

CINEMA, LITERATURA E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DA LITERATURA MACHADIANA NO CINEMA BRASILEIRO – UM OLHAR SOBRE A ADAPTAÇÃO DE “DOM CASMURRO” EM “DOM”

Marine Souto Alves¹

Resumo: O presente trabalho de pesquisa se propõe a discutir a relação entre Literatura e Cinema no que se refere ao processo de adaptação da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, sob o crivo teórico da memória. Busca-se entender como se dá nas telas do cinema brasileiro, o trabalho da memória no resgate da literatura do escritor, Machado de Assis, tendo como *corpus* de análise o livro “Dom Casmurro” e o filme “Dom”, de Moacyr Góes. Partimos do pressuposto de que o cinema possibilita uma releitura da obra e não a busca de uma correspondência imediata com a história original expressa no suporte literário e entendemos que ao realizar um resgate da literatura num processo de adaptação, o cinema acaba por estabelecer uma relação com a memória, na medida em que, cria e recria outra obra. Tal fato é passível de observação se consideradas algumas adaptações da obra machadiana para a grande tela, como ocorre no caso do filme “Dom”. A análise será orientada pelos conceitos traçados, principalmente, por Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Ecléa Bosi e alguns teóricos do cinema como Bill Nichols e os que discutem, mais precisamente, a relação Cinema/Literatura, tais como, Ismail Xavier, José Carlos Avellar, Hélio Guimarães, Jandal Johnson, entre outros.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Memória.

Abstract: This study proposes to discuss the relation between literature and Cinema in respect of the process of adaptation of language literary film to the language, under the winnow theoretician of memory. Prospection-understand how in Brazilian cinema screens, the work of memory in rescue of the literature of the writer, Machado de Assis, taking as corpus analysis the book "Dom Casmurro" and the film "Dom", Moacyr Góes. We assume that the cinema allows a rereading of the work and not the quest for a corresponding immediately with the original story expressed in upholding literary and we believe that to achieve a rescue of the literature a process of adjustment, the cinema has just to establish a relationship with the memory, in so far as, create and recreate other work. This fact is capable of observation considered some adjustments to the work machadiana for large screen, as occurs in the case of the film "Dom". The analysis will be guided by concepts train paths, mainly, by Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Ecléa Bosi and some theoretical cinema as Bill Nichols and discuss, more precisely, the Cinema/literature, such as, Ismail Xavier, José Carlos Avellar, Hélio Guimarães, Jandal Johnson, among others.

Keywords: Cinema; Literature; Memory.

1. CINEMA, LITERATURA E MEMÓRIA

O presente trabalho trata-se de um recorte de uma pesquisa que está em processo de desenvolvimento e visa fazer apontamentos e levantar questões acerca da relação entre

¹ Mestranda e bolsista CAPES do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, sob a orientação do Prof^o Dr. Cláudio do Carmo Gonçalves. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC (2008). E-mail: marinealves@gmail.com.

literatura e cinema, no que tange ao processo de adaptação da linguagem literária para a cinematográfica, isto é, a idéia de literatura e sua apreensão pelo cinema, na atualidade.

Quando tomamos a “memória” como crivo teórico para articular as interações entre literatura e cinema, procuramos, antes de tudo, entender que existem diferenças essenciais entre o texto literário e o audiovisual e os campos e contextos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos, afinal, como nos mostra Jandal Johnson (2003),

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

Heloísa Buarque de Holanda (1978) acredita que literatura e cinema constituem um complexo de fenômenos coerentes. Ambos tentam produzir a emoção estética e o desafio da nossa recepção:

Se na literatura a imagem se projeta em nossa mente através da leitura e das dimensões de que cada um é capaz de atingir, no cinema, cujo princípio de composição se liga, de um modo ou de outro, ao fenômeno literário, essa mesma imagem é projetada direta e visivelmente nos nossos olhos, com movimento, som, em processos de vibração ótica e vibração auditiva (HOLANDA, 1978, pp. 15-16).

Para Manoel Francisco Guaranha (2007), “a sondagem psicológica que o discurso literário permite não é possível de ser traduzida em imagens concretas” (GUARANHA, 2007, p. 25), por esse motivo, o filme frustra o público e a crítica. O público que espera uma adaptação fiel da obra lida e a crítica porque espera uma releitura menos ingênua do texto original.

Nesse sentido, Guaranha entende que não é possível transportar um livro para uma película cinematográfica, logo, o que se apresenta de maneira mais saudável é a recriação, “fazer nascer, a partir do objeto artístico escrito, um novo objeto artístico filmado. Haja vista que a obra literária já é produto de uma leitura da realidade, o filme é uma leitura da obra literária” (GUARANHA, 2007, p. 26 e 27).

Nesse último aspecto, Guaranha simplifica demais a função do cinema quando este toma como base a literatura para articular o enredo da história que quer contar. Partimos do pressuposto de que o filme não se resume a leitura da obra literária. O filme é também um produto de uma leitura da realidade, um aspecto subjetivo que é preciso ser levado em conta. É sob este prisma que Ismail Xavier (2003) aproxima e ao mesmo tempo distancia literatura e cinema:

(...) livro e filme estão distanciados no tempo, escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Em consonância, Hélio Guimarães (2003) aborda a questão da adaptação do texto literário para a televisão, o que por extensão pode ser também pensado para o cinema:

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico – culturais (GUIMARÃES, 2003, p. 91 e 92).

Dentro desse contexto, entendemos que ao apreender a literatura num processo de adaptação, o cinema acaba por estabelecer, também, uma relação com a memória, na medida em que, a partir da transposição de idéias do texto literário para o meio audiovisual, ele cria e recria outra obra.

O cinema nesse caso atua como uma lembrança, entendendo que, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado (BOSI, 1994, p. 55)”. Halbwachs (2006) aponta que as lembranças podem ser reconstruídas ou simuladas, “A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada” (HALBWACHS, 2006, p. 91).

Sendo assim, tanto no entendimento de Bosi (1994) como no de Halbwachs (2006), a lembrança se constitui como uma imagem construída pelos recursos que estão, agora, à nossa disposição no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.

Na relação Literatura e Cinema o filme por si só já seria uma espécie de quadro onde estão estabelecidas as múltiplas ligações entre a literatura que ele apreende, outros textos e a própria realidade. Como Sublinha Maria Luiza Rodrigues Souza (2008), no artigo “Cinema e Memória da Ditadura”,

Um filme está relacionado com uma série ampla de outros filmes; a história que conta se insere em um espectro amplo de outras histórias advindas de variadas fontes. Além do mais, há uma conexão de influências entre cinema, TV, Internet, propaganda. A relação entre filme e literatura é outra esfera que mostra as múltiplas conexões do fazer fílmico com a palavra escrita (SOUZA, 2008, p. 52).

Sob este aspecto, o filme enquanto linguagem deve ser tomado como instrumento socializador da memória, pois aproxima no mesmo espaço vivências diversas como as lembranças, as imaginações e as experiências recentes.

Conforme Changeux assinala, “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (LE GOFF apud CHANGEUX, 1996, p. 424). Logo, a interação entre Literatura e Cinema também pode ser vista dessa forma, já que o filme não ordena a história que é contada no livro, antes busca reapresentá-la, interpretá-la, reconstruí-la e redefini-la.

É por este viés que entendemos a apreensão da literatura, seja ela consagrada ou não, antiga ou contemporânea, pelo cinema, como forma de evocar a memória. E essa prática cinematográfica em sua produção e comercialização não está desprovida de propósitos, existem intenções explícitas ou não, conscientes ou não por parte dos realizadores. Estas variam de acordo com a época e com o filme. Como o próprio Le Goff (1996) enfatiza, “a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem” (LE GOFF, 1996, p. 472).

Por isso, no processo de adaptação, o cinema não pode ser entendido como derivação ou simples leitura da obra literária, ambos são versões de uma determinada “realidade” e conservam as informações de um contexto histórico, de um ponto de vista da sociedade, portanto, devem ser encarados como diferentes formas de linguagem e representação, isto é, o cinema não narra simplesmente os acontecimentos literários passados, vai bem mais além, e acaba por construir significados sobre uma determinada realidade social que está presente na memória coletiva.

Parafrazeando Bill Nichols (2005) em “Introdução ao documentário”, quando afirma que “todo filme é documentário” (NICHOLS, 2005, p.26), ao considerar que qualquer filme mostra a cultura e os valores da sociedade que o produziu, podemos concluir que todo filme é memória.

Já que filmes não são proferidos como discurso espontâneo, o papel da memória neles aprofunda-se de duas maneiras: em primeiro lugar, o filme em si é um tangível “teatro da memória”. É uma representação externa e visível do que foi dito e feito. Como escrita, o filme alivia o fardo de confiar seqüência e detalhe à memória. O filme pode se converter numa fonte de “memória popular”, dando-nos a sensação vívida de como alguma coisa aconteceu num determinado tempo e lugar. Em segundo lugar, a memória é parte das várias maneiras como os espectadores se servem do que já viram para interpretar o que estão vendo (NICHOLS, 2005, p.90).

Podemos até mesmo dizer que o cinema é a exteriorização de uma memória coletiva, já que ele é produto da coletividade, ou seja, uma emaranhada elaboração artística que envolve produção, distribuição, exibição, desempenho e criação de artefatos específicos, cujo resultado, o filme, pode ser trabalhado em seu âmbito interno, sem perder de vista a relação que há entre esses campos.

Os filmes estabelecem tópicos imaginativos relacionados com as coletividades em que são produzidos. Como destaca Walter Benjamin, (1994) em sua análise sobre a reprodutibilidade técnica da arte, “o filme é uma criação da coletividade” (BENJAMIN, 1994, p.172), para a coletividade.

As películas cinematográficas são, portanto, “criações coletivas, mas de uma coletividade heterogênea” (SOUZA, 2008, p. 51). São também formas de acesso às memórias da literatura, do próprio cinema e da realidade. Ao trabalhar com a literatura, os filmes estão elaborando, concomitantemente, o que está dentro e fora dela. O que é escolhido e construído constitui uma evocação “do” e “para” o presente. Esses filmes trabalham com memória, que é matéria construída no presente.

Desse modo, ao olhar a literatura Machadiana e procurar trabalhar por meio de imagens e sons a experiência social estabelecida pela história que é contada no livro, hoje, o cinema está também propagando falas, proposições e posicionamentos desencadeados ao longo dos séculos, contribuindo, assim, para refazer e repensar a esfera das experiências sociais.

Dessa maneira, perceber a relação do cinema atual com uma literatura do século XIX pressupõe a idéia de que a sétima arte tentará lembrar o passado, no presente, o que já exclui a identidade entre as imagens de um e de outro. Em outras palavras, a construção da literatura do passado no cinema do presente será determinada pelo presente, logo, é preciso ter em mente também, o tempo histórico que determina essa adaptação.

2. DE “DOM CASMURRO” A “DOM”

A indagação que nos mobiliza à presente investigação é entender de que forma o cinema contemporâneo se apropria da literatura machadiana.

Heloísa Buarque de Hollanda (1978) sustenta a idéia de que as adaptações de obras literárias para o cinema apresentam-se por diferentes motivações. Existem aquelas que se utilizam da literatura apenas como um bom argumento, procurando o aval da notoriedade de um texto literário consagrado, sem a preocupação com o sentido mais amplo do texto. Há ainda outras que funcionam como meio de divulgação de uma obra literária e geralmente procuram ser fiéis à estrutura original da narrativa. E por fim, existem aquelas em que o cineasta procura dialogar com a obra original, transportando-a para o seu tempo, modificando o seu conteúdo para estabelecer uma relação dialética com o original, questionando ou reatualizando as propostas do escritor.

Dado exposto acima, a característica mais evidente que podemos perceber na obra em questão, “Dom”, é o seu enquadramento no grupo das adaptações livres, posto que o autor

fílmico não busca ser fiel ao texto original, antes procura dialogar com esse texto, bem como com o seu contexto sócio-histórico e o seu público. “Dom” destaca a sua forma de representar a literatura como vestígio, a começar pelo próprio título que apenas menciona ou tenciona mencionar o clássico machadiano “Dom Casmurro”.

O primeiro elemento impactante no filme é a presentificação da narrativa que nos causa certo estranhamento. Por trabalhar com uma obra canônica, com narrativa voltada para o contexto do século XIX, esperamos ver na grande tela um filme de época, com figurino, postura e fala dos personagens caracterizados no contexto da obra literária. Entretanto, o estranhamento se dá porque nos deparamos com as nossas próprias condições. Assistimos a uma situação vivida no livro, transposta para os dias de hoje, através de uma remodelagem dos estilos de vida e das condições sociais das personagens para o contexto sócio-histórico do século XXI.

O filme conta a estória de um homem, que fascinado pelo livro “Dom Casmurro”, acredita que seu destino é reviver exatamente a mesma história do personagem Bento no livro. Trata-se da apropriação da ficção machadiana para as personagens da ficção do cineasta. Nesse caso, o curioso é que Bento, personagem principal do filme, conhece a obra “Dom Casmurro” e é colecionador de todas as edições do livro de Machado de Assis, ou seja, a personagem passa a viver uma estória que já conhece, cujo desfecho já foi traçado.

O enredo do filme propõe a invasão da ficção literária na realidade que é, também, ficcional. Lidamos com a representação de situações reais que nos são próximas, pelas condições de vida, modos de agir, falar e de se vestir das personagens. Confronta-se o passado da literatura com o presente social, histórico e existencial do contexto fílmico. Concomitantemente vemos convergir o presente do cineasta e do espectador e a realidade histórica da literatura do século XIX.

O filme retoma a dúvida de Bento em relação à traição de Capitu com seu melhor amigo Escobar, que é narrada no livro. A desconfiança continua existindo, porém, as condições de produção mudaram, por conseguinte, o próprio enredo foi igualmente alterado. O cinema contemporâneo, nessas condições, dialoga tanto com o universo literário quanto com a lógica de mercado e o próprio público, instâncias que o sustenta.

Tanto no livro como no filme, Bentinho e Bento são os narradores de suas histórias. Em “Dom Casmurro”, Bentinho relata os acontecimentos de acordo com suas lembranças. Acompanhamos os desdobramentos exclusivamente do seu ponto de vista, o que nos leva a conhecer apenas um lado da história. É um enredo que apresenta característica de não-

linearidade, no qual o narrador faz uso de ações alternadas com digressões, ao rememorar e trazer informações para melhor explicar determinadas situações.

Em “Dom” temos uma situação parecida, pois é Bento quem nos apresenta sua versão da história ao negar voz à sua esposa Ana. Por outro lado, no meio audiovisual, podemos perceber que narrar não implica simplesmente contar, mas, sobretudo mostrar os acontecimentos através das imagens. Nesse sentido, a câmera também narra, a partir do que mostra e do seu próprio movimento. Ismail Xavier (2003) nos mostra como funciona o papel do narrador na linguagem audiovisual comparando-a a literária:

Diante de um texto literário, é preciso entender que a distinção, feita pelos teóricos, entre contar (tell) e mostrar (show) não perde sua clareza se reconhecermos que o mostrar aí não pode ser assumido em sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o “ver” (que é em verdade, um imaginar que ativamos com prazer). A “cena” no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre tell e show como escolhas do escritor. Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (tell), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal (XAVIER, 2003, p.73 e 74).

Nesse sentido, em “Dom”, além do narrador-personagem Bento, o espectador conta com a narração da câmera para ter acesso a outros pontos de vista. Por exemplo, nas cenas em que Bento revela as suas desconfianças em relação à fidelidade de Ana ele assume a mesma postura de Bentinho, não permitindo que Ana se defenda, se justifique, possibilitando outra versão dos fatos. Entretanto, a câmera funciona em alguns desses momentos como contraponto à visão de Bento. Podemos perceber mais claramente isso numa das últimas cenas, na qual Bento vai até o local das filmagens de um filme dirigido por Miguel, cuja personagem principal é Ana e encontra os dois conversando. Sob a perspectiva de Bento temos a impressão de ver Miguel aos beijos com Ana. Sob outro ângulo, no entanto, possibilitado pelo movimento da câmera, vemos que não se tratava de um beijo, Miguel apenas retirava o cabelo do rosto dela.

Quanto ao enredo do livro, podemos observar as primeiras mudanças no filme, a partir das personagens que ganham novos nomes e profissões, evidenciando um deslocamento temporal e espacial da narrativa. A história de “Dom Casmurro” se passa no ano de 1857, ambientada no contexto do Segundo Reinado, sendo o Brasil ainda uma monarquia. Traz, portanto em seu enredo muitos costumes da época, o que justifica as divergências nas

escolhas profissionais das personagens do livro e do filme que, por sua vez, também, reflete o momento histórico retratado, no caso, a contemporaneidade.

No romance, Bentinho deixa o Seminário para tornar-se advogado, uma escolha que reflete a importância dessa profissão numa época anterior à Proclamação da República, momento em que as reformas jurídicas e institucionais foram proeminentes. Já no filme, Bento é engenheiro industrial num momento em que assistimos a um imenso avanço científico e tecnológico. Inicialmente, Bento mora sozinho e mantém um relacionamento com Heloísa, até reencontrar o seu grande amor, Ana.

Escobar, melhor amigo de Bentinho no livro, também deixa o Seminário e torna-se comerciante de café, casa-se com Sancha com quem tem uma filha, ao passo que Miguel, personagem que o substitui no filme é produtor cultural e solteiro. A possível personagem substituta de Sancha é a sua assistente de produção, cujo nome é Daniela, mas que não mantém nenhum tipo de relação amorosa com ele.

Já a Capitu machadiana sempre morou com os pais até se casar com Bentinho, com quem teve um filho, Ezequiel, tornando-se dona de casa. Apesar de ser considerada uma personagem à frente do seu tempo, mostrou-se submissa ao marido, tanto que na crise do casamento foi exilada para a Suíça, onde morreu. A sua substituta no filme, Ana, é órfã, mora sozinha, trabalha como dançarina e atriz e inicialmente mantém um relacionamento com Renato, advogado com quem rompe o namoro após reencontrar Bento, seu amigo de infância, com quem se casa e tem um filho, Joaquim. Com o nascimento do filho, Bento assume uma postura retrógrada perante sua esposa, mostrando-se contrário a sua independência profissional.

Em “Dom Casmurro”, Bentinho chega a desconfiar de que Ezequiel não seja seu filho, mas de Escobar, enxergando no menino até mesmo os trejeitos do amigo. Esta dúvida permanece até o fim do romance, não permitindo ao leitor decifrá-la. Já no filme, pelo fato da situação ocorrer nos dias de hoje, esta dúvida seria solucionada por um simples teste de DNA, o que não ocorre, pois mesmo valendo-se das novas tecnologias, após a morte de Ana, Bento opta por não abrir o resultado do teste, decidindo cuidar da criança como o filho que Ana lhe deu.

Vemos neste momento que a visão de mundo das personagens são traçadas por diferentes pensamentos, o que determina destinos distintos para os filhos de Bentinho e Bento. No livro Ezequiel viaja com Capitu para a Suíça, retornando ao encontro de Bentinho após a morte da mãe. Bentinho o financia como arqueólogo e onze meses depois recebe a notícia de que ele havia morrido de febre tifóide. Nesse momento Bentinho expressa o seu sentimento

em relação ao filho “(...) pagaria o triplo para não tornar a vê-lo” (ASSIS, 2005, p.208). Já no filme, o menino Joaquim tem um destino diferente do de Ezequiel. Ana morre em um acidente de carro e o menino fica sob os cuidados do pai.

O diretor utiliza-se de alguns recursos significativos para trazer dinamicidade ao filme, como as supressões, acréscimos e deslocamentos. Como podemos notar, no caso das personagens são acrescentadas Heloísa (namorada de Bento) e Renato (namorado de Ana), por outro lado são suprimidas as figuras do Tio Cosme, Prima Justina e o agregado José Dias que foram pessoas importantes na formação de Bentinho, no romance. Da mesma forma, não vemos o Sr. Pádua e Dona Fortunata, pais de Capitu, haja vista que, no filme, Ana é órfã.

Uma das formas do diretor introduzir o discurso de Machado de Assis no filme foi mantendo em Ana alguns aspectos físicos e traços da personalidade da personagem literária, Capitu. Uma das peculiaridades conservadas por Moacyr Góes foram os olhos de Ana, que assim como os de Capitolina são qualificados como “olhos de ressaca” ou como a definição que José Dias dera deles, “Olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Vemos essas características mantidas no filme de duas formas, uma pela narração de Bento quando diz:

Os olhos de Ana. O que foram aqueles olhos? O que fizeram de mim? Olhos de ressaca que me arrebatavam. Para não ser arrastado eu tentava me segurar nas partes vizinhas: as olheiras, a boca, os cabelos, mas não podia resistir e voltava aos olhos de Ana. Capitu (Informação verbal).

E outra maneira, pelos recursos da linguagem cinematográfica, com planos-detelhe nos olhos de Ana ou com recursos de maquiagem, denotando a obliquidade do olhar de Capitu. Por outro lado, alguns elementos inerentes à literatura machadiana como a ironia e o teor crítico parece impossível de se traduzir em imagens e sons. Mas estes não parecem ser o foco nem a preocupação do filme.

Ao reconstruir a literatura machadiana com tamanha liberdade de apropriação, vemos o cinema dessacralizando a literatura canônica, instalando-a na cultura de massa e aproximando o grande público do clássico da literatura nacional. O filme passa a ser visto como forma de desconstrução da obra de arte a partir do momento em que reconstrói/ refaz, apagando a fronteira entre cultura erudita e cultura de massa e estabelecendo o diálogo e a intertextualidade.

Ao procurar dialogar com a obra “original”, transportando-a para o seu tempo, o filme demonstra certo desligamento com a literatura que o inspira, possibilitando uma reflexão do próprio fazer fílmico, que se mostra cada vez mais autônomo e livre com a questão da fidelidade. Dessa forma, nos faz encarar, literatura e cinema como expressões artísticas e

culturais equivalentes, mostrando que um não é mera derivação do outro, mas, que estabelecem um diálogo mútuo e constante. Como José Carlos Avellar nos mostra:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema e a literatura, talvez seja possível imaginar um processo em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 8).

Assim, observamos que “Dom” se utiliza da obra literária machadiana em forma de “citação”, não se propõe a representar a literatura, mas a rerepresentar idéias e estereótipos dos personagens e situações vividas por elas numa proposta de refacção do texto literário, tanto que as personagens do livro estão ausentes, temos temas e pessoas que se assemelham a elas. É assim que o autor fílmico faz com que o espectador se identifique com o contexto histórico do século presente e, conseqüentemente com as personagens criadas por ele.

No filme a literatura se mistura com a realidade. O personagem de Bento confunde as memórias da personagem machadiana com as suas próprias, ou seja, se apropria da ficção escrita por Machado de Assis, acreditando reviver a mesma situação da personagem de Bentinho, o que nos faz confundir a realidade ficcional da literatura com a realidade ficcional fílmica. Uma espécie de simulacro, do simulacro, do simulacro, haja vista que o filme simula a realidade contemporânea, simula a literatura do século XIX, que por si só já simula a própria condição dessa época. A literatura como “referente” se dissolve no filme de forma análoga à memória – fica o que significa.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Santa Catarina: Avenida, 2005.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra: Cinema e Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____ **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GÓES, Moacyr. **Dom**. Rio de Janeiro, 2003. 1DVD.
- GUARANHA, Manoel Francisco. Literatura e Cinema: Da palavra à imagem – adaptação e recriação. In: HOFFLER, Angelica [et. al.]. **Cinema, Literatura e História**. Santo André: UniABC, 2007.
- GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: Observações sobre a adaptação de os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro,

2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: O caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4ed. São Paulo: UNICAMP, 1996.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

SOUZA, Maria Luíza Rodrigues. **Cinema e Memória da Ditadura**. Revista Sociedade e Cultura, v.11, n.1, jan/jun. 2008. Disponível em: <<http://revistas.ufg.br/index.php/fchf>>. Acesso em 10/10/2008.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.