar sua capacidade de leitura para compreender, ao longo da trama, que as coisas não acontecerão segundo o esperado. E quem fornece esses elementos é justamente a presença de Pacu.

O narrador nos apresenta uma narrativa memorialística. No decorrer da obra, entretanto, esquecemo-nos de que se trata de memórias, posto as sequências serem apresentadas como se os momentos de fato e referência fossem concomitantes. Além disso, alguns dos eventos narrados por Pacu aconteceram sem que ele estivesse presente, sendo, portanto, impossível que ele tivesse conhecimento dos fatos, como, por exemplo, todas aquelas sequências que se referem à família Ferreira. É nessas situações que fica claro para o leitor/ espectador que Pacu não está ali para informar-nos da trama, mas para, através de suas intervenções, mostrar ao espectador o absurdo que é a vida daquelas famílias. Comentários feitos em *off*, demonstram que, na realidade, Pacu é o único a enxergar com clareza a situação que a família vive:

Para chegar aos Ferreira, Tonho vai pisar em chão que já foi nosso. Os Ferreira tomaram, e nós tomamos dos Ferreira... Agora é deles de novo. Foi assim que começou a briga. O pai diz que é olho por olho. E foi olho de um por olho de outro... Olho de um por olho de outro... que todo mundo acabou ficando cego. (Butcher e Müller, 2002, p.197)

A mãe pensa que mancha de sangue sai. Mas não sai. (Butcher e Müller, 2002, p.204)

Este último comentário do garoto refere-se à verdadeira mancha, àquela marca na memória da família que impede o fim da guerra de honra.

Após terminar a narrativa que o levou até aquele momento, o menino está pronto para sua sina, e a prova disso é que a história que ele tentava se lembrar, na sequência de abertura – sobre a sereia que iria levar o menino para o mar, onde eles seriam felizes para sempre, porque naquele lugar ninguém morria – começa a voltar à sua mente, provocando gargalhadas no menino (ainda que embargadas pela certeza de seu destino), que vive, já ali, uma espécie de transcendência, abandonando tudo aquilo que ele desaprovava, o ciclo infundável da vingança. Pacu é, assim, o libertador de Tonho e de toda a família. Ao assumir o papel do irmão, Pacu obriga que Tonho assuma o seu lugar, como aquele que vai quebrar o ciclo. É assim que o irmão mais velho é autorizado a romper com a guerra cega das famílias, e parte sozinho em direção ao mar, um movimento de redenção e homenagem a Pacu.

Toda a tragédia que ocorre com o menino Pacu será paulatinamente antevista ao longo da narrativa. Pequenas pistas são dadas ao leitor, que precisa uni-las aos poucos, para perceber que algo de muito errado (ou certo?) irá acontecer antes do desfecho. Desde o princípio da trama, vemos Pacu posicionar-se contra a guerra de sangue em que sua família está inserida, e este posicionamento não recua nem mesmo diante das ameaças e agressões do pai. Pacu demonstra ter muito mais firmeza diante da vida do que seu irmão Tonho, e busca usar o amor que este sente por ele para tentar salvá-lo da morte quase certa.

É Pacu quem insiste para que Tonho fuja e, quando isso acontece, o garoto não consegue esconder sua felicidade. O mesmo ocorre quando o irmão volta e então sua frustração é também evidente. Todas essas pequenas evidências vão confirmando ao leitor que o menino, responsável pela trama, será também provocador de seu desfecho. Ao contrário do irmão, ele não está ali para passivamente aceitar o destino.

A reviravolta na trama acontece, entretanto, em uma cena da qual, teoricamente, Pacu não poderia ter conhecimento. É quando, finda a trégua de um mês, a família Ferreira – inimiga de Pacu e Tonho - engana seu velho patriarca cego ao assegurar-lhe que a mancha de sangue da camisa de seu morto havia amarelado, o que garantiria ao próximo irmão o direito de vingar-se, matando Tonho. É nesse momento que o espectador, sendo um leitor competente, tem a certeza de que nada, dali em diante, acontecerá seguindo o curso esperado. A partir da quebra das regras centenárias, o espectador pode ter certeza de que haverá algo de diferente no desfecho daquele drama.

Após essa quebra desleal no rumo dos acontecimentos, ocorre então uma sucessão de fatos inesperados, que vão solidificando no leitor da obra a certeza da mudança e, ao mesmo tempo, a esperança da salvação de Tonho: por conta de um forte vento, Pacu anuncia a chegada da chuva, e, diante da resposta do pai, de que “não é tempo de chuva”, o menino insiste, quase com despeito: “eu sei que vai chover”. De fato, naquela madrugada, uma forte chuva desaba sobre o sertão, logo depois da chegada de Clara, a moça que despertara o coração do irmão

Tonho para o amor. Após o encontro do casal, a jovem diz a Tonho que o espera e vai embora, deixando o rapaz adormecido e nu, no curral. Nesse momento, o leitor percebe que suas esperanças de salvação para os irmãos Breves serão frustradas, pois Clara era a única possibilidade de fazer Tonho rebelar-se contra seu destino. Pacu também tem essa certeza e, ao ouvir o relincho do cavalo inimigo, que se assustara com os trovões, decide que é hora de, de uma vez por todas, resolver aquele problema. Com a graça e alegria próprias das crianças, Pacu toma o chapéu e a faixa negra do irmão inconsciente e dirige-se à trilha em meio às árvores, onde a narrativa começa e se encerra.

## **2. De como não é fácil “ler um filme”**

Todo o aparato que foi brevemente exposto neste artigo é um esboço daquilo que desenvolvo em minha pesquisa para dissertação de mestrado necessita ainda de testagem apropriada para confirmação. Para tanto, alio minha pesquisa acadêmica com o trabalho em sala de aula, buscando perceber, no dia-a-dia, de que maneira a questão da leitura de textos multimídia pode ser melhor utilizada no ambiente de ensino.

Durante os anos de 2010 e 2011, atuei como professora de língua portuguesa no curso de ensino médio da Educação de Jovens e Adultos (EJA) oferecido pelo Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA), um projeto do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), em parceria com Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Nesta oportunidade, fui professora de uma turma que funcionava em regime de alternância, assentada na zona rural do município de Abelardo Luz, região oeste do estado catarinense.

A turma contava com aproximadamente vinte alunos, em sua maioria mulheres, com idades entre dezoito e setenta e dois anos. Todos os alunos cursavam, à época, a primeira série do ensino médio, entretanto – como é comum nos cursos de EJA – a grande maioria deles não frequentou a escola regular no período da infância e adolescência e havia terminado o ensino fundamental também através de EJAs e supletivos. Ainda que tivessem o diploma de oitava série (nono ano) do ensino fundamental, muitos deste alunos sequer conseguiam ler e compreender um texto escrito simples, como uma crônica ou a comanda de um exercício.

Tendo planejado, em conjunto com as outras professoras de língua portuguesa do projeto, um trabalho que visasse a ampliação dos horizontes textuais daqueles homens e mulheres do campo, em todos os encontros bimestrais eu buscava apresentar diferentes modalidades textuais, tais como textos escritos em papel (prosas, poesias), textos musicais (canções), textos multimídias (filmes), entre outros, para que os alunos se desprendessem da ideia de que texto é apenas um “amontoado de letras no papel”.

Desta forma, buscando aproximar-me da temática do movimento de luta pela terra, aliado ao trabalho com as diferentes modalidades textuais, no encontro de fevereiro de 2011, quando trabalhava com diferentes textos que expusessem a relação do homem com a terra, apresentei *Abril Despedaçado* – o filme – a este público, buscando perceber sua reação à obra.

Em testagem informal, os resultados apontam que estes leitores foram incapazes de perceber as informações não verbais fornecidas pelo texto, tais como o evidente conflito entre a afirmação oral de que a camisa amarelara e a imagem de coloração avermelhada/amarronzada do tecido, a decisão de Pacu de tomar o lugar do irmão, ao colocar os elementos que o caracterizariam (chapéu e faixa do braço) e mesmo o seu destino, que não é mostrado visualmente, mas por meio do som do tiro, o silenciar de suas risadas e a imagem do atirador.

Esses leitores, em todos estes momentos pediram confirmação do que estava ocorrendo (“mas, a camisa está mesmo amarelada?”, “como assim, ele acertou o tiro? quem morreu? foi o menino que morreu?”, etc.) e demonstraram grande revolta e surpresa pelo desfecho do personagem Pacu, alguns inclusive afirmando que aquilo era descabido e inesperado. De fato, uma grande comoção tomou conta da sala de aula, com alguns alunos chorando, outros afirmando que haviam detestado o filme – por conta do desfecho –, um terceiro grupo alegando que não havia entendido o que Tonho fizera e, outros, ainda, retirando-se da sala momentaneamente. Foi necessário, ao final da exposição da obra, que fizéssemos uma retomada dos acontecimentos do filme, e uma breve mediação acerca do final da película, que causara tamanha revolta e surpresa na audiência, bem como um momento de desabafo por parte dos alunos, que sentiram-se profundamente tocados pelo destino do personagem Pacu.

Desta forma, ainda que seja incipiente, esta primeira testagem demonstra que a leitura de texto fílmico é muito mais complexa do que se poderia pensar em princípio, justamente porque é necessário combinar aquilo que é visto, com o que é ouvido e, por vezes, lido. A compreensão de um texto multimídia, portanto, demanda trabalho e repertório dos leitores, invalidando, definitivamente, o senso comum de que o cinema seria “a mais fácil das artes”, pois apresentaria a um só tempo, texto verbal e imagético, “mastigando” todo o texto verbal para seu público, que teria que, apenas, absorver passivamente seu conteúdo. *Abril Despedaçado* parece ajudar na comprovação que, em verdade, a compreensão da linguagem cinematográfica é muito mais complexa e desafiadora do que a percebemos em princípio. Para compreender o enredo é necessário trabalhar, ler ativamente as mensagens sutis que o diretor vai apresentando pouco a pouco na tela. É preciso, portanto, dialogar com o diretor, entrar em seu jogo. O leitor proficiente reconhece, ao longo da trama, que o filme não vai terminar como ele esperaria, e é convidado, ao final da história, a completar as lacunas deixadas propositalmente pelo diretor. O que acontece com Tonho e Clara? Que fim teve a família Breves? Teriam sido os Ferreira punidos por sua traição às regras? Em algum momento o avô cego descobre que foi enganado pela própria família? Como ele reage à essa descoberta? São algumas das questões que Salles deixa em aberto para que seu interlocutor complete (ou não).

Ainda que se preze que a sociedade em geral possa parecer filmicamente letrada e proficiente, parece importante discutir, também, o quanto isso é verdadeiro. Parece-me, por esta breve testagem, que se trata de um caso de “letramento fílmico funcional”, em que as habilidades de decodificar as imagens estão parcialmente dominadas, mas o interlocutor não é proficiente como espectador, ou seja, não consegue compreender o diálogo proposto pelo diretor, através das imagens e diálogos.

A partir disso, cabe questionar-se de que maneira a proficiência em leitura de textos verbais escritos influencia na boa leitura de textos fílmicos. Em princípio, penso que ser um bom leitor de textos verbais escritos não é necessariamente um pré-requisito para ser um bom espectador/leitor de textos multimídia. Entretanto, como tudo que se refere à questão de repertório, quanto mais acesso e exposição a diferentes textos, em distintas modalidades, tiver o leitor, mais capaz de perceber convenções próprias de cada modalidade textual ele será, e estará mais apto a notar as nuances, as referências, os diálogos e as sutilezas próprias de cada obra.

Assim, em trabalhos futuros pretendo discutir esta relação de maneira mais aprofundada, buscando perceber de que maneira será possível formar um leitor proficiente em todos os tipos de texto, e não só aqueles exclusivamente verbais, que tem sido, de fato, mais focados no ensino regular no Brasil.

## REFERÊNCIAS:

Abril Despedaçado; Direção de Walter Salles. Produção Arthur Cohn. São Paulo: Imagem Filmes, 2001. 1 DVD (95min.): NTSC, son., color. áudio em Português.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2005

BUTCHER, Pedro; MÜLLER, Anna Luiza. **Abril Despedaçado:** história de um filme. São Paulo: Companhia Das Letras, 2002

DEHAENE, Stanislas. **Os neurônios da leitura:** como a ciência explica nossa capacidade de ler. Porto Alegre: Penso, 2012.

KADARÉ, Ismail. **Abril Despedaçado.** Tradução de Bernardo Joffily. 1. ed. 3ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2004.