



O processo da transmutação do herói literário ao fílmico em *Abril Despedaçado*

The process of transmutation of literary hero to film in *Abril Despedaçado*

Catichilene Gomes de Sousa¹

Adriana Lins Precioso²

Resumo: Busca-se analisar o processo de transmutação da obra literária à fílmica em *Abril Despedaçado* do escritor Ismail Kandaré (1978) publicado no Brasil em 2001 e da obra fílmica homônima (2002) dirigido por Walter Salles. Com apoio teórico da Teoria Semiótica Greimasiana, o trabalho investiga o percurso gerativo do herói trágico, estabelecendo um estudo acerca das convergências e divergências provocadas pela recriação fílmica.

Palavras-chave: *Abril Despedaçado*, Transmutação, Semiótica Greimasiana, Convergência e Divergência.

Abstract: To promote the analysis of the process of transmutation of literary work to the filmic in *Abril Despedaçado* from the writer Ismail Kandaré (1978) published in Brazil in 2001 and the filmic work of the same name (2002) directed by Walter Salles. With theoretical support the Greimasiana Semiotics Theory, the work investigates the generative route of the tragic hero, establishing a study about convergences and divergences caused by creation filmic.

Keywords: *Abril Despedaçado*, Transmutation, Greimasiana Semiotics, Convergence and Divergence.

A transmutação e a semiótica greimasiana

As adaptações da literatura para o cinema tornaram-se constante no cinema universal. “O Brasil não foge à regra, e a nossa filmografia é extremamente rica em adaptações. Quase todos os nossos cineastas mais renomados recorreram à adaptação [...]” (BALOGH, 2005, p. 33). Logo, temos em nosso acervo muitas obras literárias que ganharam as telas do cinema e auxiliaram a composição de grande parte da cultura brasileira cinematográfica.

¹ Aluna do 8º Semestre de Letras da UNEMAT (Universidade do Estado de Mato Grosso) – Campus de Sinop.

² Professora Doutora do Departamento de Letras da UNEMAT (Universidade do Estado de Mato Grosso) – Campus de Sinop.

O termo adaptação, apesar de muito popular, não responde as questões que permitem o trânsito de um sistema de signos a outro, por isso, utilizaremos o termo transmutação entendido como o processo que visa promover a interpretação de um signo linguístico a outro, e, a alteração do mesmo, no caso, das obras literárias às fílmicas, uma vez que, “a passagem de um texto literário para um texto fílmico pressupõe uma operação intertextual específica. [...]” (BALOGH, 2005, p. 48). Assim, os caminhos da transmutação propõem a instauração de um processo, e “[...] este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância homogênea – a palavra –, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogênea, tanto no que concerne ao visual, quanto ao que concerne ao sonoro.” (BALOGH, 2005, p. 48).

Dessa substância heterogênea que caracteriza o cinema, a semiótica francesa sugere reflexões sobre o sincretismo de linguagens, sejam em textos publicitários ou fílmicos, o que os distingue dos demais é que “são sincréticos, ou seja, unem várias linguagens (ou diferentes formas de expressão, como verbais, musicais, gestuais, etc.) para produzir um único ‘todo de sentido’”. (HERNANDES, 2005, p. 228)

Nossa leitura se pautará pelos estudos da semiótica francesa proposta por Algida Julien Greimas, o qual define:

[...] os domínios da semiótica no plano de conteúdo, já que o conjunto significante mencionado por ele pertence aos domínios da expressão, e a manifestação em línguas naturais distintas também. Nos domínios do conteúdo, a significação é descrita pela semiótica no modelo do percurso gerativo, que prevê a geração do sentido por meio do semio-narrativo, geral e abstrato, que se especifica e se concretiza na instância da enunciação, no nível discursivo. (PIETROFORTE, 2004, p. 8)

O percurso gerativo de sentido é o modelo que formaliza a progressão ordenada dos elementos desde o plano mais simples e concreto ao mais complexo e abstrato em uma rede de relações que são por esses diferentes níveis estabelecidos. Assim, para que ocorra a significação como um todo,

Greimas elaborou o modelo semiótico do percurso gerativo do sentido, sendo dividido em três níveis semânticos: fundamental, narrativo e discursivo, os quais de forma organizada e autônoma estabelecem as analogias, proporcionando assim, “[...] as organizações linguísticas do texto e as relações com a sociedade e a história [...]” (BARROS, 2003, p. 188), indiferentemente, de qual gênero textual seja estudado, no qual esses “[...] componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um percurso que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. [...]” (GREIMAS, 2008, p. 232).

Deste modo, a teoria greimasiana elucida a significação no transcorrer de cada nível, pois, “[...] o percurso gerativo do sentido é uma sucessão de patamares...” (FIORIN, 1992, p.17). Portanto, ao estabelecer a fomentação do sentido no seu plano de conteúdo – o significado, independentemente de qual plano de expressão – significante, seja estudado, nos revela que um texto visual devido à sua discursividade produz uma multiplicidade de expressões, pois, além do verbal, há o som, as cores, as formas etc., um emaranhado de combinações para formar o sentido e que chamamos de texto sincrético, o qual caracteriza-se como “[...] um sistema de signos ou de imagens pré-linguisticamente formada, [...] correlato de toda língua e linguagem. [...]” (PARENTE, 2000, p. 25). Logo, “[...] ‘o cinema é uma linguagem de imagens, com seu vocabulário, sua sintaxe, suas flexões, suas elipses, suas convenções, sua gramática’ [...]” (ARNOUX apud MARTIN, 2003, p. 16); podemos considerar então, o cinema como um texto sincrético.

Do texto à tela: relações

Abril Despedaçado (1978) é o romance do escritor albanês Ismail Kadaré, o qual relata a história de um povoado na década de 1930 no sul da Albânia, na região do Rrafsh, que mantém rigorosamente uma tradição, o *Kanun*. Uma lei que rege a trajetória de suas vidas, de tal forma que, institui suas mortes. Gjorg dos Berisha, personagem principal tem que executar a vendeta, pois, o *Kanun* diz: que o sangue que for retirado de um clã, tendo um membro de sua família morto, deve recobrá-lo, matando um membro da família

devedora, logo, a lei transforma uma pessoa de bem em um assassino, nesse caso, mas sendo sua pena aliviada, pois se julga que, ser um assassino é uma questão de honra, assim, essa lei vai sendo passada de geração a geração.

Dentro dessa perspectiva, Walter Salles (2002) ao ler a obra em 2001 e se encantar com o conteúdo, propõe a transmutação literária à estética fílmica para o contexto nordestino brasileiro na década de 1910, com a finalidade de promover a verossimilhança dos fatos em territórios tão distintos, pois, tanto as obras literária quanto a fílmica carregam em seu enredo contextos históricos específicos e, ao mesmo tempo, tão universais, como o tema da tragédia, da honra e da tradição. O filme mostra a vida de Tonho Breves e sua família, que é impelido por seu pai a vingar a morte de seu irmão mais velho, assassinado por uma família rival. Tonho fica angustiado pela perspectiva da morte e não sabe se deve ou não cumprir a lei. Pacu seu irmão mais novo, passa então a questionar a lógica da violência e da tradição, que já dura desde tempos remotos quando seus antepassados começaram a se matar devido à disputa de terras.

Pretendemos, portanto, investigar as convergências e as divergências produzidas, e, captadas na transmutação, pois “[...] *é preciso aprender a ler um filme*, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos [...]” (MARTIN, 2003, p. 27).

Em consonância com a fundamentação do arcabouço teórico proposto por Greimas, a semiótica busca no texto sincrético “[...] a relação entre unidades que determinam o valor de cada uma no interior do texto. [...]” (LOPES; HERNANDES, 2005, p. 228), assim, torna-se possível estabelecer as relações de divergências e convergências entre as obras.

A construção do sentido pelo viés da semiótica visa observar as várias possíveis interpretações de um determinado discurso, desse modo, a produção literária e homônima fílmica de **Abril Despedaçado** revelam as mesmas tematizações: tradição, um código de lei (*Kanun*) e tragédia, embora produzidos em gêneros textuais diferentes, os caminhos que ambos os gêneros utilizam para traçar a significação como um todo, desenvolvem-se a cada nível semântico.

Em relação às produções de **Abril Despedaçado** (literária e fílmica), percebemos que a construção do romance e do filme está alicerçada em uma oposição mais profunda, entre vida x morte, ao pensarmos no nível fundamental do percurso.

Podemos perceber essa oposição quando o autor relata o momento que Gjorg cumpre a vendeta e como no filme essa cena é figurativizada.

‘Não tenho mais que pensar’, disse consigo. ‘Só tenho que fazer o que deve ser feito’. Conforme imaginara centenas de vezes, antes de atirar Gjorg avisou o homem, conforme mandava o costume. A verdade é que a vítima de repente virou a cabeça. Gjorg ainda viu um rápido movimento de braço, como que para pegar o fuzil, e então atirou. Um tanto espantado, ergueu os olhos da arma para o morto (embora ele estivesse de pé, Gjorg não tinha dúvida de que o matara). (KADARÉ, 2001, p. 11)



IMAGEM³ 01: 0h:17m:30s

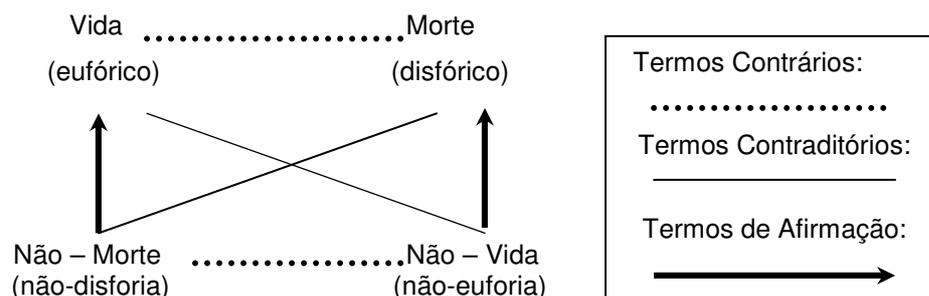


IMAGEM 02: 0h:19m:38s

A partir dessas oposições semânticas, localizamos o elemento narrativo estrutural do enredo: *o conflito* que “[...] é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor.” (GANCHO, 2002, p.11), sendo assim, a sucessão de ações e acontecimentos criados pelos valores tensivos Vida /versus/ Morte serão figurativizadas ao longo das produções desencadeando os novos fatos até o desfecho final.

³ Todas as imagens utilizadas no artigo pertencem à obra SALLES, W. **Abril Despedaçado [Filme]**. Barueri – SP: Vídeos Filmes, 2002.

Deste modo, compreendemos que, no quadro semiótico a seguir, a *vida* está representada pelo lado *eufórico* do herói que tem a vida e quer aproveitar o que lhe resta dela, mas, o fato de possuir o conhecimento do seu destino (*não-vida/não euforia*) confirma a *morte* que está representada pelo lado *disfórico*, portanto, revela-se a oposição semântica em ambas as obras de *Abril Despedaçado*.



Entretanto, o fato do herói pensar numa *não-vida/não-euforia* leva-o acreditar numa possibilidade de uma *não-morte/não-disforia*, como neste fragmento retirado do romance, “Sem sangue... Por pouco não suspirou. Como seria a vida em famílias assim? [...] Aquilo lhe parecia quase inacreditável, talvez tão distante quanto a vida dos pássaros. [...]” (KADARÉ, 2001, p. 31), conseqüentemente, a busca do herói pela *não-morte/não-disforia* o conduz para o desenrolar da trama.

No romance, a figura do protagonista é representada por Gjorg Berisha e no filme por Tonho Breves (Rodrigo Santoro), nas duas obras, essa representação é a figura que tanto Ismail Kadaré quanto Walter Salles trazem para a fundamentação da trama, ou seja, o personagem principal de *Abril Despedaçado* carrega uma imagem de um herói trágico, isto é, a presença do “[...] herói trágico é a dominante do sistema constituído pela tragédia. Ele vai aparecendo como trágico à medida que se desenrola a tragédia que ele mesmo desenvolve com a força do destino [...]” (KOTHE, 2000, p.13).

Ao analisar os *estados* e o *fazer* do personagem, percebemos através da teoria greimasiana que as relações do sujeito entre o objeto causam determinadas transformações diante do intuito de desejo provocado pelo herói. Iniciamos, portanto, o segundo nível de análise, o narrativo, o qual “existe

sentido se um sujeito está em busca de valores de um objeto.” (HERNANDES, 2005, p. 232).

O protagonista de **Abril Despedaçado** tanto literário quanto fílmico, passa por um processo que estruturam a enunciação, no entanto, para que o desenvolvimento da enunciação ocorra é necessário identificar as ramificações que transformam suas atitudes desenvolvidas no enredo. Essas ramificações estão representadas pelo: percurso da *manipulação*, da *ação* e da *sanção*.

O **percurso da manipulação** pode ser caracterizado por *intimidação*, *sedução*, *provocação* e *tentação*. A manipulação presente no percurso do herói em ambas as obras é representada pela *intimidação*, “[...] em que são apresentados valores que o destinador acha que o destinatário teme e quer evitar” (BARROS, 2003, p. 197) isto é, o personagem é intimidado pela tradição e manipulado pelas famílias, a qual se inicia com o círculo sanguíneo, assim ele é levado a cumprir o que manda o código “*vendeta*” caracterizando o trágico da obra.

No romance, a figura paterna está sempre lembrando o quanto à honra é importante em suas vidas. “[...] Além de ter lhe dado a ordem de vingar o sangue do irmão, o pai o prevenira, em frases curtas, de que não envergonhasse o clã [...]” (KADARÉ, 2001, p. 27).

O mesmo ocorre na obra fílmica, como evidenciamos na imagem abaixo:



IMAGEM 03: 0h:09m:38s



IMAGEM 04: 0h:10m:17s

Entretanto, no filme, além da *intimidação*, há a presença da *tentação*, pois, quando Tonho se apaixona por Clara é movido a romper com a tradição para manter-se vivo.



IMAGEM 05: 1h:03m:53s



IMAGEM 06: 1h:06m:22s

O amor é a *tentação*, é a continuação da vida, no entanto, ele é conduzido a retornar pela força do destino, revelando a tragédia, pois segundo Kothe:

A tragédia [= ode do bode] se origina de uma cerimônia religiosa em que um bode era sacrificado em favor da comunidade, para expiar-lhe as culpas. O herói trágico é, originalmente, um bode expiatório. Diz-se que “bom cabrito não berra”. Mas o herói trágico, pelo contrário, é um bode que berra ao ser sacrificado, expõe publicamente o que lhe acontece, enquanto o destino, com mãos de ferro, pendura-o de cabeça para baixo e se prepara para cortar-lhe o pescoço. (2000, p.13)

De acordo com o conceito de Kothe acima, podemos perceber que, o herói trágico tem sua vida sacrificada para poder elevar espiritualmente transcendendo o perdão para a comunidade, no entanto, o sacrifício do protagonista de *Abril Despedaçado* é a elevação da honra, ou seja, a vingança torna-se essencial para demonstrar a necessidade de manter viva a reputação da família enquanto cumpridora da lei, diante de toda uma sociedade por ela regida.

O **percurso da ação** é caracterizado pelos programas narrativos da *performance* e da *competência* por ser o período em que a transformação de *estado* acontece.

No romance, há a presença dos dois programas narrativos. Na competência, o código de lei *Kanun* é o responsável pela transformação de *estado* de Gjorg Berisha, por obrigá-lo a cumprir com seu destino, pois, precisa manter viva a tradição.

[...] Por mais que fizesse, não se libertaria dos cânones. Seria inútil se enganar. O *Kanum* era mais poderoso do

que parecia. Estendia-se por toda parte, deslizava pelas terras, pelas bordas dos campos lavrados, penetrava nos alicerces das casas, nos túmulos, nas igrejas, ruas, feiras, festas de noivado, erguia-se até os cumes alpinos, talvez ainda mais alto, até o próprio céu, de onde caía em forma de chuva para encher os cursos de água que eram o motivo de um terço dos assassinatos (KADARÉ, 2001, p. 27).

Na *performance*, o fato de cumprir com sua competência, seu estado é transformado de morador a assassino, mas, necessária aos olhos da lei. Além disso, ocorre a transformação do herói enquanto “possuidor” de sua própria vida, levando-o em determinados momentos a gerar questionamentos e sentimentos de revolta.

[...] ‘Quantas normas, pensou exausto’. E a maioria delas regula o último instante da vida... Na realidade, embora estas fossem a essência do código [...] Era o que refletia da outra vez, do mesmo modo: o mundo está dividido em duas partes, a que trata de derramar sangue ou a de ter sangue derramado, e a outra sem sangue (KADARÉ, 2001, p. 30-1).

No filme, a transformação do protagonista no programa narrativo da competência é o mesmo que acontece com Gjorg, Tonho é forçado a cumprir a lei, pois Pacu ao lembrar a tradição de forma metaforizada através do dito popular “olho por olho, dente por dente”, mostra os cânones da lei, que dá o direito de fazer justiça com as próprias mãos, conduzindo o herói para a sua transformação.

Ao lembrar a tradição, Pacu revela sua lucidez infantil em relação às mortes que circulam sua vida, visto que a inocência não apaga sua visão diante das circunstâncias, pois dentre os familiares é o único que se preocupa com o fim trágico, o extermínio da Família Breves, o que configura o aumento da dramaticidade, ao qual torna fundamental o personagem para a trama. As imagens abaixo figurativizam esse momento:



IMAGEM 07: 0h:13m:39s



IMAGEM 08: 0h:13m:43s

Antes de cumprir com os mandos da competência, no filme, a presença do personagem Pacu, o irmão mais novo acrescentado na obra fílmica, é fundamental para a trajetória de Tonho que se sente dividido entre a lei e os sentimentos de revolta do irmão, pois Pacu em um momento de revolta contra o pai, no qual pediu a Tonho para não cumprir a lei acaba recebendo uma “bofetada”, mostrando a tirania paterna que não aceita a rebeldia e que exige do herói que esse cumpra com seu destino, como nas sequências das imagens abaixo:



IMAGEM 09: 0h:09m:49s



IMAGEM 10: 0h:09m:55s



IMAGEM 11: 0h:10m:00s



IMAGEM 12: 0h:10m:10s

No **percurso da sanção**, o herói tanto literário quanto fílmico, recebe uma sanção *positiva* em relação ao cumprimento da lei, sendo *reconhecido* pela suas famílias, mas passa a ser uma sanção *negativa* quando a transformação do seu estado já que ele deixa de ser *eufórico* para ser *disfórico*,

como descrito no quadrado semiótico. O romance assim evidencia essa passagem;

[...] ‘Ó Deus, tudo conforme as regras’. Tentou abrir os olhos. Não se deu conta se conseguiria abri-los ou não. [...] Por um instante perdeu a consciência, depois voltou a ouvir os passos e voltou a pensar que eram os seus, que era ele e ninguém mais quem fugia assim, deixando para trás, estendido no caminho, seu próprio cadáver que acabava de matar. (KADARÉ, 2001, p. 201).

No entanto, na adaptação fílmica há uma mudança na imagem do herói, pois, a sanção negativa recai sobre o irmão mais novo Pacu (Ravi Ramos Lacerda) que num ato heroico salva seu irmão Tonho (Rodrigo Santoro) sobre o qual deixa de ser *disfórico* passando a ser *eufórico*.

Para tanto, Pacu toma o lugar do irmão após a noite de amor com Clara, pegando a tarja negra deixada no chão e colocando em si próprio, e segue na estrada para que a tradição seja cumprida e a vida do irmão seja preservada. Nesse instante é que percebemos o verdadeiro sacrifício, pois o fato de ser realizado por uma criança provoca toda a carga emocional da trama.

A representação do personagem Pacu na trama, vem como uma voz que repreende a tradição, “[...] Entende-se que a inclusão desta personagem dá maior tragicidade já existente na história literária, ligando o filme a tradições ainda mais antigas, nas quais aparece sempre o sacrifício do filho [...]” (GOTTARDI, 2006, p. 18), ou seja, o fato do personagem ser uma criança carrega toda essa tragicidade para obra, criticando as regras da crueldade contra a vida.

Ao transmutar a obra literária para a fílmica, houve uma mudança no tempo, espaço e pessoa, pois, na essência da produção da enunciação, há uma aproximação com os acontecimentos, ou seja, a narração é feita em 1º pessoa provocando os efeitos de sentido de aproximação. Passaremos a analisar o terceiro nível, o discursivo, o nível da enunciação:

É o enunciador que enriquece a narrativa e a transforma em discurso, escolhendo atores, tempo e espaço, temas e figuras, e depois as linguagens e recursos do plano de expressão (gestos, música, sonoplastia, movimentação de

câmera, cenografia, edição). (HERNANDES, 2005, p. 235)

Na produção fílmica a câmera se torna um ponto de observação, pois no cinema “[...] existe alguém por trás dela que seleciona e combina pela montagem, as imagens a mostrar. [...] através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente” (LEITE, 2004, p. 62), que através dos testemunhos de Pacu, o espectador capta a verossimilhança dos fatos, que “[...] Nosso olhar, em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem: a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identificação mais profunda diante da totalidade da situação.” (XAVIER, 2005, p. 35).

E devido essa transmutação diferenciada no tempo e no espaço, caracterizado pelo personagem-narrador sendo *aqui* e *agora*, verificamos as divergências existentes entre as obras, ou seja, no espaço literário o enredo desenvolve-se numa montanha albanesa (fria), no filme, no sertão brasileiro (quente), já, o tempo no romance passa pela década de 30 e no filme pela década de 10.

Podemos visualizar que no campo semântico do nível discurso há a presença da divergência. E segundo Mazucchi-Saes:

[...] as conjunções entre textos literário e fílmico fixam-se, em sua maioria, nos níveis fundamental e narrativo. Assim, o nível narrativo é o elemento principal de conjunção que possibilitará a passagem do literário ao fílmico. No nível discursivo são encontradas as maiores disjunções, pois elementos como as figurativizações de tempo, personagem e espaço sofrem consideráveis transformações entre o texto original e transmutado, devido à grande diferença entre as linguagens verbal e não-verbal e à influência de componentes retóricos da linguagem fílmica, como elementos sonoros, plásticos e visuais (2008, p. 11).

Dessa forma, compreendemos que no processo da transmutação existe mais fatores divergentes no nível discursivo do que nos níveis fundamental e narrativo, pois, o fato de mudar o gênero, não acarretou na mudança da tematização extraído do texto original, pois, a divergência

existente devido tempo, espaço e pessoa, não influenciaram na trajetória do herói.

Mas, no que tange a produção fílmica na percepção do espectador “[...] o cinema nos transporta livremente no espaço e no tempo, porque ele condensa o tempo (tudo parece ser mais longo, na tela) e, sobretudo porque recria a própria duração, permitindo que o filme flua sem descontinuidade na corrente de nossa consciência pessoal.” (MARTIN, 2003, p. 25).

No romance e no filme, algumas figuras são semelhantes e revelam as convergências entre as obras, como: a camiseta ensanguentada no varal, o enterro, o almoço fúnebre, a tarja no braço e o código, como mostramos nos exemplos abaixo:

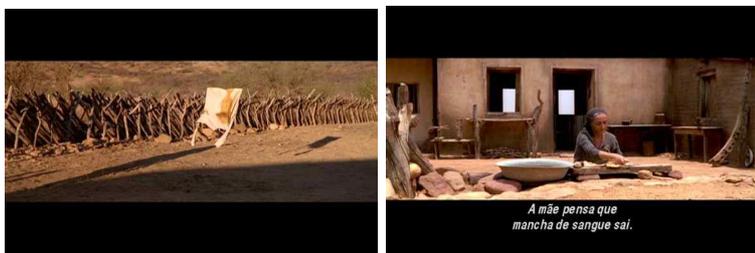


IMAGEM 13: 0h:09m:12s IMAGEM 14: 0h:32m:18s

“Embaixo, no quintal da casa, o varal ostentava uma camisa solitária. [...] a mãe por fim lavara a camisa que o desgraçado vestia naquele dia” (KADARÈ, 2001, p. 23).

Devido à divergência existente no espaço da adaptação, a simbolização da imagem visual da bolandeira, também, difunde as abstrações dos temas, pois, sua presença em estado sempre giratório, configura-se trazendo uma carga extremamente significativa, como a circularidade da tradição.

Quando a focalização é mais detalhada na bolandeira, podemos interpretar como uma simbolização do que está por acontecer, como exemplo as cenas abaixo, que produzem essa intenção, pois, a primeira cena, com um enquadramento da engrenagem em *close*, no dia que os bois param de rodar e numa sequencialização das cenas, implica a futura ruptura com o pai, e a saída de Tonho; e, a segunda, em primeiro plano, o Pacu que está em junção com a engrenagem na mesma imagem, simboliza seu destino trágico.



IMAGEM 15: 0h:51m:15s



IMAGEM 16: 1h:07m:09s

Em contrapartida a simbolização da bolandeira que traz o contexto de opressão, o balanço, no qual Pacu e Tonho brincam, reflete a possível libertação, isso porque, ingenuamente Pacu pede para Tonho fica em seu lugar, antecipando o desfecho da narrativa fílmica.



IMAGEM 17: 1h:09m:44s



IMAGEM 18: 1h:09m:46s

A inserção do personagem Pacu inverte no campo discursivo, a configuração trágica no processo de transmutação, pois ao morrer no lugar de Tonho, torna-se, ao mesmo tempo, vítima e libertador, assim, a tragédia se cumpre, contudo, o herói trágico vivenciado pelo irmão mais velho recupera sua vida e a euforia da renovação e da ruptura vencem a tradição e a morte.

Da seca e do duro chão do sertão, Tonho caminha sozinho e chega ao mar, metáfora da vida e da abundância, figurativizado sua nova possibilidade de vida, longe da dureza da tradição, do sangue e da morte que sondou a vida da família em um círculo aparentemente sem fim.

Em razão disso, a tragédia que tanto Ismail Kadaré e Walter Salles contextualizam nos enredos, mostra que a figura da tradição, marcada pelo círculo sanguíneo, simboliza a vida dos protagonistas, pois o fato da tragédia

ser vivida em tempos e territórios tão distintos é o que caracteriza toda a dramaticidade da transmutação.

Enfim, o processo da transmutação da obra literária à fílmica, além de promover a verossimilhança dos fatos, desempenha um papel transformador onde o diretor exerce também a liberdade de criação trazendo para o solo brasileiro fatores trágicos carregados de um drama que toca qualquer sujeito. Assim, Walter Salles nos apresenta o personagem Pacu o qual representa fielmente a imagem do herói trágico, em que se sacrifica para elevar a honra da família e transfigurar a opressão em liberdade em terras sertanejas do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- BALOCH, A.M. **Conjunções – Disjunções – Transmutação: da Literatura ao Cinema e TV**. 2º Ed. São Paulo/SP: Annablume, 2005.
- BARROS, Diana L. P. **Estudos dos Discursos**. In: FIORIN, J (org.). **Introdução à Linguística II**. São Paulo – SP: Ed. Contexto, 2003.
- BUTCHER, P.; MÜLLER, A. L. **Abril Despedaçado: História de um Filme**; SALLES, W.; MACHADO, S.; AÏNOUZ, K. **Roteiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do Discurso**. 3ªed. São Paulo: Contexto, 1992.
- GANCHO, C. V. **Como Analisar Narrativas**. 7ªEd. São Paulo – SP: Ática, 2002.
- GOTTARDI, A.M. **O discurso fílmico de Abril Despedaçado: A retórica do poético**. In: GOTTARDI, A.M. (org.). São Paulo – SP: Ed. Arte e Ciência, 2006.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- HERNANDES, N. **“Duelo: a publicidade da tartaruga Brahma na Copa do Mundo**. In: LOPES, C.I; HERNANDES, N. (org). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- KADARÉ, I. **Abril Despedaçado**. São Paulo – SP: Ed. Companhia das Letras, 2001.
- KOTHE, R. F. **O Herói**. 2ªed. São Paulo – SP: Ed. Ática, 2000.
- LEITE, L.C.M. **O Foco Narrativo**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2004.
- MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.
- MAZUCCHI-SAES, P.H. **O processo de linguagens em Primeiras estórias: do livro ao filme**. 2008. 163f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, 2008.
- PARENTE, A. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- PIETROFORTE, A. V. **Semiótica Visual: Os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

SALLES, W. **Abril Despedaçado [Filme]**. Barueri – SP: Vídeos Filmes, 2002.
TATIT, L. **A abordagem do texto**. In: FIORIN, J (org.). **Introdução à Linguística**. São Paulo – SP: Ed. Contexto, 2003.
XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3^o Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.