

LITERATURA E CINEMA: UMA LEITURA INTERTEXTUAL DE *DOM*, DE MOACYR GÓES

LITERATURE AND CINEMA: AN INTERTEXTUAL READING OF *DOM*, BY MOACYR GÓES

Maria Alessandra Galbiati¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar uma leitura intertextual do filme *Dom* (2003), de Moacyr Góes, em relação ao romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. A partir da aproximação entre o texto-fonte e o texto sincrético, investiga-se o processo de adaptação do literário para o cinematográfico, observando as especificidades de cada linguagem, além da relação entre a proposta do diretor/roteirista e a recepção do público.

PALAVRAS-CHAVE: Dom Casmurro. Dom. Moacyr Góes. Intertextualidade. Adaptação.

1 Introdução

O diálogo entre Literatura e Cinema é possível porque ambos compartilham de uma mesma vocação: contar histórias. Independentemente da perspectiva teórica aplicada, o texto literário e o texto fílmico possuem estruturas narrativas. A identificação de tais estruturas é o que possibilita a análise das similaridades (espaço, tempo, personagem, narrador, etc.) e das diferenças (manifestação discursiva específica). Em outras palavras, permite ao receptor verificar que espécie de diálogo existe na relação entre tais narrativas.

No capítulo “Cinema e narração”, Marc Vernet (1995) explica que, a princípio, o cinema tinha sido concebido como um meio de registro, podendo ser um instrumento de investigação científica, de reportagem ou de documentário. Com a busca de legitimidade, “o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação: em parte, por esses pontos comuns é que foi possível [então] operar o encontro do cinema e da narração” (p. 91).

Uma das questões mais discutidas a respeito da relação entre Literatura e Cinema é a adaptação de textos literários. Por se tratar de uma prática cada vez mais frequente no cinema (e na televisão), este trabalho concentra-se no filme *Dom* (2003), proposta do diretor Moacyr Góes para a adaptação de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis.

A aproximação dessas duas obras possibilita ao leitor/espectador (receptor) observar os níveis de intertextualidade existentes entre o texto-fonte e o texto adaptado porque há a

¹ Desenvolve projeto de doutorado sobre o *Bildungsroman* feminino contemporâneo nas literaturas em língua inglesa, financiado pela CAPES, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, campus de São José do Rio Preto, São Paulo. E-mail: maria.alessandra@hotmail.com.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 57 a 68, jan.-jul., 2011. Recebido em 13 jan.; aceito em 7 jun. 2011.

transferência de conteúdos, sendo possível estabelecer inúmeras relações de significado. No processo de transposição do romance machadiano, identificam-se as especificidades de cada linguagem e, a partir delas, pode-se perceber a recepção do público diante a proposta do diretor.

2 Reflexões sobre adaptação

Neste estudo, os termos adaptação e transposição estão sendo empregados com o mesmo peso que transmutação ou tradução intersemiótica, proposto por Roman Jakobson, isto é, a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Segundo Balogh (1996), o termo adaptação acabou sendo consagrado e utilizado em larga escala para se referir à passagem do texto literário ao fílmico ou televisual.

Partindo da constatação de que *Dom Casmurro* e *Dom* são duas estruturas narrativas, a possibilidade de uma leitura intertextual, por um viés metalinguístico, concretiza-se devido ao código comum entre o texto literário e o texto sincrético. Sobre a passagem de conteúdos, Balogh comenta que:

As estruturas narrativas fazem parte da forma do conteúdo do texto e constituem o que Metz chamou de “códigos não-específicos” ao falar do cinema. Ora, é precisamente por constituírem o “código” comum, tanto do texto literário quanto do texto fílmico e televisual, que propiciam a passagem de conteúdos do literário ao sincrético, e constituem o ponto incoativo ideal para o percurso metalinguístico (grifo do autor, 1996, p. 44).

É a identificação de uma mesma história que possibilita o espectador a reconhecer um filme como adaptação e, automaticamente, a resgatar o texto-fonte. Por isso, estabelecer como ponto de partida de qualquer análise as estruturas narrativas é fundamental para se investigar as gradações e amplitudes diversas, visto que, na maioria das adaptações, mantêm-se as performances principais, ou seja, o elemento central da sequência narrativa. É, nesse ponto da discussão sobre a adaptação de textos literários para o cinema, que está uma das questões mais relevantes: a traduzibilidade do objeto estético.

Os problemas referentes à (in)traduzibilidade ou à (in)fidelidade estão associados ao caráter individual das obras que participam do processo de adaptação. Conforme Balogh (1996, p. 43) explica:

O filme adaptado deve preservar a sua autonomia fílmica, ou seja, sustentar-se como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário,

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 57 a 68, jan.-jul., 2011. Recebido em 13 jan.; aceito em 7 jun. 2011.

a adaptação corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de “tradução servil” (grifo do autor).

A questão da traduzibilidade do objeto estético esbarra na dificuldade em transpor a função poética do literário para o sincrético, devido à heterogeneidade das materialidades construtoras do sentido na linguagem cinematográfica, de modo a perceber a extensão do grau de comprometimento da relação intertextual com o texto literário original. Nas palavras de Johnson (1982 apud BALOGH, 1996, p. 43), a adaptação ganha certa autonomia da obra original por causa de “suas inevitáveis e necessárias divergências”, mas, não possui total autonomia porque “o texto literário funciona inevitavelmente como uma forma-prisão”.

Por mais que se tente fazer um texto transposto parecer uma reprodução fiel da sequência narrativa literária, instauram-se similaridades e diferenças por conta das peculiaridades. Geralmente, em um processo de transmutação fílmica de um romance, o material linguístico-textual é rearranjado (há supressões, acréscimos, substituições, deslocamentos, etc.), para que o texto passe de verbal a sincrético e obedeça às características do meio de expressão, por exemplo, à duração.

Sob tal perspectiva, um resgate fiel do original torna-se quase impossível. Cada produtor de cinema faz sua própria leitura do texto literário, o que favorece uma série de adaptações, com focalizações diversificadas e, desse modo, no final da produção de um filme, pode-se notar o grau de proximidade e fidelidade ao original.

Sheen (2000) afirma que a noção de fidelidade ou lealdade acaba inevitavelmente se tornando o cerne dos estudos sobre adaptação, uma vez que se observa uma relação implícita entre a idéia de propriedade das instituições acadêmicas e o domínio audiovisual público. Atrelado a essa relação, a postura ideológica do que é considerado canônico (literatura) e marginal (cinema) está presente em grande parte da crítica especializada e do público em geral.

A insatisfação de alguns críticos e espectadores reside no fato de que, para eles, os produtores de filmes não conseguem reproduzir a realidade do texto literário com a mesma qualidade. Talvez, por isso, algumas pessoas (com postura conservadora) simplesmente não aceitam os textos transmutados: porque não são fiéis ao original, além de haver (ainda) certa resistência a encarar o cinema como uma arte válida para ser estudada.

Sobre a ilusão de realidade no cinema e sua influência na relação do espectador com o filme, Martin (2003, p. 18) expõe que:

Essa ambigüidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem* (grifo do autor).

Dom sofreu duras críticas na época de lançamento, desde aspectos técnicos, artísticos até ideológicos. Entretanto, de modo geral, a maioria dos artigos e resenhas refere-se ao roteiro (pobre, fraco, ralo); ao enredo (sem graça, sem sentido); ao desfecho (sem emoção, melodramático, infantil, artificial); às falhas na sequência narrativa (montagem); à leitura (grosseira, restrita) do romance machadiano; aos diálogos com registro informal e, às vezes, chulo. Ainda, alguns críticos comentam sobre os elementos fílmicos não-específicos (cenário, iluminação, vestuário, trilha sonora, etc.) ou destacam a escolha do elenco (atores globais), o desempenho dos atores, sem a densidade dos personagens, Bentinho, Capitu e Escobar².

De acordo com Martin (2003, p. 19), um verdadeiro filme de qualidade é aquele no qual se pode notar uma obra de arte embutido. É aquele que possui vivacidade nas imagens, sendo muito mais do que um simples conjunto de sequências filmadas. Pode se inferir que talvez grande parte das críticas do público (especializado ou não), devido ao roteiro fraco, tenha identificado a ausência daquilo que Martin chama de “ser”:

Podemos então constatar que uma boa quantidade de filmes perfeitamente eficazes no plano da linguagem mostra-se nula do ponto de vista estético, do ponto de vista do *ser fílmico*: não têm existência artística. [...]. O que lhes falta é aquilo que alguns chamam de *alma* ou *graça*, e que eu denomino *ser* (grifo do autor).

De qualquer forma, o longa-metragem foi inspirado no romance, informação que aparece nos créditos iniciais. Isso significa que o diretor e roteirista Moacyr Góes pôde ter certa liberdade de escolha e autonomia estética no momento da produção de seu filme. A recepção do público, entretanto, foi predominantemente negativa: não deveria se esperar que *Dom* fosse necessariamente uma adaptação fiel (uma tradução servil ou paráfrase redutora) de *Dom Casmurro*. Por outro lado, alguns críticos referem-se ao filme de Góes como “adaptação cinematográfica, livre ou moderna”. Nesse trabalho, prefere-se entender *Dom* como uma “releitura moderna ou contemporânea” do romance machadiano.

² Apesar das críticas severas, Maria Fernanda Cândido recebeu o prêmio de Melhor Atriz no 31º Festival de Gramado em 2003 e, em 2004, no 3º Festival de Cinema de Varginha, *Dom* levou o ET de Ouro de Melhor Filme; Maria Fernanda e Marcos Palmeira receberam os ETs de Prata de Melhor Atriz e Ator. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 57 a 68, jan.-jul., 2011. Recebido em 13 jan.; aceito em 7 jun. 2011.

3 Relações intertextuais

No processo de adaptação, o roteiro torna-se o elemento fundamental, visto que é o mediador entre o texto literário e o fílmico. Por meio do roteiro, da montagem e de alguns aspectos próprios da linguagem cinematográfica, a leitura intertextual entre *Dom Casmurro* e *Dom* é proposta. Apoiando-se nas considerações de Julia Kristeva e Laurent Jenny, entende-se que: “intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14).

Este diálogo entre textos pressupõe um universo cultural amplo e complexo, uma vez que implica a identificação e o reconhecimento de alusões a enunciados (relativamente) conhecidos. Assim, para que haja o fenômeno da intertextualidade, um conhecimento de mundo (contextos nos quais as obras estão inseridas, por exemplo) deve ser compartilhado entre o produtor e o receptor de textos.

A relação intertextual explicita-se quando se sabe o romance no qual o filme foi inspirado: intitulado *Dom*, o filme de Moacyr Góes remete o espectador ao título do romance machadiano, *Dom Casmurro*. Além disso, há a referência à obra dentro do filme (segundo Pablo Villaça (2003), não é algo tão frequente em adaptações desse tipo), reforçada pelo emprego dos mesmos nomes/apelidos e pelos (re)encontros da trama básica.

No diálogo a seguir, Miguel (produtor de clipes) e Daniela (sua assistente), ao falarem sobre Bento (amigo), conversam sobre o livro. A questão “Capitu traiu realmente Bentinho?” é o que se sobressai em muitas leituras, e a interpretação acaba permanecendo no nível fundamental, fidelidade vs. traição:

Dani: Dom... Gostei do nome. É diferente.
Miguel: Dom é apelido. O nome dele é Bento.
Dani: Ai, Bento é lindo! Me fala tudo dele, pelo amor de Deus.
Miguel: Filho de diplomata. Ganhou esse nome por causa de “Dom Casmurro”.
Dani: Mas, afinal, é Bento ou Dom?
Miguel: Bento é o nome da personagem, sua ignorante! Dom é o apelido, já disse!
Dani: Vou te dar um café para ficar mais calminho. Li esse livro obrigada, na escola. Acha que me lembro de alguma coisa? Vem cá... Não é um em que o personagem era corno?
Miguel: É por isso que a porra deste país não vai pra frente. O cara escreve o maior romance da literatura brasileira... e Daniela só se lembra disso.

O roteiro é construído em torno da história de Bento (interpretado por Marcos Palmeira), cujos pais, apreciadores de Machado de Assis, resolveram batizá-lo em homenagem ao

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 57 a 68, jan.-jul., 2011. Recebido em 13 jan.; aceito em 7 jun. 2011.

célebre personagem, adquirindo até o mesmo apelido, Dom. O argumento desenvolvido: tantas vezes foi justificada a razão da homenagem que Bento cresceu com a idéia fixa de que seria o próprio Bentinho, destinado a viver a mesma história. Para Dom, a vida imita a arte, por isso, o suposto triângulo amoroso forma-se com a esposa Ana (Maria Fernanda Cândido) e seu melhor amigo, Miguel (Bruno Garcia). O destino irá fazer Bento conviver com a eterna dúvida a qual Machado condenou seu personagem.

Pela conversa, o que Dani se lembra do romance é a tão repetida questão sobre a hipótese da traição de Capitu, revelando sob qual ângulo o roteirista e diretor Moacyr Góes apresentaria sua narrativa fílmica ao público. Inclusive, nos pôsteres de divulgação, os três atores principais estão dispostos de maneira a sugerir um triângulo, estratégia de *marketing* suficiente, para se resgatar a hipótese do triângulo amoroso e, por consequência, a dúvida quanto à paternidade do filho de Bentinho.

Esta leitura, na superfície lexical e sintática do texto machadiano, delimita o espectador a resgatar a preciosidade e genialidade do romance, em especial, quanto à técnica narrativa na construção das temáticas do ciúme e da infidelidade conjugal. Nesse sentido, *Dom Casmurro* dialoga com a tragédia *Otelo, o Mouro de Veneza* (1603), de William Shakespeare. É uma relação intertextual, que se torna gradualmente visível, na medida em que o romance machadiano estabelece alguns pontos de aproximação com a peça shakespeariana. No texto dramático, a desconfiança de Otelo, seu ciúme obsessivo e a falsa traição de sua esposa, Desdêmona vão se desenvolvendo a partir do plano de vingança de Iago. Tal plano é motivado por inveja, uma vez que Iago não foi promovido ao posto de tenente. Otelo preferiu Cássio, jovem florentino e grande intermediário nas relações entre Otelo e Desdêmona.

Machado de Assis utiliza-se de elementos semelhantes para criar uma história baseada em ciúme e traição. A diferença central entre ambos os textos é que, em *Dom Casmurro*, o leitor não pode ter absoluta certeza da traição de Capitu com Escobar. Em *Otelo*, acompanha-se toda a execução do plano de Iago, embora se saiba que não houve infidelidade da parte de Desdêmona.

Dom transporta a ação do romance para os dias atuais, situado no século XXI, modernizando o clássico de Machado de Assis e atualizando sua temática. Essa tentativa de atualização torna-se possível, graças à abordagem de assuntos inerentes à condição humana, adaptáveis a qualquer época histórica e social. Por isso, ao se analisar a obra literária e a cinematográfica, observam-se pontos de aproximação e de afastamento. Supressões, substituições, acréscimos do diretor e os deslocamentos de tempo, espaço e ação, graças às características

fundamentais da imagem fílmica e à montagem, permitem que o filme de Moacyr Góes possa ser entendido como uma releitura contemporânea do clássico machadiano.

Assim como o romance, o filme tenta manter a narração em 1ª pessoa e Bento como narrador-personagem (Bentinho e Bento são semelhantes: introspectivos, reservados, ensimesmados, obcecados). Sua amiga de infância, Ana, foi apelidada de Capitu pelos seus “olhos de ressaca”. No entanto, Ana e Capitu têm personalidades diferentes: enquanto Capitu é dominadora, sedutora e manipuladora, Ana mostra-se frágil, carente e apaixonada, sendo conduzida por Bento durante todo o filme.

A desconfiança de Bentinho inicia-se no velório do seu melhor amigo Escobar ao ver a comoção de Capitu. No filme, a desconfiança começa quando Bento vê Ana e Miguel brincando no mar. Capitu engravida, e o drama de Bentinho aumenta com o nascimento de Ezequiel, que cada vez se assemelha ao seu falecido amigo. Capitu e Ezequiel vão para a Europa. Tempos depois, mãe e filho morrem, e Bentinho fica sozinho no término do romance. Já, no filme, a dúvida se Joaquim é filho ou não de Bento surge no auge de seu ciúme obsessivo. Bento, não aguentando mais essa situação insuportável, termina seu casamento com Ana. Ana morre em um acidente de carro, e Joaquim fica com o pai. No romance, Bentinho fica preso na dúvida cruel se Ezequiel era ou não seu filho. No texto fílmico, Bento faz um exame de DNA para atestar paternidade, porém, ele simplesmente queima o resultado do exame, atitude que mantém a não-solução do enigma.

A voz de Bento-narrador aparece sempre em *off*. Este recurso foi utilizado várias vezes, funcionando como monólogos interiores, para mostrar o estado psicológico, pensamentos e conflitos, lembranças de infância, digressões e sonhos. A seguir, um exemplo da voz do narrador que mostra uma análise psicológica de Bento-personagem, dúvidas, desconfiança e ciúme:

Eu sentia que estava perdendo a Ana. Não havia um fato, não havia uma prova; eu não sabia se era Miguel que a estava levando, mas sentia que ela estava indo, aquilo me aniquilava. Eu já há muito não pensava no trabalho. Joaquim tinha se transformado em mais um motivo para pensar em Ana. O menino era presença da ausência da mãe. Me doía saber que o amor por ela era tão grande que o menino quase não tinha como entrar em meu coração.

A história é contada em *flashback*, iniciando-se pelo seu desfecho, mostrando o local do acidente de carro sofrido por Ana e seu filho Joaquim e a morte de Ana. Se o espectador não assiste a essa sequência inicial, o efeito é diferente quando se chega ao término do filme. Tal efeito está associado ao sentido preciso das imagens, proporcionado pela técnica da mon-

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 57 a 68, jan.-jul., 2011. Recebido em 13 jan.; aceito em 7 jun. 2011.

tagem. Tendo como objetivo final uma totalidade (o filme), Aumont (1995, p. 62) define a montagem como o “princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração”.

Observando o processo de montagem de *Dom*, é interessante perceber como se dá a sequência narrativa inicial do filme. Juntamente com os créditos iniciais, o filme inicia-se. Após apresentar os nomes dos dois atores principais, Marcos Palmeira e Maria Fernanda Cândido, o título do filme aparece em letras maiúsculas e em vermelho vivo, centralizado na tela. Essa mistura das cores vermelha e preta, ligada ao fundo musical de suspense, cria o clima inicial do filme com tom de mistério.

A cada tela de crédito inicial (fundo preto e letras em cor branca) é intercalada uma cena do acidente de Ana (acidente que o espectador saberá no final). Assim, o clima de suspense vai se intensificando ao mostrar a sirene ligada de uma ambulância, um carro capotado, um carro do corpo de bombeiros, vidros quebrados no chão entre outros detalhes. Toda essa intercalação de planos e cenas forma a primeira sequência narrativa do filme, que é fundamental e criativa, pois situa o espectador no tempo presente, indicando que uma tragédia aconteceu.

Após os vários *flashes* iniciais, a voz do narrador entra (“Eu nunca acreditei em destino. Nem podia imaginar que o nome que carregava podia ser uma sina. Mas bastaram 2 anos para que minha vida virasse pelo avesso”). A partir desta fala introdutória, e junto com as imagens, os acontecimentos na vida pessoal e profissional de Bento dos últimos dois anos são narrados: o reencontro com Miguel e Ana (sua namoradinha de infância) até retornar ao ponto presente da vida de Bento: Ana, morta em um acidente de carro, e Joaquim, morando com ele.

Por isso, a escolha, a ordenação e a montagem das cenas são essenciais para a reprodução do real dinamizada pela visão artística do diretor. O espectador adquire uma imagem passional da realidade e aprende a ler a significação dos elementos de expressão cinematográficos. Tudo isto é possível devido ao desenvolvimento da montagem no cinema, cuja função principal é a narrativa. Segundo Aumont:

A montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação sendo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diégéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador (grifo do autor, 1995, p. 64).

Sobre os elementos fílmicos não-específicos (MARTIN, 2003, p. 56-74), pode-se dizer que o cenário constitui-se basicamente de apartamentos, escritórios e restaurantes, ambientados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Possui um caráter realista, representando nada mais do que aquilo que vemos, pois ele não exerce influência sob os personagens.

A iluminação é fraca e, segundo Cléber Eduardo (2003), “parece até luz hospitalar”. De fato, não se nota um movimento criativo na iluminação das cenas de interiores e, nas poucas cenas externas, a iluminação é a natural.

O vestuário é casual e reproduz a realidade histórica vivenciada na contemporaneidade. Branco, cinza, marrom e preto são as cores sóbrias predominantes das roupas dos personagens. Em quase todas as cenas, faltam cor e iluminação: o espectador observa muitas sombras e ambientes escuros. Talvez isso tenha sido proposital, apenas para evidenciar o dilema de Bento, que contaminava os demais personagens e espaços, bem como diferenciar os tons frios de São Paulo dos tons solares do Rio de Janeiro.

Há muitas críticas relativas à escolha de atores globais e ao seu desempenho no filme. O roteiro ralo pode ter determinado uma atuação estática, na qual, segundo Martin (2003, p. 73), “o acento recai sobre o peso físico do ator, sua presença”. Na maioria das cenas, os atores eram focalizados em primeiro plano. É um filme com muito *close* e poucas cenas nas quais o espectador pudesse observar uma profundidade de campo.

A trilha sonora é composta basicamente de três músicas. “Olhos vermelhos”, do grupo Capital Inicial; a música da coreografia que Ana estava ensaiando no teatro, e o tema principal do filme, “Ciúme”, tocada ao longo de todo filme. Nos momentos de alegria ou tristeza, na luta psicológica de Bento ou na recordação das lembranças de infância, o tema era sempre tocado.

Pensando nas relações intertextuais nos vários níveis do texto fílmico, observam-se os pontos de contato com o texto-fonte machadiano e as diferenças na transposição cinematográfica. Sabe-se que essas peculiaridades referem-se às características próprias da linguagem do cinema, além da leitura individual de Moacyr Góes de *Dom Casmurro*, pois, de acordo com Martin (2003, p. 24),

Na produção de um filme, tem-se a visão particular do diretor com suas interpretações, mesmo que inconscientes. Por isso, quando o diretor pretende fazer uma obra de arte, sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmera é fundamental. [...] Escolhida, composta, a realidade que aparece então na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma *imagem artística* da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente *não realista* (veja-se o papel dos primeiros planos e da música, por exemplo)

e *reconstruída* em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente (grifo do autor).

Como se pode ver, a montagem tem um papel essencial na construção do sentido no filme, pois, além de ter a função de organizar todos os elementos constitutivos da linguagem sincrética, ainda tem que proporcionar a impressão de continuidade e de homogeneidade ao espectador.

A montagem exerce sua função narrativa com toques sutis de criatividade em momentos específicos de *Dom*: no início, com os créditos iniciais, e nas lembranças de infância e nos sonhos de Bento. São nesses momentos pontuais do filme em que o espectador percebe nitidamente a organização narrativa, espacial e temporal tão bem trabalhada no cinema.

4 Considerações finais

A partir de um olhar mais detalhado sobre o filme *Dom*, dirigido por Moacyr Góes, observou-se detalhes da adaptação do texto-fonte *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Durante a exposição dos problemas inerentes à passagem do literário ao fílmico, tentou-se estabelecer algumas relações intertextuais.

No processo de adaptação fílmica de um texto literário, sabe-se que algumas atitudes são necessárias em virtude da especificidade de cada objeto estético e das particularidades da linguagem sincrética. Assim, acréscimos, deslocamentos, supressões e substituições foram feitas em *Dom*. Por causa das características inerentes da transmutação, de um roteiro ralo e argumento fraco, da leitura e direção de Góes, a maioria das críticas ao filme são severas e pejorativas.

Nos vários níveis de intertextualidade, apontaram-se as semelhanças e contrastes encontrados no filme. O filme, sendo inspirado no romance *Dom Casmurro*, não se trata de uma adaptação propriamente dita, e, sim, de uma tentativa moderna de resgate da história do clássico machadiano. Assim, o filme concentrou-se na idéia do triângulo amoroso entre Ana, Bento e Miguel, do qual gerou a desconfiança e o ciúme patológico de Bento e a dúvida cruel se Joaquim é ou não seu filho. Para manter o suspense do filme e a não-solução da paternidade de Joaquim, Ana morre em um acidente de carro, e Bento resolve não ler o resultado do exame de DNA, queimando-o.

Outro aspecto observado é o reconhecimento da existência do romance dentro do filme por parte dos personagens. Dessa maneira, Bento (batizado pelos pais com o nome do narrador) é o filho de Bento e Ana. (Revista *Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 57 a 68, jan.-jul., 2011. Recebido em 13 jan.; aceito em 7 jun. 2011.)

dor-personagem machadiano) possui todas as edições de *Dom Casmurro* e acredita estar vivendo o mesmo dilema que Bentinho viveu no romance. Essa idéia fixa está claramente internalizada em Bento e, portanto, para o personagem, a vida imita a arte.

Por outro lado, as diferenças são inúmeras, caracterizando a autonomia fílmica do texto de Moacyr Góes. Isso permite afirmar que o filme trata-se, então, de uma releitura contemporânea, já que a ação do romance é transportada para a contemporaneidade. Além disso, sugere-se que *Dom* utiliza-se da estilização como recurso intertextual, tendo autonomia estética.

O diálogo entre Literatura e Cinema pode receber variadas perspectivas de análise. Ao se observar as relações intertextuais entre texto-origem e texto adaptado, percebe-se a riqueza das linguagens verbal e sincrética, verificando as implicações existentes no processo de adaptação do literário ao fílmico. Focalizou-se *Dom*, visto da perspectiva do texto sincrético, no qual o amor possessivo, a desconfiança e o ciúme patológico são temas da natureza humana.

Apesar da recepção negativa do público (especializado ou não), e do roteiro pobre de *Dom*, tentou-se mostrar que cada texto estético busca encontrar uma expressão adequada ao seu conteúdo. Assim, a leitura moderna da trama básica do romance machadiano, feita por Moacyr Góes, buscou sua autonomia estética, tentando se sustentar como obra fílmica.

ABSTRACT: The aim of this paper is to present an intertextual analysis of *Dom* (2003), a film by Moacyr Góes, regarding the novel *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis. From the comparison between the source text and syncretic text, we investigate the process of literary adaptation, observing the specificities of each language and the relation between the director's film proposal and its audience reception.

KEYWORDS: Dom Casmurro. Dom. Moacyr Góes. Intertextuality. Adaptation.

Referências

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. 35. ed. São Paulo: Ática, 1998.

AUMONT, J. *et al.* *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BALOGH, A. M. *Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.

DOM. Direção: Moacyr Góes. Produção: Diler Trindade. Roteiro: Moacyr Góes. Intérpretes: Marcos Palmeira; Maria Fernanda Cândido; Bruno Garcia; Luciana Braga; Malu Galli e outros. Música: Ary Sperling. Diler & Associados e Warner Bros. Entertainment Inc., 2003. 1 DVD (120 min), full screen, color. Produzido por Videolar S/A. Inspirado no romance “Dom Casmurro” de Machado de Assis.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 57 a 68, jan.-jul., 2011. Recebido em 13 jan.; aceito em 7 jun. 2011.

EDUARDO, C. O dom do equívoco. *Revista Época*. Ed. 278, 11 set. 2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG59961-6011-278,00.html>. Acesso em: 22 ago. 2006.

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.

JENNY, L. A estratégia da forma. *Poétique*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 5-49.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SHEEN, E. Introduction. In: GIDDINGS, R. & SHEEN, E. (Eds.). *The Classic Novel: From page to screen*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2000, p. 1-13.

VERNET, M. Cinema e narração. In: AUMONT, J. *et al. A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

VILLAÇA, P. Dom. Críticas do editor. 21 set. 2003. Disponível em: http://www.cinemaemcena.com.br/crit_editor_filme.asp?cod=2740. Acesso em: 22 ago. 2006.