

## Do Livro Para o Cinema: A Adaptação da Obra “Dom Casmurro” Para o Filme “Dom”

Nealla MACHADO<sup>1</sup>,  
Márcia GOMES M.<sup>2</sup>

**Resumo:** este estudo teve objetivo analisar a adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis para o filme *Dom*, de Moacyr Góes. Com a finalidade de discutir os aproveitamentos, os empréstimos e as reciclagens temáticas e situacionais que esse “novo” produto midiático (o filme) fez do texto “precedente”. Através do estudo de emissão, foi feita uma análise sócio-narrativa da obra literária. Chegou-se a conclusão de que o estudo de adaptações é de extrema importância para o entendimento do crescente mercado audiovisual das adaptações. Ademais, a produção dessa obra audiovisual não insiste na “fidelidade” na adaptação, e sim a apropriação da “trama” da obra literária, para a tradução dos sentimentos e dos pensamentos de Dom para o telespectador.

**Palavras-chave:** 1) Adaptação; 2) Cultura midiática; 3) Cinema.

### INTRODUÇÃO

Dentro da crescente agilidade e velocidade de produção e de transmissão de bens de consumo cultural, como filmes, seriados, novelas e vídeo games, existe uma progressiva demanda por “novos” produtos e programas culturais que atendam a variedade e a quantidade de ofertas necessárias ao preenchimento dos canais de distribuição de mídias. Entre a multiplicidade de estratégias para o preenchimento dessa oferta sempre crescente, em quanto ao setor audiovisual tem se firmado como tendência a reapropriação de obras já lançadas através de *remakes*, de versões e de adaptações.

Este insistir sobre obras já conhecidas pelo grande público, por já terem obtido certo “sucesso”, uma vez que foram lançadas em outras plataformas midiáticas, despertou o interesse acerca do estudo da adaptação, pois passa a ser de grande importância, tanto mercadológica como científica, a análise de como são realizados os empréstimos, as reciclagens temáticas e situacionais de textos já consagrados para outros meios ou gêneros midiáticos.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Teorias da Comunicação do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>1</sup> Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da UFMS, email: nealla\_machado@hotmail.com

<sup>2</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da UFMS, email: marciagm@nin.ufms

## OBRA ESTUDADA

Entre a copiosa oferta de obras adaptadas disponibilizadas pela indústria cultural brasileira nas últimas décadas, esse estudo teve como finalidade analisar a adaptação do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para o cinema: o filme *Dom*, de 2003, com roteiro e direção de Moacyr Góes, e que conta com as atuações de Maria Fernanda Cândido (Ana/Capitu), Marcos Palmeiras (Bento/Dom) e Bruno Garcia (Miguel/Escobar).

Discutindo os aproveitamentos, os empréstimos e as reciclagens temáticas e situacionais que esse produto midiático faz do outro texto “precedente” a obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis, continua mostrando-se vigente com sua presença, mesmo que reciclada, na indústria dos meios de comunicação, além de sua importância histórica já comprovada. No estudo de emissão, foram feitas análises sócio-narrativas do romance e do filme, comparando as matérias da representação, estrutura do imaginário, forma do relato e linguagem do meio de comunicação de cada qual.

## QUESTÃO DA FIDELIDADE

Desde as primeiras décadas de produção e transmissão audiovisuais, conforme BARBERO e REY (1999), a busca pela fidelidade ao texto literário era inteiramente primada sobre as aberturas e as inovações ao uso das possibilidades oferecidas pela linguagem audiovisual. Esses autores afirmam que, naquele momento, a adaptação “[...] oferece aos escritores como um precioso modo de expansão de suas obras, assumindo para si mesma uma função puramente *difusiva*: a de ilustrar as imagens sujeitas à lógica narrativa da escrita, da obra escrita” (p. 152).

Contrário a essa visão STAM afirma que a produção de obras adaptadas não era vista com bons olhos, principalmente pelos literários. Pensava-se a adaptação de um texto escrito originalmente para ser lido, como um “desserviço a literatura”. O cinema não seria uma arte ‘antiga’ o suficiente para ter esse merecimento (o pressuposto de que as artes antigas, como a literatura e o teatro, são necessariamente artes ‘melhores’). O pensamento dicotômico, o que seria dizer que o ganho do cinema é constituído basicamente de perdas reais para a literatura como um todo, também é uma postura de desgosto com a adaptação. Outra afirmação é o desgosto pela “incorporação imprópria” do texto filmico, com seus personagens escritos apresentados de carne e

osso, interpretados e encarnados, e lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade, nem sempre vistos da perspectiva dos “fãs” do texto “original”.

“Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia” (Stam, 2006. p. 20)

Com o desenvolvimento e a intensificação da produção audiovisual, a conquista do grande público e a consolidação de uma linguagem própria, as adaptações passam a ser pensadas como ‘recriações’ e assumem valores mercadológicos e artísticos. De acordo com o que BAKHTIN chama de “construção híbrida”, (*apud* STAM, 2006, p. 23), a adaptação é vista como um conjunto de vários discursos, que são “híbridos” para se transformarem em um novo produto. Se tratando de refeitura, a fidelidade ou identidade completa não é algo necessariamente desejado, ainda que a obra recriada mantenha sempre um núcleo de igualdade e nexos com a obra original. A expressão artística deve por ventura misturar as palavras do escritor com as palavras dos outros artistas produtores do filme. O crescimento da produção e da oferta de adaptações, os *remakes* e as releituras tornam-se um caminho mais seguro para a inovação.

## **INTERTEXTO E ADAPTAÇÃO**

Devemos pensar em adaptação como prática intertextual. GENETTE (2006) nos apresenta vários tipos de intertextualidade. Dentre todos eles temos com o mesmo ponto em comum a presença de dois ou mais textos já conhecidos inseridos na mesma produção artística “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro.”.

No livro *Conjunções, disfunções, transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*, BALOGH (1996) diz que, em geral, as adaptações revelam a tendência a não manterem-se fieis em nível narrativo. Assim sendo, outras características podem ser modificadas ao longo da “nova” obra produzida, e o que antes era uma grande preocupação com a “fidelidade” da obra “primeira”, transforma-se, muitas vezes, em “liberdade” quanto ao

redimensionamento da mesma, podendo a obra derivada chegar a ser até mesmo um produto “novo” e diferente do texto fonte.

A produção de textos culturais que estão sendo “reciclados”, também pode ser apresentada sob a ótica dos estudos culturais. Adicionalmente, a adaptação contribui para uma visão mais “horizontal” do processo de produção cultural, pois participa de um processo onde literatura, o cinema e os programas televisivos têm o mesmo valor como produto cultural na sociedade. Neste contexto a adaptação, como prática intertextual, pode vir a enriquecer com novos formatos e pontos de vista o texto já visto, revisado e conhecido. Já que agora, na sua visão pós-moderna, a obra pode, por exemplo, apresentar o foco dos “excluídos”, estudos de gênero e classe social, que não apareceram quando a obra original foi escrita.

Atualmente, a indicação do vínculo com um texto anterior efetua-se através de diversas formas e maneiras. Ocorre, algumas vezes, pode acontecer quase que uma desconstrução do “original”. Dentro dessa visão de hibridação:

“[...] tudo parece transformar-se numa espécie de colagem de fragmentos, a nossa era perdeu de certo modo a consciência da unidade de um texto, o mundo passou a ser visto como uma colagem de fragmentos, como já estava, aliás, genialmente delineado na literatura” (BALOGH, 2002, p. 142)

Por um lado, a adaptação difunde e perpetua o que foi proposto pelo texto fonte. Ao mencionar-se vinculada a uma obra anterior de prestígio e de conhecimento do público, a nova obra empresta, de certa forma, parte do prestígio da anterior. E se a adaptação empresta parte do prestígio do texto de origem, por outro lado ela muitas vezes também contribui para criar, renovar ou perpetuar o prestígio do texto de partida (STAM, 2006), visto que vasculha e explora as várias partes da obra, e atualiza algumas das discussões e ideias propostas. No que tange à presença constante de textos adaptados nas mídias, há de se observar que:

[...] os textos de diferentes suportes guardam entre si relações complexas que apontam mais para o aproveitamento e a intertextualidade do que propriamente para a superação de uns pelos outros. Entre os aspectos que reafirmam esta ponte entre os suportes, e o fluxo de seus textos de uns lugares para outros, está à adaptação de obras literárias para o audiovisual (GOMES, 2009, p. 94)

Entre os fatores a serem destacados no processo de transposição das obras, a diferença dos veículos deve ser ressaltada, pois cada qual carrega a sua linguagem diferenciada, o que pode ser mais bem aproveitado em um gênero do que em outro. Em um livro podem ter muitos cenários, tipos variados de roupas e acessórios por intermédio de uma linguagem literária regida pela gramática, sintaxe e pela ausência de imagens. Enquanto que, quando passado para um meio audiovisual, como a televisão ou o cinema, ambos contando com imagens como veiculadoras das mensagens, as paisagens e cenários usados dependem de fatores de ordem econômica, ou da tecnologia disponível, por exemplo.

OLINTO (1995) ressalta que o texto base, tirado de contexto em que foi produzido, perde as suas características originais, gerando um “novo” texto, agora em condições de ser consumido pelo telespectador atual, que também deve adequar-se a leitura desse tipo de obra diferenciada. Nesse sentido, uma das funções do adaptador é a de medir a relação que a obra original tem com o “novo texto”, baseando-se principalmente na crítica literária e nos vários sistemas semióticos presentes no veículo de produção desse novo texto. O formato do produto cultural “criado” depende, então, da articulação de todos esses fatores. Com relação ao estudo da transposição de textos literários para meios audiovisuais pode-se observar que:

A transposição dos gêneros literários para a televisão ou cinema, deve salvaguardar especificidades que fazem parte da história dos campos em questão. Ainda que os gêneros mantenham suas características basicamente universalizantes, neste processo de reapropriação algumas alterações podem demandar outras classificações, de maneira a permitir que modelos sejam dinamicamente recriados. (BORELLI, 1994; p.131)

As adaptações, ainda, redistribuem variados tipos de ideias e pensamentos, e a narrativa que antes pertencia à esfera linguística, escrita e descrita, passa a ser vista e encenada. Toda uma redistribuição de ideias e pensamentos é realizada no texto adaptado, o que faz dele um produto diferenciado, com uma visão renovada da narrativa. A adaptação contém, em sua essência, o elemento do acréscimo (NAGAMINI, 2004), que não implica necessariamente em somar fatos inéditos, e sim na adição de uma visão complementar sobre os fatos já constantes na narrativa, que a sua própria maneira, podem criticar, extrapolar, diminuir ou aumentar alguma das características da obra original, principalmente se tratando do processo de produção cinematográfica.

## **MACHADO DE ASSIS**

Nesse contexto, é importante o estudo e o entendimento das obras de autores nacionais renomados e reconhecidos, como Machado de Assis, que possuem obras conhecidas e agraciadas pelo público de modo geral. Isso faz com que, inclusive, a adaptação de suas obras sejam bem recebidas pelo público. HUTCHEON (2006) argumenta que por esse conhecimento prévio o consumidor se torna um leitor de “segundo nível”, pois ele já está ciente de todo o conteúdo da obra original.

Machado de Assis é considerado um dos maiores escritores de todos os tempos. De reconhecimento internacional, publicou praticamente todos os gêneros literários, sendo poeta, romancista, cronista, dramaturgo, contista, folhetinista, jornalista, e crítico literário, sendo suas obras mais importantes as de ficção, entre 1835 e 1908. Um dos percussores do realismo com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), considerado uma das obras ficcionais mais importantes do gênero. Segundo STAM (2008), Machado de Assis foi comparado não somente àqueles escritores antecessores nos quais ele conscientemente inspirou sua obra (como Cervantes, Fielding e Laurence Sterne), mais ainda contemporâneos como Dostoievsky, Henry James e Marcel Proust. (p.171). Demonstrando toda a magnitude de sua produção literária artística.

Ilustrando o reconhecimento de público e de crítica conferido a Machado de Assis, em 1975 a Comissão Machado de Assis, instituída pelo Ministério da Educação e Cultura, organizou e publicou as edições críticas de obras de Machado de Assis, em 15 volumes. Suas principais obras também foram traduzidas para diversos idiomas, e no ano de 2009 foi comemorado o centenário desse importante autor brasileiro. O renome e a popularidade do autor também têm sido ressaltados pela frequência com que suas obras tem sido repropostas em outros meios de comunicação e formatos midiáticos.

## **DO LIVRO PARA O FILME**

O filme de Moacyr Goes baseia-se na história do livro de Machado de Assis para explicar como Bento (ou Dom), um rapaz que recebeu esse nome em homenagem ao personagem Dom Casmurro, conhece o grande amor de sua vida e o desenrolar trágico dessa história. Ele reencontra depois de muito tempo o amigo que conheceu na faculdade, Miguel (que faz às vezes de Escobar na história original) e a amiga de

infância Ana (que tem os mesmos ‘olhos de ressaca’ e é chamada de Capitu por Bento) e se apaixona perdidamente por ela, terminando um relacionamento de três anos. Tudo na vida dos dois acontece muito rápido, desde o casamento até o nascimento do filho Joaquim. No entanto, Bento tem um ciúme doentio em relação à Ana, e em sua mente ela o está traindo com seu melhor amigo Miguel, cabendo ao espectador/leitor posicionar-se em relação ao ato da traição, se ocorreu ou não, da mesma forma que ocorre com o personagem do livro de Machado.

Moacyr Góes recria e ambienta o ciúme de Bento e o suposto triângulo amoroso (imaginário ou não) no século XXI. Entre as cidades que servem de plano de fundo estão São Paulo e Rio de Janeiro, com a maioria das cenas filmadas na metrópole de São Paulo. Diferente do livro, que tem somente o Rio de Janeiro como cenário. Moacyr utiliza-se da trama Machadiana para transcrever o romance para uma versão mais contemporânea dos relacionamentos, com uma visão mais abrangente das situações vividas por Bento devido ao ciúme excessivo. Nessa adaptação, Moacyr não preza em momento algum a “fidelidade” única e exclusiva a “fábula”. Pois, apesar de não ser a história “idêntica” a do livro, sua parte principal, ou sua “trama” como XAVIER (2003) considera contínua a mesma. Nesse contexto “trama” seria:

“Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em fábula querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em trama para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. Uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas[...]”(XAVIER;2003.p; 65)

Dessa maneira o diretor consegue difundir a trama para todos os que não estão familiarizadas com a obra Machadiana. Ele deixa o texto literário mais ‘pop’, ao alcance de um maior número de pessoas. Pois o cinema é um meio de propagação de cultura de massa muito mais abrangente, alcançando um público que a literatura provavelmente não conseguiria alcançar, apesar de já ser um texto conhecido mundialmente.

Ao mesmo tempo em que se produz a adaptação de uma obra já consagrada, acaba-se por trazer diversos leitores que por diversos motivos não estão familiarizados com a mesma. Pois o espectador acaba por encantar-se pela história contada pelo romancista e “traduzida” pelo diretor. Para BAZIN (1991) a obra original pode ser servir meramente como um suporte da história do filme, na qual o cineasta procura traduzi-la para a tela.



Para o autor, a intenção do adaptador deve ser de se posicionar não de maneira idêntica, mas equivalente, à obra de origem ao manter as qualidades do romance extremamente importantes e decisivas, sustentando um equilíbrio para a obra:

Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional a fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, como que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e do espírito (1991, p 95-96)

O cinema utiliza-se da escrita e também incorpora as tecnologias e os discursos distintos de produção, como a câmera, iluminação, edição e montagem de cenário e som. Todos eles contribuindo para a construção do significado da história. Nenhum sistema que produz significado opera sozinho no cinema (TURNER, 1997), o que significa que a própria natureza da produção cinematográfica é plural. Diretor, roteirista, produtor, figurinista, operadores de câmera, editores de imagem e som e os próprios atores se envolvem e modificam a história feita pelo escritor. O cinema é um complexo de sistemas de significações, e essas combinações podem ser realizadas entre sistemas conflitantes. Deste ponto de vista temos:

“[...] os filmes, portanto, produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história.” (TURNER, 1997. p; 69)

A escolha dos atores apresenta grande importância, pois eles carregam todo um agregado de significações essenciais para a trama. Eles são a personificação do personagem pensado pelo autor do livro. Machado de Assis não descreve fisicamente os personagens de seu romance. Capitu tem os “olhos de ressaca”, no entanto, não temos características físicas específicas para buscar em um determinado artista. A escolha de Maria Fernanda Candido para interpretar Ana/Capitu não é inocente. Ela tem sua carreira marcada por papéis de mulheres sensuais e sedutoras, além de grandes e belos olhos verdes, os “olhos de ressaca” para o público. Olhos capazes de levar um homem a fazer loucuras, como diria Miguel em uma das cenas do filme. Maria Fernanda Candido se adaptou tão bem ao papel que o repetiu para a produção na minissérie da TV Globo *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, diretor da minissérie também inspirada na obra de Machado de Assis *Dom Casmurro*.



Machado constantemente anatomiza sua própria expressão num desmantelamento metalinguístico obsessivo de sua própria prática (STAM. 2008. p 172). O senso crítico de Machado está sempre em alerta enquanto ele escreve suas histórias. Seus personagens estão sempre prontos para censurar seus próprios lapsos de anticlímax ou vulgaridade. “Machado desenvolve uma relação lúdica e semi-agressiva com seus leitores. Da mesma forma que Godard faz troça de seus espectadores, Machado ridiculariza seus ‘leitores obtusos’(ibidem.p.173). O protagonista narrador de *Dom Casmurro*, por exemplo, num determinado momento alega que sua partida forçada para a Europa provocou mais lágrimas do que todas que foram derramadas desde o tempo de Adão e Eva. Instantaneamente lamentando sua hipérbole, ele reconhece o exagero, mas insiste que “é bom ser enfático de vez em quando”.

Como observamos a construção literária de Machado de Assis já é por si só “híbrida”, pelo fato de Machado utilizar-se das influências de outros literários na construção do texto e também na frequente preocupação em enfatizar esse intertexto e essa influência. Stam explica esse fato da seguinte maneira; “O texto, nesse momento, para de se comportar como um corpus acabado, evocando, ao invés disso, uma obra infinitamente modificável e inacabada. A escrita escreve-se e reescreve-se sob os olhos do leitor e supostamente com a ajuda dele.” (p.172). Por esse motivo a adaptação de suas obras esta aberta a tantas possibilidades de refeitura e releitura, pois na própria construção textual Machado deixou lapsos, cápsulas “soltas” que acabam por tomar o significado que o leitor compreende com a sua leitura pessoal sobre o texto. Como, por exemplo, o misterioso do final do romance. Capitu traiu ou não traiu Bentinho com seu melhor amigo do seminário Escobar?

Romancistas autoconscientes como Machado solicitam a colaboração ativa dos leitores. Eles veem seus textos como indefinidos, cheios de lacunas, como esquemas em aberto que precisam ser preenchidos pela atividade complementar da imaginação dos leitores. Machado quebra a barreira que separa o escritor do leitor, fazendo com que seu narrador Dom Casmurro solicite a ajuda do leitor na localização de erros estilísticos, por exemplo, ou pedindo-lhe que corrija seus erros para uma edição posterior. (ibidem p;172)

Mesmo incorporando certos dispositivos reflexivos para a produção dos seus textos, Machado de Assis não deixa de examinar sua própria prática metalinguisticamente, e também não deixa de incluir discursos críticos dentro do próprio texto. “Em *Dom Quixote*, em *Tom Jones* e em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a crítica literária

não constitui uma intrusão alienígena, mais sim um momento dialético dentro do processo de geração textual.” (*ibidem* p;171).

No filme, o diretor não primou totalmente pela narração do personagem de Bento, como é feito no livro, onde ele é o único personagem que tem voz ativa. Ela é utilizada em algumas cenas importantes para explicar os sentimentos de Bento, como quando Ana afasta os móveis da sala e começa a dançar. Na cena, Bento explica ao espectador seus sentimentos de perda. Bento diz que ela está se afastando da paixão avassaladora e cega do começo e voltar-se para os seus trabalhos, como a dança. O diretor também se utiliza de passagens do livro, ditas quase na sua versão original, para descrever a paixão e o amor irracionais de Bento por Ana. No entanto essa narração não é predominante como acontece no romance, onde só temos a voz ativa do personagem Dom para nos narrar os acontecimentos sob sua ótica. No filme temos as cenas (imagens) mostrando os acontecimentos sob a ótica de uma terceira pessoa, um ser onipresente, que é a câmera e que nos mostra os acontecimentos sob o ponto de vista do diretor. Nesse ponto temos que acentuar que:

No que diz respeito á adaptação, nos deparamos ai com cortejos assentados no que há de comum e que pode ser motivo de identidade ou de diferença entre romance e filme. Machado de Assis, em *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, inventou personagens que narram suas experiências, falando em primeira pessoa, personagens cuja voz domina todo o romance[...]" (XAVIER, 2003, p; 68)

No entanto, o diretor opta por excluir de sua trama alguns personagens de centrais no romance. Como é o caso de José Dias, o agregado de Bentinho, muito amigo de sua mãe viúva, que faz às vezes de atrapalhar o namoro de infância de Bento e Capitu, quando Bento está prometido ao seminário, ou aparece como auxiliador do casamento dos dois já adultos. Na trama do livro, ele é um personagem indispensável, que participa ativamente da história, sendo responsável por mudanças bruscas no correr da trama. E também aparecia como um personagem cabível na sociedade da época, pois era costume ter agregados nas casas de famílias. Nos dias de hoje isso seria algo impensável, colocar uma pessoa desconhecida dentro de sua casa. Esse pode ter sido um dos motivos do porque Moacir escolheu não adaptar esse personagem a sua trama. O diretor também não levou para sua história a família de Dom Casmurro, sua mãe, Dona Gloria, o tio Cosme e a Tia Justina, além dos pais de Capitu.

A personagem Capitu do livro de Machado é uma moça criada para se tornar uma mãe dona de casa, sendo essa sua obrigação social da época. No filme, a construção da personagem aparece muito mais feminista. Ela é uma bailarina/ atriz que faz questão de ressaltar em muitas cenas que “paga as suas próprias contas” e que não necessita que nenhum homem a “sustente”, o que indica a mudança do lugar da mulher na sociedade. De alguma forma, esse acaba por se tornar o principal problema do casal e a questão central na qual a narrativa do filme se desenvolve. Os ciúmes de Bento crescem à medida que Ana se torna mais independente, que se dedica mais ao seu trabalho e, conseqüentemente, a conviver mais com Miguel, que a convida a estreiar um filme no qual ele é o diretor.

A música também é de grande importância como agregadora de significados ao filme. Uma trilha sonora especial foi feita exclusivamente para a produção audiovisual. A banda brasileira Capital Inicial fez uma faixa exclusiva para o filme, a música *Olhos Vermelhos*, de composição de Dinho Ouro Preto e Alvin L auxilia, que auxilia a compor o clima mais dramático da trama cinematográfica, com versos como “Parei de pensar e comecei a sentir. Nada como um dia após dia. Uma noite, um mês. Os velhos olhos vermelhos voltaram de vez”. A música como trilha sonora de filmes, pode ser usada como parte da construção de como seria o universo da trama. Ela é usada como fonte de ambientação ou como ponto de referência para o espectador. FRITH (*apud* TURNER, 1997, p. 65) que afirma que a realidade da música: “Descreve/identifica é um tipo de realidade diferente daquela descrita/identifica pelas imagens visuais” amplificando o estado emocional ou a atmosfera, e também tenta transmitir a “importância emocional” de uma cena, os verdadeiros “sentimentos reais” das personagens envolvidas. O autor chama isso de “realidade emocional” da música cinematográfica, cujo objetivo é aprofundar a sensação de realismo no filme, dar textura emocional. Ajudando dessa maneira a construir a realidade no universo do filme.

## CONCLUSÕES

O cinema tem recorrido sistematicamente à literatura para encontrar inspiração para suas produções, ao passo que a literatura atualmente já se volta para a produção de roteiros para filmes, com o crescente mercado de adaptações literárias. JOHNSON

(*apud* XAVIER) argumenta acerca do “inegável impacto que o cinema tem sobre a literatura, em termos conceituais, estilísticos ou temáticos.” (p. 39). Dessa maneira o estudo das adaptações se torna de vital importância para o entendimento desse novo mercado que está em crescimento constante e desses novos produtos culturais que estão sendo consumidos e não param de ser produzidos.

Entendemos que a adaptação de uma obra literária não poderá se tornar “fiel” ao seu texto de origem, pois todas as técnicas de produção, o número de pessoal envolvido, e a visão do diretor e até mesmo a própria visão do espectador/leitor, são usadas para modificar a adaptação dessa obra já estática. “Enumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas.” (JOHNSON, p. 37). Isso significa para nós que até mesmo filmes que não se explicam inspirados sobre determinada obra literária, possuem essa inspiração:

Enquanto um romancista tem a sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco matérias verbais diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria linguagem escrita (crédito, títulos e outras escritas). (2003 p. 42)

O diretor Moacyr Góes utilizou-se da obra de Machado de Assis, para produzir a sua versão de cinematográfica de *Dom Casmurro*. Um livro de grande fama, que era preterido pelo público brasileiro atual que normalmente prefere obras mais melodramáticas, pela tradição do país com as novelas, que possuem narrativas mais previsíveis, com o herói e o vilão em posições bem definidas, que já caíram no gosto do público. GUIMARÃES (*apud* XAVIER) auxilia na compreensão dos porquês sobre a preferência do público sobre esse gênero:

Exemplo eloquente de leitura que a televisão faz da tradição literária é dado pela obra de Machado de Assis, da qual só chegaram a TV, em várias versões. A mão e a luva, Helena e Iaiá Garcia, os romances mais românticos, melodramáticos e convencionais do escritor, em detrimento de obras como Memórias Póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro. (2003 p.97)

E finalmente, devemos argumentar que, apesar de todas as dificuldades, principalmente em aceitação do público, Moacyr Góes foi muito condizente com sua proposta de adaptação da obra *Dom Casmurro*, que seria a de traduzir os ciúmes de Bento para o século XXI. Nessa perspectiva, o diretor conseguiu manter intacta a “trama” da obra

original. O que significa dizer que ele conseguiu manter o sentido da história original, mas de uma forma modernizada e condizente com a sociedade atual, traduzindo, com a ajuda da produção, iluminação, figurinos e dos atores, os contextos da relação amorosa de Bento e Capitu para o tempo em que vivemos hoje, com as implicações sociais do nosso tempo como, por exemplo, a ida das mulheres para o mercado de trabalho. Essa “modernização” agrada tanto aos mais jovens que desconhecem a obra machadiana, e que passaram a conhecer através do filme, até aos mais velhos, que conhecem as obras e fazem questão de manter o sentido e o mistério do livro original com a transposição para o tempo e espaço que nos hoje conhecemos. Sem deixar de continuar com o mistério que fez o livro famoso, mais afinal de contas Capitu traiu ou não traiu Bento?

## **BIBLIOGRAFIA**

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonhos em Doses Homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002

BALOGH, Anna Maria. “A Transmutação Televisual”. In: **Conjunções, Disjunções, Transmutações: Da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo, Annablume/ECA-USP, 1996.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. “Discourse in the Novel”. In: **The Dialogical Imagination**. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p. 259-422.

BAZIN, André. **Por um Cinema Impuro**. In: *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. P 88-104

BORELLI, Silvia H. Gênero ficcionais: matrizes culturais no continente. In: BORELLI, Silvia (org.). **Gêneros Ficcionais, Produção e Cotidiano na Cultura Popular de Massa**. São Paulo: INTERCOM, 1994.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de Ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992

GENETTE, Gerald. **Palimpsestos a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006

GOMES, Márcia. O Intertexto Midiático: ficção seriada televisiva e adaptação de obras literárias. As idéias no fluxo das mídias. **Revista Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15. Caxias do Sul: UCS, jan./jun, 2009.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. Londres: Routledge, 2006

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001

MARTÍN BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver – Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac São Paulo, 1999.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, Televisão, Escola, Estratégias para a leitura de adaptações**. São Paulo: Cortez, 2004.



OLINTO, HeidrunKrieger. Leitura e leitores: variações sobre temas diferentes. In: Coleção ler e pensar. Rio de Janeiro: Proler/Casa da Leitura, 1995, n.1, p.18.

ROBERT, Stan. **Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade**. Revista Ilha do Desterro. Florianópolis, 2006

ROBERT, Stan. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2008

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Editora Summus. São Paulo. 1997.

XAVIER, Ismail, Johnson, Guimarães. **Literatura, Cinema. Televisão**. Editora SENAC-Instituto Itaú Cultural. São Paulo, 2003