

ABRIL DESPEDAÇADO E AS IMAGENS DO SERTÃO NO RECENTE CINEMA BRASILEIRO.

*JOSÉ LUÍS DE OLIVEIRA E SILVA**

RESUMO

A problemática que envolveu a pesquisa para obtenção do título de Mestre em História pela Universidade Federal do Piauí, agora materializada de forma resumida, neste artigo, esteve relacionada às possibilidades de diálogo entre a História e as narrativas ficcionais, em especial a cinematográfica. Desse modo, delimitou-se uma análise das imagens do rural em *Abril Despedaçado* de Walter Salles (2001), onde o foco passou a compreender as formas que toma o referido filme para significar o sertão brasileiro. Respeitando a alteridade e a singularidade da fonte, buscou-se compreender em que medida as imagens presentes no filme de Walter Salles se encontram alojadas na estereotipia com a qual a sociedade brasileira significa o universo rural, destacando as permanências e rupturas entre as imagens do rural, construídas pela narrativa de *Abril Despedaçado*, e as encontradas em filmes que lhe antecederam, ou que lhe são contemporâneos.

Palavras-chave: História, Cinema, Sertão, *Abril Despedaçado*.

A problemática

Pensando o filme como documento histórico, logo, como produção que se deixa permear pelas marcas de um lugar, minha pesquisa analisou as imagens que incidem sobre o sertão no filme em foco, buscando compreender como estas se relacionam com as estereotipais historicamente utilizadas para dar significado ao universo sertanejo. Desse modo, minha problemática inicial foi estruturada sob três questões centrais, abaixo numeradas:

1. Que imagens do rural são agenciadas em *Abril Despedaçado*, de Walter Salles?
2. Quais dessas imagens coincidem com a estereotipia que, historicamente, constitui os significados culturalmente aceitáveis sobre o sertão?

* Licenciado em História pela Universidade Estadual do Piauí. Especialista e Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí, Doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás. É professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI. Atualmente, desenvolve pesquisas que envolvem História, ensino e linguagens, em especial a cinematográfica, com concentração nos estudos imagéticos do sertão.

3. Com que intensidade as imagens do sertão, presentes no filme, dialogam com aquelas encontradas em momentos anteriores do cinema brasileiro?

Para responder satisfatoriamente a essas questões, durante toda a pesquisa, foram feitas considerações a respeito não apenas do atual momento em que se encontra a produção cinematográfica brasileira, da qual *Abril Despedaçado* faz parte, mas, também, de obras que, cada uma em seu tempo e a seu modo, foram responsáveis pela construção da estereotipia com a qual se convencionou pensar imagetivamente o universo rural brasileiro. Ressalto que por motivos de ordem técnica, não posso abordar toda a discussão travada a esse respeito. Entretanto, sugiro pistas que apontam o modo como minha investigação caminhou e aos resultados a que chegou.

O sertão, a história, o cinema

Para Isabel Guillen (2002), as representações do sertão como unidade simbólica – mais do que o conhecimento de sua delimitação físico-climática – foram fundamentais para que, a partir da passagem do século XIX para o XX, a intelectualidade brasileira, acadêmica ou não, buscasse forjar uma unidade identitária para a nação. Naquele momento, sentiu-se a necessidade de incorporar à civilização brasileira o sertanejo e, em consequência, o sertão. Em sintonia com essa necessidade, ocorreu, no Brasil, a valorização de algumas disciplinas cujos saberes, de algum modo, serviram à cultura urbana como tentativas de se apropriar, mesmo que apenas discursivamente, do rural. São elas: a Geografia, a História, a Literatura e o Folclore. Até então, a nomenclatura *sertão* remetia somente a uma denominação vaga que, desde a América Portuguesa, tinha sido usada para se referir ao interior das terras coloniais.

Como observa Vainfas (2000), até o final do século XIX, época da publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a palavra *sertão* não estava ligada às características geográficas do local, exceto àquelas que remetiam às terras interioranas. Na América Portuguesa, tal significado não estava relacionado à aridez, à violência ou mesmo ao atraso que, posteriormente, passou a marcar e agenciar as imagens do local, o que fazia lembrar, a exemplo das terras interioranas de São Paulo e Rio de Janeiro, lugares úmidos e de economia próspera. Entretanto, desde naquele momento, os significados

possíveis para o sertão são responsáveis por envolvê-lo numa áurea de mistério e características conflitantes: o sertão já era visto como “espaço desconhecido, atraente e misterioso; a um só tempo, despertava o ímpeto do desbravamento, o sonho do enriquecimento rápido e fácil”, e “trazia o risco das forças destrutivas da ‘natureza rebelada’ [...], além das populações serem muitas vezes confundidas com a própria fauna, ‘os negros da terra’” (VAINFAS, 2000: 528-529). É desse modo que, na gênese do território brasileiro, natureza e cultura do sertão passam a confundir-se, e o local é repetidamente requisitado para povoar o imaginário social com as marcas do desconhecido, do exótico, do “outro”.

Como observa David Harvey, as noções de tempo e espaço, categorias básicas da experiência humana, são frequentemente pensadas como referenciais certos e autoevidentes, o que leva à perda da percepção de sua historicidade. No caso específico das significações incidentes sobre o espaço, algumas de suas representações mais cristalizadas na sociedade tendem a pensá-lo de forma naturalizada sendo, desse modo, “tratado tipicamente como um atributo objetivo das coisas, que pode ser medido e, portanto, apreendido” (HARVEY, 2006: 188), como, por exemplo, sua direção, área, forma e distância. Essa percepção naturalizada do espaço não ocorre sem que haja disputas durante o processo de significação do mesmo. Foi este o conflito que norteou as primeiras representações do sertão na cultura brasileira.

Nascida da necessidade de autoafirmação da cultura urbana, em franca expansão no início do século XX, as representações do sertão, feitas pela literatura e, posteriormente, pelo cinema, foram, historicamente, marcadas pelo caráter dualista, em que o rural foi pensado em oposição à cidade. Essas dualidades estão presentes também na construção e significação do sertanejo e de sua cultura, a partir do que ele teria de exótico aos olhos do homem urbano. Assim, foram sendo atribuídas à geografia e à cultura do sertão características antagônicas responsáveis pela estereotipação, através da qual a sociedade brasileira passou a enxergar o rural: “ao mesmo tempo que é apresentado como lugar inóspito, onde a vida é difícil, porque se trata de terra pouco povoada, [o sertão] é habitado por gente brava e desmedida: o heróico sertanejo” (GUILLEN, 2002: 8).

Essa visão dicotômica e estereotipada, com a qual a sociedade brasileira historicamente significou o rural, traz consigo duas consequências: faz perder de vista o

fato de que toda representação se dá no âmbito das lutas que configuram as estruturas culturais de uma época e responsabiliza-se por operacionalizar elementos simbólicos que possibilitam, ao sertão, uma existência além do seu aspecto físico-geográfico. Desse modo, o sertão, enquanto lugar representado e frequentemente identificado com o Nordeste, é significado a partir de sua oposição à urbanidade:

A cidade é moderna, progressiva, representante de valores novos na qual a atividade política se desenvolve segundo os padrões da moderna democracia, usa-se a razão para convencer, há livre expressão e liberdade de opção. É o lugar da vivência e da atuação de cidadãos livres e conscientes. O sertão é arcaico, o lugar da ação do clientelismo político, dos coronéis, do populismo, da violência de onde não há possibilidade de ação política de cidadãos livres e conscientes. (ARRUDA, 2000: 13)

Gilmar Arruda, ao estudar o processo de modificação e ressignificação das memórias do sertão paulista, em consequência do avanço da modernidade urbana sobre o campo entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX – processo que ele identificou como tendo ocorrido num “momento de transformação de representações” (2000: 17) – lembra que a necessidade de conhecer as zonas interioranas do país, antes genericamente chamadas de “sertões”, foi de fundamental importância para o posterior domínio da região e a construção de uma representação da cidade como o berço do progresso (o que levou, conseqüentemente, à identificação do sertão como o resquício do atraso). Naquele momento, a sociedade brasileira, ainda que num ritmo lento, passa a abandonar as formas de pensamento que enxergavam o Brasil como sendo um país constituído unicamente por sua natureza, dando lugar às visões que o enxergavam como um país de contrastes entre a natureza (os sertões) e a cultura (as cidades). Não por acaso, essa “transformação das representações” se deu no momento em que o país passava pelo primeiro processo de modernização das suas estruturas político-econômicas, em decorrência da lavoura cafeeira e do nascimento da República.

Ao levar o conceito de representação para estudos que tratam da relação entre a História e as imagens, especialmente a imagem cinematográfica, faz-se necessário incorporar ao trabalho outra chave conceitual: a *apropriação*. Essa chave conceitual foi útil na tentativa de fazer perceber os diálogos estabelecidos entre Walter Salles e as discursividades – cinematográficas principalmente – previamente elaboradas, e foram também responsáveis pela estereotipia do rural, enquanto lugar de imobilismo temporal.

Em consonância com essa ideia, levando-a mais diretamente para os estudos de Cinema, assim Ellsworth (2001: 38) coloca a questão:

É difícil, por exemplo, discordar do argumento de que os filmes falam de algum lugar no interior das idéias, fantasias, ansiedades, desejos, esperanças e dos eventos atualmente em circulação – e de que esses ‘algum lugar’ possam ser localizados por meio de um exame de formas pelas quais certos personagens, vozes, pontos de vista, discursos e ações são visual e narrativamente privilegiados e recompensados em detrimento de outros filmes.

Seria pertinente voltar a atenção, neste trabalho, para as possíveis influências sobre *Abri despedaçado* das estereotípias já incidentes sobre o sertão. A pesquisa partiu da hipótese de que a leitura feita por Salles de filmes que antecederam ao seu, não ficou limitada a absorver, de forma direta, as representações já existentes do rural. Antes, essa leitura se deu a partir do choque entre duas temporalidades: a de Walter Salles e a dos filmes que o antecederam. Desse choque, e da apropriação e interpretação que Salles fez das representações do sertão, já elaboradas pelo cinema brasileiro, nasceriam novas representações, não necessariamente idênticas às anteriores.

Os primeiros filmes brasileiros que tomaram o sertão como espaço para suas narrativas pouca ou quase nenhuma atenção dispensaram ao papel da natureza e dos problemas sociais na construção de suas personagens; ao contrário, o sertão aparece nos filmes da década de 1950, dos quais *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) é um exemplo, apenas como pano de fundo para dramas pessoais. Além disso, era visível a oposição estabelecida entre o tempo-espaço do filme e o tempo-espaço do espectador, sendo que a homenagem rendida, naquele momento, pelo cinema ao sertão era uma homenagem só possível porque o barbarismo, apresentado na tela, estava preso ao passado, e já não oferecia perigo àqueles que o assistissem. A homenagem que o cinema brasileiro da década de 1950 fez ao sertão é uma homenagem póstuma, que só servirá, na prática, para demonstrar como a sociedade contemporânea é mais civilizada e melhor que a pretérita.

Ao contrário do que ocorreu na década de 1950, as representações do sertão, elaboradas pelo Cinema Novo, já na década de 1960, pretendiam posicionar o cinema ao lado da verdade e dos compromissos sociais de sua época, dando ao público a consciência histórica da miséria a que acreditavam estar submetidos. Assim, se buscou um cinema comprometido com as causas sociais e com uma grande mudança nas

estruturas sócio-culturais brasileiras, o que só seria possível quando houvesse uma consciência capaz de unir os marginalizados do terceiro mundo: o sertanejo e o favelado (TOLENTINO, 2001). Desse modo, é que o sertão passa a ser enxergado pelos cinemanovistas como o sintetizador da fome, da violência e das injustiças que assolam o brasileiro. O atraso sertanejo não é posto no Cinema Novo para massagear o ego de uma cultura urbana em franca expansão: ao contrário, pretende mostrar que o sertão miserável e arcaico é o espelho da urbanidade civilizada e que um, mesmo que não queira, acaba por afetar o outro.

Imagens do sertão em *Abril Despedaçado*

Algo complicado, talvez impossível, é tentar chegar a um posicionamento claro e pontual do tipo de imagem que um filme incide sobre uma determinada região ou cultura. Essa impossibilidade se deve, sobretudo, ao caráter escorregadio que marca a narrativa cinematográfica e ao fato das interpretações serem tantas quanto forem as posições ocupadas por aqueles que se proponham a interpretar imagens.

Não bastassem todas essas dificuldades, os espaços são carregados com significados que influenciam as percepções que o homem tem dos mesmos. Mais especificamente, em relação ao sertão, mesmo que o quisesse, não haveria como localizar precisamente sua geografia, vez que o mesmo:

[...] não tem uma origem geográfica precisa e nem remete a um determinado local. Grosso modo, representa muito mais um aspecto simbólico de lugar distante, deserto e despovoado do que uma localização determinada, embora possa ser remetido, em algumas regiões, a lugares específicos, no nordeste, significa caatinga e também interior; no início do século, significou o oeste de São Paulo, e ainda hoje se identifica com o Estado de Mato Grosso do Sul e Mato Grosso. (ARRUDA, 2000: 165)

Isso não significa negar a existência física do que conhecemos genericamente como “sertão”, o que seria um despropósito, mas que tal lugar não carrega, como algo que lhe é imanente, uma essência significativa independente das apropriações que os indivíduos fazem dele no interior de uma cultura. Partindo dessa constatação, seria mais interessante questionar o porquê do interesse pelo “sertão” ou pela “ruralidade”,

renovando-os no momento em que está em curso um conjunto de mudanças que dilui o que até então era aceito como específico do espaço ou da cultura rural.

Vale a pena refletir sobre a possibilidade de categorias genéricas, como as que nomeiam e significam o que é ser rural e o que é ser urbano, ainda pertinentes para qualificar espaços e universos sociais numa contemporaneidade tão cosmopolita como a nossa. Para Maria José Carneiro, que nesse sentido concorda com a tese defendida por Gilmar Arruda, o que ocorre atualmente é um processo de emergência de novas formas de sociabilidades e identidades que envolvem e confundem o “rural” e o “urbano”, estreitando as fronteiras entre ambos. Para Carneiro, as fronteiras entre rural e urbano, além de móveis, podem ser deslocadas de uma espacialidade física para o campo das representações, responsáveis pelos significados que esses universos foram historicamente assumindo na sociedade:

As propriedades do rural são possibilidades simbólicas, mas também possibilidades práticas. Elas orientam as práticas sociais sobre um determinado espaço de acordo com os significados simbólicos que lhe são atribuídos, sendo portanto inútil procurar em uma realidade física, econômica ou ecológica os fundamentos de uma ruralidade. Também seria inútil procurar nesta realidade apenas um imaginário que faria do rural uma pura construção mental. (CARNERIO, 2005: 8)

Desse modo, só seria possível chegar a uma imagem mais coerente das formas como *Abril Despedaçado* significa o sertão, a partir de três constatações que acreditamos terem norteado as discussões realizadas neste trabalho: primeiro, que o que conhecemos como rural/sertão são “possibilidades simbólicas” tanto quanto podem ser, com mais intensidade, espaços físicos; segundo, que as representações que incidem sobre esse universo estão sempre em choque; terceiro, que há a consciência de que o filme possibilita a construção de um mundo que lhe é particular e de que qualquer trabalho hermenêutico sobre as representações fílmicas deve respeitar a alteridade desse mundo.

Abril Despedaçado constrói sua narrativa a partir de um modelo fabular e, desse modo, para que seu clima trágico possa ser efetivado, é necessária, além de um herói, uma ordem igualmente trágica em que as ações das personagens possam ser contextualizadas (BORNHEIM, 1975). Além disso, a narrativa fabular procura tecer um diálogo com aspectos do real, alojando suas personagens e acontecimentos no âmago de

uma certa ordem, como se fosse um mecanismo para posicioná-los no “interior das possibilidades de uma cultura” (FOUCAULT, 2006: 210). É nesse sentido que, mesmo construindo um ambiente fabular, *Abril* visa projetar sobre suas personagens e situações imagens localizadas dentro de um limite do possível.

Ao produzir o filme em questão, Walter Salles e sua equipe buscam recuperar um tempo pretérito – ano de 1910 – e ficcional, mas, para que a história narrada possa capturar o espectador, é necessário que ela trabalhe espaços e personagens reconhecidos pelo grande público. Para além do sertão refigurado por Salles, já existe uma estereotipia difundida na sociedade, que é responsável pela significação do termo. É com essa estereotipia que o diretor se propõe a dialogar. Desse modo, o sertão de *Abril* é aquele onde o tempo parece não querer passar, onde a violência ainda se faz presente (não mais na forma do cangaceiro, embora o filme seja ambientalizado na época em que esse perambulava pelas terras sertanejas, mas na violência que “aproxima” duas famílias rivais) e a superstição ainda reina (basta lembrar a crença de que o sangue amarelado na camisa seria indício de que o morto pede vingança).

As personagens encontradas no filme de Walter Salles, pelo menos a maior parte delas, são referências comuns às representações sociais que significam historicamente o sertão brasileiro: o patriarca como símbolo da tradição que une a família; a mulher que em seu papel de mãe submissa ao poder patriarcal, funciona como eixo em torno do qual gira a família; os filhos, igualmente submissos ao pai através de uma relação sufocante que gera, a um só tempo, respeito e medo nutridos por uma mesma pessoa. Do mesmo modo, para Salles, parece impensável excluir do filme as típicas cenas de exploração que sufoca o sertanejo, ou deixar de prestar as homenagens à metáfora: “sertão virar mar e o mar virar sertão”. Pode-se concluir que, mesmo rompendo com algumas imagens estereotipadas que incidem sobre o sertão, *Abril Despedaçado* estabelece um diálogo com outras ainda vigentes, como aquelas que significam o sertão como local do atraso, do patriarcalismo e da violência.

No seu filme, Salles acaba por reencontrar o Brasil, a partir de um percurso contrário ao que foi feito, há quase meio século, por diretores como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha. Diretores da geração de Walter Salles têm sua produção marcada pelos “pós” (pós-Embrafilmes, pós-ditadura, pós-década perdida, pós-macroteorias sociais...); daí a necessidade sentida de rever e reencontrar o Brasil no

início deste terceiro milênio. Esse reencontro do Brasil nas telas do cinema, embora ainda carregue traços de tradições anteriores, como acabo de demonstrar, é responsável por pintar um sertão cheio de cores que, embora ainda marcado pela miséria e exploração, já se torna menos agressivo ao espectador.

Palavras finais

Podemos chegar à conclusão de que *Abril Despedaçado* trilha dois caminhos contraditórios. O primeiro corresponde à própria estrutura do filme: Salles não consegue se livrar do fardo das representações do sertão, a partir dos dualismos exploração/honestidade, sofrimento/dignidade, violência/honra da forma como estiveram presente em filmes como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Os Fuzis*. O segundo, caso tomemos como parâmetro cada personagem em sua individualidade, percebe-se que é mostrada, a elas uma delas, uma possibilidade de redenção final. Ao término do filme, as personagens (ou pelo menos as duas que se destacaram durante toda a narrativa – os irmãos Pacu e Tonho), resolvem arrancar os seus destinos da tradição cega e tomá-los em suas próprias mãos. *Abril Despedaçado* nos possibilita a existência de dois sertões: um já conhecido e marcado pela seca, pelo sofrimento, pela violência e pelas injustiças sociais; e um “outro” em que seus habitantes jogam com a paixão, podem reverter a ordem estabelecida ou, simplesmente, reencontrarem-se, sem se preocupar com uma macromudança social.

Essa preocupação de Walter Salles, e de toda a equipe de produção, em deslocar a trama narrativa do macro (aspectos sociais que envolvem as personagens) para o que poderíamos chamar de micro (dramas e angústias pessoais de suas personagens) não deve ser entendida como simples escolha individual, como já sugere a análise de outros filmes do recente cinema brasileiro. Ao centrar a narrativa nas potencialidades de libertação individual das personagens, frente a um ambiente familiar opressor, destacando o afeto como o único caminho para se chegar a essa libertação, o filme dialoga, mesmo que inconscientemente, com uma nova perspectiva frente às possibilidades de pensar o real e, em consequência, o sertão.

Embora personagens de filmes do Cinema Novo tenham agenciado a metáfora do “sertão-mar”, remetendo à necessidade de inverter a ordem estabelecida, o caminho que

foi seguido pelas personagens de *Abril*, no sentido de resolver essa situação, foi inverso: o inverter da ordem não passa por questões sociais, mas puramente individuais. É exatamente esse sentimento de angústia e deslocamento frente a um mundo que já não lhes confere mais significado social nem a necessidade de se reencontrarem consigo mesmo que irá marcar a construção das personagens Tonho e Pacu.

Por outro lado, o casal Breves, como agentes personificadores e sintetizadores da tradição e do arcaísmo, apresenta-se aos dois irmãos como obstáculo, a ser superado, se ambos tiverem em seu horizonte, a iniciativa de romper com a ordem estabelecida. Essa alteração na constituição das personagens acaba por envolver o filme numa lógica que vai além da constatação da opressão social: estabelece a possibilidade de romper, mesmo que individualmente, com o universo que lhes oprime. Essa possibilidade é o que justifica o suicídio de um dos irmãos e a fuga do outro nos momentos finais do filme.

A segunda mudança estabelecida pelo filme, em relação à tradição cinemanovista, toca diretamente a forma de representar e significar o sertão. Como já foi analisado anteriormente, embora Salles não consiga se distanciar das imagens que singularizam o sertão como um lugar marcado pela tragédia social e onde o tempo parece não passar, já possibilita pensar uma ruptura com a normalidade e a quebra de um imaginário já consolidado sobre as representações do sertanejo. *Abril* cria a possibilidade de pensar o sertão a partir de outros pontos de vista: o dos afetos e o das possibilidades humanas de romper com uma ordem previamente estabelecida.

Desse modo, o universo tenso que envolve as personagens, antes de contradizer a lógica interna no filme, possibilita que o espectador seja tocado pelo que, de fato, é a preocupação dos produtores de *Abril Despedaçado*: a beleza que envolve a possibilidade de superação pessoal. O resultado a que se chega ao final do filme, é que a proposital confusão entre homem e paisagem não tem a finalidade de fazer brotar um determinismo geográfico ou a consciência revolucionária terceiromundista. Afinal, em *Abril*, a relação visceral entre homem e natureza, entre o homem e a cultura que o cerca, só servirá para, como sintetiza um crítico, “arrancar lirismo da secura; beleza da aridez e uma emoção embrutecida” (MARCELO, 2008).

Referências e fontes

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**: entre a história e a memória. Bauru/SP: EDUSC, 2000.

BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CARNEIRO, Maria José. Apresentação. In: MOREIRA, Roberto José. **Identidades sociais**: ruralidades do Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (Org). **Cultura e identidade**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MARCELO, Carlos. **Esperança extraída da brutalidade**. Disponível em: <www.correiobrasileiro.com.br>. Acesso em: 30 jan.08.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VAINFAS, Ronaldo (Org). **Dicionário do Brasil Colonial – 1500-1808**. Verbete: Sertão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, baseado em livro de Ismail Kadaré. Produção: Arthur Cohn. Música: Antônio Pinto. Fotografia: Walter Carvalho. Elenco: José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Lacerda, Flávia Marco Antônio, Everaldo Pontes, Caio Junqueira, Mariana Loureiro, Wagner Moura, Gero Camilo, Othon Bastos e outros. Brasil, 2001. DVD (105 min).