

# OS LIMITES ENTRE OBRA LITERÁRIA E ADAPTAÇÃO: A RELEITURA DE *DOM CASMURRO* (1899) REPRESENTADA EM *CAPITU* (1968)

## THE DIFFERENCES BETWEEN LITERARY WORK AND FILM ADAPTATION: THE READING OF *DOM* *CASMURRO* (1899) ILLUSTRATED IN *CAPITU* (1968)

Yasmim Santos

Universidade Federal de São Paulo

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8789-4806>

*“Pensamentos valem e vivem pela observação exata ou nova, pela reflexão aguda ou profunda; não menos querem a originalidade, a simplicidade e a graça do dizer.”*

Machado de Assis

**Resumo:** O presente artigo busca estabelecer correlações entre a obra *Dom Casmurro* (1899) e a obra cinematográfica *Capitu* (1968), pontuando as similaridades e as divergências entre a literatura e o cinema. Outrossim, será abordado o contexto sociocultural da construção cinematográfica, a fim de gerar compreensão acerca do papel da arte fílmica como perpetuadora das memórias literárias, assim como compreender até quais limites a adaptação é capaz de traduzir de maneira fidedigna a complexidade da obra machadiana. Diante disso, a composição deste trabalho ressaltar a riqueza no trabalho de Machado de Assis, que maneja uma profunda investigação da psiqué humana a partir da subjetividade inerente às personagens da obra.

**Palavras-chave:** literatura; cinema; Capitu; Dom Casmurro.

**Abstract:** This article seeks to establish a relationship between *Dom Casmurro* (1899) and *Capitu* (1968), pointing out the similarities and divergences between literature and cinema. Furthermore, the sociocultural context of cinematographic construction will be explored, to generate knowledge of the role of the film language as a perpetuator of literary memories, as well as to understand the limits in which an adaptation can reliably translate the complexity of Machado's work. Therefore, the composition of this work aims to emphasize the richness of Machado's analysis, that investigates the human psyche based on the subjectivity of the book's characters.

**Keywords:** literature; cinema; Capitu; Dom Casmurro.

## INTRODUÇÃO

Primeiramente publicada em 1899, a obra *Dom Casmurro* mudou a história da literatura realista nacional e mundial, ao unir os falares de literatos aos saberes de analistas comportamentais, gerando, como frutos, debates controversos que se estendem à contemporaneidade. O objetivo do presente artigo é, de antemão, privilegiar a tentativa de diálogo entre a arte literária e fílmica, salientando a reunião, em seções, dos pontos de convergência entre a obra *Dom Casmurro* e a adaptação *Capitu*. Para isso, tomar-se-á como base o fato de que

A arte cinematográfica tem como segunda natureza a vertente literária. Traz, a princípio, embutido o processo narrativo da literatura, mesmo que no sentido oposto, numa lógica contrária, posto que aquilo que na literatura é visado como efeito (a imagem); no cinema é dado como matéria narrativa. Relações, aproximações e influências são historicamente comprovadas (SARMENTO, 2009, p. 5).

Ademais, serão retratadas as zonas de afastamento entre as referidas obras, tendo em vista a demarcação de recorte temático escolhida pela produção fílmica, conforme será abordado. Para isso, será brevemente explicitado o contexto de elaboração das obras, bem como o principal enfoque de ambas. Além disso, será analisada a obra *Capitu* como uma ferramenta, para além da adaptação, a de tradutora da obra literária, assim como a forma em que se apresentam as personagens e a continuidade das cenas do roteiro, tendo em vista as condições sob as quais enfrentou a versão cinematográfica.

Em termos de tradução e adaptação, é importante pontuar que este texto trata os dois conceitos como complementares, visto que se entende que ambos contribuem para a construção da obra fílmica, de maneira que nutrem mutuamente uma espécie de simbiose, em que a totalidade de cada um contribui para a formação e para o desenvolvimento de pesquisas que tratam o universo cinematográfico. Mais especificamente, será observada, nesta obra, a adaptação – mais especificamente, a fílmica – como uma ferramenta no processo de tradução da obra escrita, uma vez que se observa, no objeto de análise deste texto, a presença da “tradução adaptadora”, em que é válido pontuar que

O sincretismo é típico da tradução adaptadora, e se vale, em geral, de exigências ao mesmo tempo literárias (elegância etc.) e puramente linguísticas, em que a não-correspondência das estruturas formais das duas línguas obriga, segundo ele, [Voltaire] todo um trabalho de reformulação. Segundo Berman, a adaptação assume formas sincréticas, versáteis (BERMAN, 2007, p.36).

No mais, serão observados os aspectos psicológicos e subjetivos na construção das personagens do livro e, em seguida, da adaptação fílmica, de forma que sejam justapostas de maneira analítica. Dessa maneira, este texto propõe-se a investigá-las de maneira breve e comparativa, a fim de estabelecer, a partir dessa relação, um diálogo embasado na maneira com a qual os dois veículos figuram suas protagonistas.

## DOM CASMURRO (1899) E CAPITU (1968)

No final do século XIX, Machado de Assis lança a mais conhecida de suas obras, *Dom Casmurro*, conhecida na atualidade do século XXI como a obra propulsora de diversas discussões acerca do desenvolvimento dos elementos propostos pela estética realista no Brasil. O livro é um romance conhecido, dentre outros, pela análise psicológica dos personagens, que permite ao leitor conhecê-los de forma mais profunda. Temas recorrentes na obra são o ciúme e o adultério, em que se podem encontrar referências à obra shakespeariana *Otelo* (1603), no decorrer do enredo. O protagonista da história é Bento Santiago, também conhecido como Bentinho, que é apaixonado pela vizinha Capitolina, chamada de Capitu, desde os 15 anos de idade. A personagem, descrita como

alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhes pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água de poço e sabão comum, trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos (Dom Casmurro, 2006, cap.13)<sup>1</sup>.

1 ASSIS, *Dom Casmurro*, 2 ed., 1977.

A história desenvolve-se, aproximadamente, entre 1857 e 1875, no Rio de Janeiro. Conta, ainda, com personagens recorrentes, a exemplo de Escobar, Dona Glória, tio Cosme, prima Justina e o agregado José Dias, os quais serão cruciais para a construção da história. O protagonista é, também, narrador da história, visto que é narrada na primeira pessoa do discurso. Segundo Coutinho,

A escolha do narrador é evidentemente intencional e o leitor tem acesso à história que Bentinho experimentou, interpretou e expõe. Não vemos nem ouvimos Capitu; seu ponto de vista não é referido. Só o narrador Bentinho tem o direito de depor no processo a que submete Capitu. (...) Isso resulta em que a visão do espectador-leitor é limitada, pois o que ele vê é através do olhar e da palavra do narrador personagem-interessado (COUTINHO, 1997, p. 21).

A primeira versão do texto foi publicada pela livraria Garnier e é considerada por muitos a obra-prima machadiana, além de uma das mais importantes da literatura brasileira e internacional, nutrindo amplos debates nas rodas literárias e, ainda, formando uma gama de adeptos aos debates fomentados pelo enredo.

A adaptação cinematográfica brasileira, lançada em 1968, foi dirigida por Paulo César Saraceni e teve como roteiristas Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles. Tem duração de 105 minutos e configura-se como gênero dramático. No elenco, como protagonistas, Isabella Cerqueira Campos, no papel de Capitu, Othon Bastos, como Bentinho, e Raul Cortez, representando Escobar. No que tange ao elenco e produção cenográfica, Rey defende esta como a parte crucial à realização da adaptação cinematográfica, devendo ser cuidadosamente escolhida de modo a fazer jus à obra sintetizada:

toda adaptação é uma tentativa. E nela, mais que num roteiro original, a participação da direção, da cenografia e do elenco tem um peso igual ou maior que o do texto. De nada vale uma adaptação honesta e correta, se o visual e a interpretação dos atores não correspondem às sugestões do conto ou do romance adaptado (REY, 1989, p. 60).

A produção foca, sobretudo, na temática do ciúme, sentimento fortemente percebido no personagem Bento Santiago, bem como no declínio conjugal do casal protagonista. É importante pontuar que

Enquanto na literatura há um ambiente pelo qual somos guiados a sentir os personagens de uma obra, o cinema envolve todos os sentidos e preenche

sensações com imagem e som. São imaginários diferentes que preenchem sentidos diferentes, daí o princípio também de analisá-los de forma distinta (OLIVEIRA & CARELI, 2008, p.3).

Dessa maneira, é compreensível que haja a escolha de determinados tópicos, eventos e cenas a serem cadenciadas na produção fílmica, tendo em vista as intenções elementares do diretor ao interpretar a obra escrita e trazê-la para as telas. Assim, tendo em vista a captação íntegra da essência do livro através do cinema, compreende-se que é necessária a tomada de temas específicos e abrangentes em relação à totalidade da obra, a exemplo da dúvida em torno do adultério, a fim de transmitir primordialmente, pela produção fílmica, a mensagem desejada, bem como fazer com que o espectador compreenda os assuntos primários do livro de Machado, mesmo que ainda não o tenha lido. Cabe ressaltar, ainda, que a eventual falta de reprodução de cenários e ambientes secundários pode ser vista não como algo problemático, uma vez que

dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. E como a amizade e o amor parecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambiguidade gnosiológica se junta à ambiguidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem (CÂNDIDO, 2011, p. 25-26).

No ano de lançamento do filme, havia múltiplas revoltas acontecendo pelo mundo, visto que, em 1968, foram presenciados os movimentos dos operários, dos estudantes, das mulheres, além de movimentos ambientalistas. Em suma, vivia-se uma era de descontentamento social e político. No Brasil, no mesmo ano, apesar do impacto pelo que acontecia mundialmente, vivia-se o próprio cenário de descontentamento, prova disso foi a realização do movimento estudantil, as greves dos metalúrgicos de Osasco e as de Contagem, em Belo Horizonte, tendo em vista o período sombrio da Ditadura militar em que se encontrava durante o referido período, o qual pode-se pontuar, sobretudo, notada censura às produções artísticas. Dessa forma, o filme enfrentou dificuldades de recepção pelo público, recebendo muitas críticas quanto a diversos aspectos da produção, inclusive aos próprios componentes da obra cinematográfica. Somado a isso, no âmbito da crítica do filme enquanto arte, e como ciência que compõe o universo artístico, deve-se levar em consideração que

[...] o discurso sobre a arte, está preso, para não dizer que está comprimido, entre a história e crítica. Empírica e positivista, a história tradicional da arte mostra-se extremamente desconfiada para com toda teoria e mesmo para com toda interpretação aprofundada das obras. A crítica, por seu lado, toma quase sempre como postulado aquilo que procura definir, iluminar a obra, o que faz com que ela seja obra de arte, escapa ao tempo e, em consequência, à história. Já se afirmou, no entanto, já se demonstrou, seria eu tentado a dizer, que uma reflexão bem fundamentada sobre a arte, uma “ciência” da arte teria que ser, ao mesmo tempo, histórica e teórica (ZERNER, 1976, p. 144).

## CENAS DO FILME *VERSUS* CENAS DA OBRA LITERÁRIA

O livro possui um formato de narração e segue a ordem cronológica de fatos que se sucederam na vida de Bentinho, concatenados pela própria personagem, após a decisão de elaborar um livro sobre sua vida como forma de revisita-la. Como uma obra denominada realista, “Dom Casmurro” tem a preocupação de aprofundar as características inerentes às personagens, em vez de detalhar fatos ou objetos secundários. Todavia, a obra consegue fazer o leitor construir uma linha do tempo da vida do personagem e fazê-lo imaginar a sucessão de fatos de forma linear, detendo um caráter imparcial e rejeitando uma postura tendenciosa em relação aos acontecimentos narrados, que seguia em conformidade as convenções éticas e estéticas da época denominada Realista, uma vez que “O compromisso foi firmado[...] sob o signo da seriedade: sem os dramas ou as burlas das narrações didáticas. Um pouco de ironia, um pouco de melancolia (MORETTI, 2009, p. 852). Ao olharmos essa sucessão de fatos na adaptação cinematográfica, deve-se ter em mente que

o que um filme faz ao se apoiar num livro é propor uma operação de montagem em que cada elemento, além de existir independente do outro, passa a existir como espelho do outro, e, principalmente, a gerar com o outro, na tensão que desmonta a fronteira imaginária entre eles, uma obra virtual, um novo espaço de invenção onde nenhuma das duas obras pode ser vista como anterior à outra ou como dependente da outra, mas as duas como invenções igualmente livres e independentes, simultâneas e em movimento, cada uma delas em contínua transformação pela presença da outra como espectadora dela: o filme como um espectador privilegiado do livro e este como um espectador antecipado do filme (AVELLAR, 2007, p. 320).

Diante do exposto, pode-se começar a entender o porquê de o romance ser baseado em 36 capítulos, e não nos 148, como no livro. Assim, partindo da narrativa fílmica na questão do adultério conjugal, ou do “não adultério”, a produção acaba por deixar de lado as outras questões presentes na obra, seja a temática familiar amplamente abordada na obra literária ou os aspectos sociais neste contidos. A adaptação é elaborada numa sucessão de cenas que pontuam incisivamente o suposto triângulo amoroso entre Capitu, Bentinho e Escobar, e vê-se isso logo no começo do filme, ao iniciar-se com a noite de núpcias dos recém-casados protagonistas, revelando que a obra fílmica não abrangerá universalmente o que na obra literária é tratado. Porém, como precedente plausível, acredita-se que questões tais como críticas sociais configurando a abordagem central do filme não seriam aceitas naquele período ditatorial, dito conturbado, pois o contexto de lançamento é determinante para o formato do filme e suas configurações:

Tenho defendido que a adaptação – isto é, a adaptação como um produto – tem um tipo de estrutura formal de “tema e variação”, ou de repetição com diferença. Isso significa não apenas que a mudança é inevitável, mas que haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o processo de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação (HUTCHEON, 2013, p. 192-193).

Ou seja, o período de criação do roteiro e de lançamento do filme é crucial para a decisão de qual será a temática central da produção, pois até fatores técnicos, como o tamanho da tela em que será assistida o filme, podem gerar alterações neste. E, no caso, a adaptação se utilizou das temáticas ciúmes e adultério para construir a narrativa, visto que as condições socioculturais não permitiriam que a obra fosse integralmente trabalhada em nuances e desdobramentos. Adicionado a isso, apesar das intempéries relacionadas ao contexto de produção, não se pode negar a importância da Sétima Arte na construção de um imaginário social em torno do construto literário:

A imagem em movimento tem uma grande influência no imaginário social, principalmente as veiculadas pela televisão. Mas existem filmes que podem ser considerados obras de arte, por serem autoriais e retratar um panorama cultural e aspectos específicos de uma visão que por nós partilhada oferece fundamentos para o exercício de uma análise subjetiva. Essas obras possibilitam que nos coloquemos em outros olhares sobre o mesmo objeto (o filme). Nesse sentido a câmera de cinema funciona como se fosse um olho humano, pois o cinema é uma linguagem universal que através da incitação à refle-

xão também permite o aprofundamento das sugestões. Logo, qualquer tipo de cerceamento curricular, seja de caráter religioso, laico ou técnico, inibe um processo pedagógico que se privilegiaria de uma diversidade contextual (FRESQUET *et al*, 2008, p.67)

## PERSONAGENS DA OBRA LITERÁRIA *VERSUS* PERSONAGENS DA OBRA CINEMATOGRAFICA

Neste tópico, poder-se-á analisar como se apresentam as personagens mais recorrentes de ambas as obras: Bento Santiago e Capitolina, investigando, sobretudo, os traços psicológicos e suas formas de abordagem. Faz-se válido mencionar o valor que deve ser atribuído à figura de um personagem no enredo. Conforme escreve Cândido:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance (CÂNDIDO, 2009, p. 52).

Bento Santiago, intitulado Bentinho, personagem que dá nome à obra literária, é apresentado, no livro, de forma indireta, como um homem carrancudo, e que, notoriamente, possui saudosismo em relação ao passado, visto que tenta reconstruir a casa em que usufruiu de sua infância, além de escrever um livro sobre a sua vida, dando impulso à narrativa metalinguística que se é conhecida, que o apresenta em três fases da vida, delineando o percurso da inocência à solidão. Essa descrição acerca de quem era, de fato, a personagem – em suas características subjetivas/psicológicas e objetivas/físicas - é importante ao partir do pressuposto de que propicia à adaptação fílmica uma espécie de guia instrucional, que norteia o ator nas características elementares da personagem a ser representada:

O fascínio exercido pelo cinema explica-se, acima de tudo, pela possibilidade que ele dá ao espectador de se identificar com as personagens através dos actores. Mas o que faz o prestígio do grande actor, tanto no cinema como no teatro, é o facto de ele conseguir impor a sua personalidade às suas personagens, continuando a ser ele próprio nas ais diversas personificações (MARCEL, 2003, p.92).

Em carácter focal, na adaptação cinematográfica, observa-se especialmente a fase adulta do personagem, ilustrando a busca por abordá-lo de forma mais aprofundada que nas outras fases de sua vida. Na adaptação, é apresentado um Bento Santiago desconfiado, mesmo diante de fatos corriqueiros, reflexivo, e extremamente apegado ao passado, assim como no livro, conforme mencionado anteriormente. Para alguns, o filme parece tendencioso diante da célebre “frase-incógnita”: Capitu traiu Bentinho? Aqui, diferentemente da obra escrita por Machado, que aborda diferentes aspectos do personagem, o longa parece focar em Bentinho como homem essencialmente paranoico e com hábitos peculiares, dando a entender ao espectador que talvez sua demasiada reflexividade e desconfiança o faria ter uma “imaginação fértil”. Dessa forma, podemos identificar a temática central do filme, melhor conceituada por Zamberlan, ao afirmar que

a leitura que Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes fizeram de Dom Casmurro é uma leitura que tematiza uma questão do livro: o ciúme e o casamento, que não é a principal do romance e que serve como um estratagemma para mascarar a principal, que por sua vez não está no roteiro, e que seria a reconstrução por parte do personagem narrador da sua vida, o atar a infância e adolescência na velhice (ZAMBERLAN, 2007, p. 131).

À luz desse raciocínio, em termos de adaptação tradutora – conforme explicitado na seção introdutória - ao realizar o exercício de análise a partir da personagem Capitu, na obra literária, percebe-se alguém de difícil, e até impossível, reprodução, pois ao público é apresentada a possuidora dos “olhos de ressaca”. Na literatura, se fazem inicialmente conhecidas suas características físicas pelo trecho supracitado do livro, e suas características psicológicas são subjetivamente retratadas, em que é exposta a facilidade da personagem com as palavras, sua calma e capacidade de manipular situações. No filme, ocupando o perfil cinematográfico e em uma abordagem focal, apresenta-se uma personagem misteriosa e bem-resolvida, sempre paciente em relação às desconfianças do cônjuge. O que, para alguns, ilustra até mesmo a tranquilidade da Capitu literária. Apesar disso, a atuação da atriz da adaptação foi duramente

criticada, pois alega-se que a personagem não foi capaz de captar a complexidade da “cigana oblíqua e dissimulada”. No entanto, acredita-se que tais críticas se devem à época do lançamento da trama, a qual ainda não estava preparada para receber a personagem aclamada pela literatura e tampouco compreendê-la em sua totalidade. Nesse contexto de críticas, é importante ressaltar que

A crítica da fidelidade depende da noção de texto como tendo e tornando-se para o leitor (inteligente) um único e correto “significado” o qual o cineasta ou adere a ou, em algum sentido, viola ou adultera. [...] o crítico que se foca em falhas da fidelidade, não está realmente dizendo nada mais que “Essa leitura do original não confere com a minha [...]”(McFARLANE, 1996, p.9).

Ou seja, em uma adaptação fílmica – ou tradução, de acordo com a análise utilizada pelo crítico – não deve partir de um ponto de vista absoluto, que traduza unicamente os desejos e os paradigmas estabelecidos pelo crítico como modelo ideal de adaptação, mas deve levar em conta a dialética entre as diversas interpretações que a obra escrita dá margem, sobretudo no momento de produção da obra fílmica. Dessa maneira, a noção de fidelidade entre o filme e o livro deve privilegiar os diferentes diálogos possíveis entre as personagens, cenas e escolhas de foco do enredo, tendo em vista os diferentes propósitos e os diferentes caminhos que, a partir da matéria escrita em que se baseia, a adaptação pode tomar.

## CONCLUSÃO

Conclui-se, portanto, que o filme, ao escolher a temática específica do ciúme e do casamento em sua abordagem, volta o olhar da obra machadiana a uma perspectiva elementar e mundialmente debatida. Assim, se analisarmos o filme em recortes temáticos, como forma de pesquisa acerca do enredo, pode-se ter um olhar mais aprofundado em relação a tal questão, além de possibilitar ao espectador - que, porventura, seja também leitor da obra escrita - uma gama de pensamentos hipotéticos sobre a intenção e a visão do diretor em refletir sobre as dificuldades conjugais vividas pelas personagens, não necessariamente rejeitando a literatura, ou sendo “infiel” ao texto, pois

Quando um texto literário é adaptado para o cinema, é comum ouvirmos comentários e lermos análises a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação ao romance ou peça em que se baseia. Leitores de um romance vão assistir a sua adaptação para o cinema com certas expectativas, dentre as quais pode se incluir uma hierarquia de valores que definem o romance como obra original, legítima e representativa de uma certa época ou sociedade. O filme, por sua vez, é visto como obra que pode ser, até certo ponto, criativa, mas que está necessariamente em condição de dependência ao romance adaptado (CORSEUIL, 2005, p. 317).

Ao tratar das críticas de recepção atreladas às atuações, sobretudo na reprodução das célebres personagens machadianas - consideradas símbolos da literatura brasileira - deve-se levar em conta a tamanha complexidade de representar, em um longa, os traços de caráter e a subjetividade inerentes às personagens realistas. Além disso, a escolha do roteiro cinematográfico e do recorte temático são essenciais na construção das personagens adaptadas. Apesar dos referidos fatos, cabe pontuar que

Nem mesmo o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra. Não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, “apropriado” pelos leitores, já que essa apropriação é um gesto constitutivo da interpretação (AMORIM, 2005. p. 35).

Ao tomar a passagem acima como fato, pode-se inferir que a iniciativa de estruturar um roteiro baseado em um dos maiores textos da literatura brasileira é um ato que contribui para a democratização dos diferentes tipos de Arte e para o desenvolvimento de diferentes visões e recortes acerca da obra literária. Para fins de análise entre a literatura e a adaptação “à Sétima Arte”, faz-se fulcral ter como fundamento a afirmativa de que:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p.174).

Por fim, o filme representou um grande passo na história do cinema brasileiro, visto que mostrou que a representação de clássicos é de fato possível. Além disso, proporcionou ao leitor uma imagem visual das personagens e do cenário da rua de Matacavalos que, através da obra literária, só pode ser construída pela imaginação.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, L.M. *Tradução e adaptação: encrziilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005
- ASSIS, M. *Dom Casmurro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1977. p. 259.
- AVELLAR, J.C. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v.1)
- BERMAN, A. *A tradução e a letra ou, O albergue do longínquo*. [tradutores Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini]. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- CANDIDO, A.,G.; P.E.S., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CÂNDIDO, A. *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011
- CORSEUIL, A.R. *Literatura e cinema*. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Org. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. 2ed.re. e ampl. Maringá: Ednem, 2005, p. 317 – 326
- COUTINHO, A. *Estudo Introdutivo*. In: ASSIS, J. M. M. de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. p. 19-32.
- FRESQUET, A; XAVIER, M. (org), *Novas imagens do desaprender: uma experiência de aprender cinema entre a cinemateca e a escola*, Coleção Cinema e Educação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

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

McFARLANE, B. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University, 1996.

MORETTI, F. "O século sério." In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 823-863.

OLIVEIRA, D.G; CARELI, S.S. *Cinema e literatura: dois produtos culturais que constroem um discurso*. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST52/OliveiraCareli\\_52.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST52/OliveiraCareli_52.pdf). Acesso em: 02.mai.2015.

REY, M. *O roteirista profissional tv e cinema*. São Paulo: Ática, 1989.

SARMENTO, R. A narrativa na literatura e no cinema. *Revista Verbo de Minas*. Juiz de Fora, N. 8, V. 15, p. 165.183, Jan/Jun. 2009.

TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Capitu*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ZAMBERLAN, C.A. *Dom Casmurro sem Dom Casmurro*. 2007. 179f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ZERNER, H. A arte. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História–novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 144-159.

## FILMOGRAFIA DO *CORPUS*

CAPITU. Direção: SARACENI, P. C.; TELLES, L. F.; GOMES, P. E. S. ]: Produções Cinematográficas Imago Ltda, 1968. (105min): son, bp.