

# DO POEMA PARA A IMAGEM: AS DESSEMELHANÇAS NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA “O VESTIDO”

*Tatiana Santos Oliveira* (UEMASUL)

[tatiana.uemasul17@gmail.com](mailto:tatiana.uemasul17@gmail.com)

*Kátia Carvalho da Silva Rocha* (UEMASUL)

[katiacarvalho@uemasul.edu.br](mailto:katiacarvalho@uemasul.edu.br)

## RESUMO

A adaptação enquanto produto e processo está diretamente ligada a outras obras distintas e, portanto, deve ser entendida como uma prática intertextual que abrange várias possibilidades de interpretação e (re)criação, além das transformações e diálogos entre os diferentes meios de comunicação envolvidos na operação. No entanto, as transposições de romances literários para o cinema são alvos de muitas críticas do público leitor/telespectador. Isso porque, mesmo com a modernização do cinema por meio da tecnologia, esse processo é julgado como inferior à Literatura. Assim sendo, o objetivo deste trabalho é analisar a adaptação cinematográfica “O Vestido”, de Paulo Thiago (2004), com a intenção de observar e descrever criticamente os aspectos que diferem e são acrescidos do poema “Caso do Vestido”, de Carlos Drummond de Andrade, bem como elencar os aspectos temáticos e estruturais mais significativos na obra fílmica, levando em consideração que as obras cinematográficas apresentam uma linguagem específica e fazem uso de recursos audiovisuais que não são utilizados na linguagem verbal escrita. E para alcançar o objetivo proposto desenvolveu-se uma análise utilizando o método comparativo, tendo como aporte teórico estudos que discutem sobre teoria e crítica literária, sobretudo, as contribuições teóricas de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011).

### Palavras-chave:

Cinema. Poesia. Adaptação cinematográfica.

## ABSTRACT

Adaptation as a product and process is directly linked to other distinct works and, therefore, should be understood as an intertextual practice that encompasses various possibilities of interpretation and (re)creation, as well as transformations and dialogues between the different media involved in the operation. However, the transpositions of literary novels to the cinema are the target of many criticisms from the reader/viewer public. This is because, even with the modernization of cinema through technology, this process is judged to be inferior to Literature. Thus, the objective of this work is to analyze the cinematographic adaptation “The Dress”, by Paulo Thiago (2004), with the intention of observing and critically describing the aspects that differ and are added to the poem “Case of the Dress”, by Carlos Drummond de Andrade, as well as listing the most significant thematic and structural aspects in the film work, taking into consideration that the cinematographic works present a specific language and make use of audiovisual resources that are not used in written verbal language. And to achieve the proposed objective an analysis was developed using the comparative method, having as theoretical input studies that discuss theory and literary criticism,

especially the theoretical contributions of Robert Stam (2006) and Linda Hutcheon (2011).

**Keywords:**  
**Cinema. Poetry. Film adaptation.**

## **1. Introdução**

Este trabalho insere-se na linha de pesquisa Literatura Adaptação Cinematográfica e Ensino, desenvolvida pelo Grupo de Estudos Literários e Imagéticos de Imperatriz (GELITI), cadastrado no Diretório de Pesquisa do CNPq, especificamente, refere-se às pesquisas relacionadas à Literatura e ao Cinema, principalmente, as que tratam da transposição do literário para cinematografia.

Nesse contexto, o presente trabalho apresenta uma abordagem teórica a respeito de Adaptação Cinematográfica, sobretudo, as contribuições teóricas de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013), com o objetivo analisar a obra cinematográfica *O Vestido*, de Paulo Thiago (2004), por meio do método comparativo, buscando elencar as semelhanças observadas na narrativa, bem como os aspectos temáticos e estruturais mais significativos na poesia drummondiana.

Ressalta-se que este estudo integra o projeto *Permutas Estéticas*, realizado com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão. Sendo resultado de um projeto de Iniciação Científica desenvolvido no curso de Letras, Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão.

## **2. Adaptação do literário para cinema**

Robert Stam, professor da Universidade de Nova York (NYU), em seus estudos sobre a *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, busca desconstruir preconceitos que consideram as adaptações fílmicas inferiores às obras literárias. Para tanto, discute-se acerca dos desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo, visando problematizar questões relativas ao processo de adaptação de um romance literário para o cinema. Como por exemplo, o discurso moralista e hierárquico que coloca a literatura numa posição de superioridade em relação ao filme, centrado apenas em críticas negativas, tais como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, etc., termos “que

sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura” (STAM, 2006, p. 19).

Segundo o autor, a linguagem crítica, muitas vezes, não leva em consideração os ganhos obtidos, na transposição de uma obra literária para uma obra cinematográfica, somente as perdas, sendo que estas perdas são praticamente inevitáveis, visto que a adaptação cinematográfica apresenta sua linguagem específica do cinema. Tornando-se, assim, uma visão negativa e preconceituosa, um discurso que “sutilmente re-inscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema” (STAM, 2006, p. 20).

Diante disso, o autor concentra-se, nas teorias de alguns estruturalistas, como a teoria do dialogismo, do linguista Mikhail Bakhtin, e a teoria da intertextualidade, de Kristeva e Genette. Pois, para o teórico, essas teorias

[...] enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação. (STAM, 2006, p. 21)

Além de reelaborarem a prática da adaptação como uma prática intertextual, bem como uma espécie de análise/leitura da narrativa e não somente como subalterna à literatura.

Nesse contexto de debate, Linda Hutcheon, professora de Literatura Comparada da Universidade de Toronto, em sua obra *Uma teoria da adaptação*, apresenta duas definições de adaptação que estão inter-relacionadas: como um produto e como um processo. Para a autora, a definição de adaptação enquanto produto se dá pela ocorrência de uma “transcodificação extensiva e particular” entre os meios de comunicação, tal como na transposição, por exemplo, do poema *Caso do Vestido*, de Carlos Drummond, para o filme *O vestido*, de Paulo Thiago, e pode ser entendida como processo por haver uma “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica”, na sua realização, “dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Infere-se, assim, que a adaptação pode ser compreendida de diferentes maneiras e não necessariamente precisa ser vista como uma “cópia” do texto “original”. Posto que, “de acordo com sua ocorrência no dicionário, “adaptar” quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado. Isso

pode ser feito de diversos modos” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Sobre isso, Rocha (2019) discorre:

Uma obra adaptada, enquanto produção e também produto, se estrutura a partir de dois movimentos complexos e aparentemente paradoxais. O primeiro se caracteriza pela retração, ou mesmo pela delimitação de um campo de abordagem, pois, o adaptador escolhe uma entre outras possibilidades para se aproximar e interpretar o texto-fonte. Em seguida, se estabelece uma segunda etapa que se afirma pela expansão, este momento diz respeito às inúmeras possibilidades de leitura surgidas a partir desse produto acabado. A verdade é que uma adaptação logicamente não se limita à leitura de um determinado adaptador, visto que o espectador também dialoga com esse produto estético. Portanto, tais circulações interpretativas só mostram que a adaptação deve ser entendida, sobretudo, como uma construção estética, também geradora de tantos outros dizeres. (ROCHA, 2019, p. 14)

A partir dessa afirmação, saliente-se que o pensamento de Rocha (2019) corrobora com a teoria da intertextualidade citada por Stam (2006). Em seus discursos, é possível perceber que a relação entre literatura e cinema assume um caráter transacional, pela interação entre personagem, obra e diretor/roteirista, o qual, por meio da intertextualidade, ao fazer a transposição da obra literária para o cinema, acaba criando um novo texto, com novos ajustes e modificações.

Conforme Stam (2006),

[...] o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme. (STAM, 2006, p. 50)

Um texto quando adaptado é um texto que transita, e não consegue seguir fielmente o texto-fonte, podendo ser modificado de diversas formas, além de que a linguagem fílmica faz uso de recursos audiovisuais que não são utilizados na linguagem verbal escrita. Assim sendo, na

transposição de uma arte verbal para a arte visual, a ideia de fidelidade ao texto-fonte é uma construção hierárquica, pois, “qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto (...), também dormiu com os outros textos que o outro texto já dormiu” (STAM, 2006, p. 28), ou seja, todo texto “original” sempre provém de outros textos anteriores, tornando-se uma nova leitura.

“Pode-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original” (STAM, 2006, p. 26). A título de exemplo, adaptar é como modernizar uma casa antiga, reformam-se as paredes, a pintura, a cerâmica e até o telhado, mas a construção original permanece, a casa apenas sofreu algumas modificações, moldando-a ao novo contexto da atualidade, como a criatividade utilizada nos roteiros de filmes para cativar o público alvo.

Além disso, na concepção pós-estruturalista de Bakhtin, segundo Stam (2006, p. 23), não existe criação absoluta, “a originalidade completa não é possível nem desejável”. O adaptador não deve se limitar à obra-fonte, visto que a adaptação estabelece uma inter-relação entre autor e obra, nomeada como “construção híbrida”. A partir dessa relação ocorre uma mistura na criação artística do autor com textos e discursos de outros. Isso, pois, se refere

[...] às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. (STAM, 2006, p. 28)

Deste modo, o “dialogismo intertextual” bakhtiniano se aplica não só para textos canônicos, mas também, para textos não canônicos.

Ademais, partindo dessas noções de “dialogismo” e “intertextualidade”, Stam (2006) destaca cinco categorias para as relações transtextuais, as quais Gerard Genette denomina de: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *arquitextualidade* e *hipertextualidade*. Dentre elas, a “hipertextualidade” é considerada a mais relevante para o fenômeno da adaptação. Sobre esse tipo de relação textual, Stam (2006), explica que,

A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende [...]. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-

existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. (STAM, 2006, p. 33)

Assim, o conceito de “hipertextualidade” assegura que um texto sempre deriva de outro texto antecedente, quebrando a ideia de originalidade e fidelidade à obra-fonte. A transposição do literário para o cinema envolve mudanças que só são possíveis no sistema midiático, como a mudança da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, além da alteração entre os gêneros textuais. Portanto, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

### **3. As *dessemelhanças na adaptação cinematográfica “O Vestido”***

O longa-metragem “O Vestido”, do cineasta Paulo Thiago, lançado em 2004, é uma adaptação inspirada no poema “Caso do Vestido”, de Carlos Drummond de Andrade (1945), cuja transposição teve como argumento o romance “O Vestido”, de Carlos Herculano Lopes, publicado no mesmo ano em que o filme foi lançado.

Assim sendo, o objetivo desta análise é destacar algumas diferenças e acréscimos observados na narrativa cinematográfica. Para isso, este tópico subdividiu-se em dois subtemas. Inicialmente, discorre-se acerca dos espaços sociais apresentados na obra fílmica, posteriormente, discute-se sobre os elementos intertextuais contidos na transposição do texto literário para as telas do cinema, comparando-os com o poema de Drummond.

#### **3.1. *A representatividade dos espaços principais na narrativa fílmica***

Inicialmente, o filme trata-se da história na qual duas meninas, Clara (Livia Dabarian) e Ritinha (Anna Luiza Gonçalves), buscam a origem de um velho e lindo “vestido de renda, de colo mui devassado”, encontrado no porão da casa onde residem, pendurado em um antigo cabideiro, em referência ao poema, em que o vestido é visto pendurado num prego, principalmente após verem a mãe Ângela, interpretada pela atriz Ana Beatriz Nogueira, chorando com ele nas mãos.

Figura 1: Vestido pendurado no cabideiro.



**Fonte:** Print Screen obtido pelo *YouTube*.

No texto-fonte, o autor deixa implícito o local exato do espaço da casa onde se encontrava o vestido. Porém, no filme, esse local transparece logo no início do enredo. Sobre esse aspecto, Bachelard, em *A poética do espaço* (1974), define a casa como “um verdadeiro cosmos”, visto que é neste universo particular que, “um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, (...) nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios” (p. 202). Dessa forma, assim como o vestido pendurado no prego, que sugere uma condição de algo que é irreversível, o vestido colocado no cabideiro do porão, sugere uma lembrança de um passado empoeirado, um objeto que já não tem mais qualquer serventia, por isso é guardado no porão, um espaço sem luz, onde tudo se guarda.

Dessa forma, com uma linguagem poética e melodramática, a narradora-personagem Ângela conta a história que deu origem ao vestido e de como tudo que aconteceu se relaciona a seu casamento com Ulisses (Leonardo Vieira). Além disso, também são observados trechos de outras poesias drummondianas, assim como, outros intertextos que são transformados em falas de personagens.

Saliente-se, ainda, que, no poema, os personagens principais são identificados apenas pelos termos “mãe”, “filhas”, “pai” e “dona de longe”, já, no filme, eles possuem nomes próprios, além de outras figuras serem acrescentadas e ganharem voz, como por exemplo, Fausto (Daniel Dantas), primo de Ângela, e Bárbara (Gabriela Duarte), que ganha voz ao narrar a sua história com Ulisses em seu diário, visto que, no texto-fonte, a voz da mãe era a que mais predominava.

Desse modo, o cenário principal acontece na cidade de Vila Dourada, em Minas Gerais, e há cenas gravadas em outros cenários, tais como no comitê eleitoral, no sítio de Ulisses (Leonardo Vieira), marido

de Ângela, no acampamento dos Sem-Terra, no garimpo em Mato Grosso e Belo Horizonte, diferente do poema, uma vez que o autor não deixa explícito o local onde a mãe narra o acontecido. No entanto, os dois cenários principais são a Vila Dourada, onde é situada a casa de Ângela, e a casa de Bárbara, em Mato Grosso, mais especificadamente no garimpo.

Figura 2: Casa de Ângela, em Vila Dourada, Minas Gerais.



Fonte: PrintScreen obtido pelo YouTube.

Figura 3: Casa de Barbara, em Mato Grosso, no garimpo.



Fonte: PrintScreen obtido pelo YouTube.

A partir dos dois cenários expostos no filme, observou-se que a narrativa transita entre a estética do estilo barroco, visivelmente na Vila Dourada, em Minas Gerais, onde é predominante a arquitetura barroca mineira, e o estilo contemporâneo. Ademais, diferente do poema, narrado em um espaço fechado, completamente doméstico e misterioso, o filme se desenvolve em um espaço geográfico, com forte influência dos regimes ditatoriais e políticos, envolvendo cidades que abarcam uma paisagem rústica e mostram as histórias de lutas dos trabalhadores sem-terra e garimpeiros, bem como a violência dos justiceiros, além de cenas repletas de sensualidade, desejo e traição.



Figura 4: Ângela abraçada com suas duas filhas no sofá da sala.



Fonte: PrintScreen obtido pelo *YouTube*.

**Figura 5** – Barbara na cozinha preparando o almoço



Fonte: PrintScreen obtido pelo *YouTube*.

Dentre os espaços da casa de Ângela e Bárbara, pode-se fazer uma relação entre profano e sagrado, cujas características das personagens, como no poema, são opostas. As cores azul, branco e verde profético (parte interna), da casa de Ângela, dão uma ideia de céu e pureza, ideia essa que é completada a partir dos seus traços identitários, uma mulher casta, respeitada, religiosa e que acredita no casamento eterno. Isso também pode ser observado a partir das cores das vestimentas de Ângela e suas filhas na figura 4, as quais combinam com as cores do ambiente exposto, tons claros e suaves evidenciam a candura das personagens.

Já a cor vermelha terracota (parte interna), com tons cinzas e marrons (Figura 3), da casa de Bárbara, representa o inferno, a transgressão, a mancha causada pela luxúria e a simplicidade de um espaço apressadamente criado para ser o ninho dos amantes. Neste espaço, tudo representa o inverso do ambiente da casa da mulher traída. Além das cores de suas vestimentas, em tons fortes, como o Amarelo e o Vermelho, expostos na figura 5, que também entram em harmonia com o espaço vivido. Essa representatividade pode ser observada tanto pelo fato do relaciona-

mento de Bárbara e Ulisses ser fruto de um adultério, como pelos locais em que frequentam enquanto estão juntos.

Ao estabelecer essa relação entre o profano e o sagrado, destaca-se também a representação do fogo nos espaços sociais da vida de Ângela, Bárbara e Ulisses. Sobre a simbologia do fogo na vida humana, Chevalier (1993) afirma que,

Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas o intelecto, a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um **aspecto negativo**: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra. (CHEVALIER, 1993, p. 443)

Figura 6: Barbara põe fogo na casa e corta o pulso.



Fonte: PrintScreen obtido pelo *YouTube*.

Figura 7: Ulisses volta para casa e o vestido é posto no fogo.



Fonte: PrintScreen obtido pelo *YouTube*.

Nesses dois cenários da vida das protagonistas Bárbara e Ângela, o fogo apresenta duas significações: a vida e a morte. Por um lado, na vida de Bárbara, o fogo representa o elemento causador da destruição, o fim do seu relacionamento, pois, ao ser abandonada por Ulisses, ela corta o pulso e atea fogo na casa, na tentativa de se autodestruir (Figura 6). Por outro lado, na vida de Ângela, o fogo simboliza o recomeço, o início de uma nova fase no seu casamento (Figura 7), preenchendo as lacunas deixadas no poema, visto que a narradora recita um trecho do poema de

Drummond, no momento em que o vestido está sendo queimado pelo fogo: “me dava uma grande paz, um sentimento esquisito, de que tudo foi um sonho, vestido não há... nem nada”. Dessa maneira, pode-se afirmar que “o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência” (CHEVALIER, 1993, p. 443).

### ***3.2. Os elementos intertextuais na transposição do literário para o cinema***

Outro fator primordial, na transposição da obra literária para as telas do cinema, que difere bastante da obra-fonte são as “relações dialógicas entre textos”, apresentadas tanto de forma explícita como implícita no romance. Visto que, a adaptação enquanto produto é “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 30), Paulo Thiago, em “O Vestido” (2004), faz intertextualidades não só ao poema “Caso do Vestido”, mas também com outras obras diferenciadas e outros textos do mesmo autor. Esses intertextos, na forma de alusão e citação, se colocam em diálogo para criar um texto adaptativo.

Um exemplo de elementos intertextuais presentes, na adaptação, é a citação do poema “Canção Amiga”, de Carlos Drummond, citado pelo personagem Ulisses na cachoeira de seu sítio antes de hipotecá-lo: “Minha vida, nossas vidas formam um só diamante”; “Eu distribuo um segredo como quem ama ou sorri”, dando voz ao autor principal. Além de citar também, implicitamente, frases de outros poemas de Drummond. Isso pode ser observado quando Fausto diz a Ulisses: “É amigo, o amor é nesta toada: hoje beija, amanhã não beija”, fazendo uma citação do poema “Não se mate”. Esse mesmo poema é mencionado em outra fala de Ulisses, em que diz: “O amor no escuro, não, Bárbara, no claro”, o mesmo ao fazer uma declaração sobre as mulheres, dizendo: “as mulheres podem doer como um soco na boca”, faz alusão ao poema “Em face dos últimos acontecimentos”. Todos esses intertextos são citados em tons discursivos, mas a linguagem poética faz transparecer que é um apenas um discurso formado de outros textos.

Em outro momento, Ângela cita um pequeno verso do poema “Resíduo”, escrito pelo mesmo autor: “de tudo fica um pouco”, e há, ainda, uma citação que Ângela faz da 42ª estrofe do poema: “O mundo é grande e pequeno”, que faz uma correlação a um trecho de outro poema que diz, “o mundo é grande e cabe nesta janela sobre o mar”. De certa

forma, são esses elementos intertextuais que dão uma linguagem poética à narrativa fílmica, além de enaltecer as poesias de Drummond. Da mesma maneira, ocorrem diversas menções a outros autores, obras e músicas, como na cena em que Bárbara, a “mulher que veio de longe”, quando falsamente se dizia “amiga” de Ângela, leva-a para tomar uma cerveja em um bar e canta uma parte da música “Soy Loco Por Ti, America”, de Caetano Veloso: “Estou aqui de passagem, sei que adiante um dia vou morrer, de susto, de bala ou vício”.

*A posteriori*, o cenário é transmitido no teatro, onde os personagens assistem à peça teatral, que também é uma adaptação para a linguagem dramática, do livro “Dom Casmurro” (1899), de Machado de Assis, considerado como o “Otelo brasileiro”. Nesta cena, o apresentador, inicialmente, faz uma citação da obra machadiana: “Deus é o poeta. A música é de satanás”, em seguida a cena específica exibida é a história de Capitu e Bentinho, na qual Bentinho expressa sua desconfiança diante do suposto adultério de Capitu. Temos, portanto, uma adaptação dentro de outra adaptação, um tecido feito de muitas tramas artísticas.

Figura 8: Cena em que a peça teatral “Dom Casmurro” é exibida



Fonte: PrintScreen obtido pelo *YouTube*.

Dado que, em “Dom Casmurro”, a menção à *Otelo* acontece no capítulo em que Bentinho vai ao teatro e é inspirado pela história de Otelo. Bentinho relaciona as duas situações e começa a ter ideias que manifestam o apogeu do ciúme. No filme “O Vestido”, acontece o mesmo, pois, logo após assistir à peça, Ângela é influenciada a pensar que Ulisses poderia estar traíndo-a. Em consequência disso, o casal (Ângela e Ulisses) discute, posto que Ângela possui a mesma dúvida de Bentinho. Isso se dá também pelo fato de Ângela ter observado uma troca de olhares entre Bárbara e seu marido no teatro. Contudo, é necessário assinalar que, no filme, o que era dúvida se confirma e o mesmo não se dá na obra machadiana. Assim sendo, Thiago (2004) forma uma cadeia de intertextualidade que exprime o quanto o tema da infidelidade e do ciúme se

fazem presentes nas tragédias.

Nesse contexto, a própria obra “Otelo”, de William Shakespeare (1622), acaba sendo referenciada no decorrer da narrativa, visto que Ulisses, em uma das cenas, afirma que “O ciúme é um monstro!”, fazendo uma alusão à famosa frase do poeta sobre ciúmes: “O ciúme é um monstro de olhos verdes”, que se refere a uma condição de ciúme incontrolável, baseado na suposição da infidelidade.

Outra obra distinta que o autor faz alusão na adaptação cinematográfica é a peça “Bodas de Sangue”, do dramaturgo Federico Garcia Lorca (1933), recitada duas vezes pelo Doutor Espanhol (Paulo José), no cenário do terceiro ato, quando Bárbara e Ulisses passam a morar juntos e fazem amizade com o médico. A intertextualidade desta peça com o filme é explicitamente bem colocada, nivelando o filme ao tom dramático e fatal da peça. Tal como o título, “Bodas de Sangue”, o qual condiz com as circunstâncias a que o relacionamento entre Bárbara e Ulisses estava destinado, a um destino trágico. A ligação entre os dois textos se relaciona à prenúncia das cenas trágicas que se seguirão. Visto que, “Bodas de Sangue”, no seu enredo, carrega fortemente a menção às navalhas e as tragédias cometidas através delas: Ulisses mata um homem com uma faca ao se enfurecer numa discussão entre os convidados de uma festa em sua casa.

Figura 9: Cena em que Ulisses golpeia personagem com uma navalha.



Fonte: PrintScreen obtido pelo *YouTube*.

Além disso, nesse mesmo momento da morte trágica do personagem coadjuvante, há outras coisas que relacionam o cenário da casa com o da peça: a tragédia acontece em uma cerimônia, assim como as “bodas” e, quanto ao “sangue”, está representado na cor das paredes e no próprio sangue derramado pelo homem morto, sendo que para encerrar o episódio, Dr. Espanhol recita falas, como se estivesse na peça, como o próprio desfecho desta.

Há também, por exemplo, uma cena na qual está sendo transmiti-

do o filme “O pagador de Promessas”, de Anselmo Duarte (1962), em um dado momento num acampamento dos Sem-Terra, durante a partida do adúltero com sua amante para Mato Grosso, e um dos personagens do filme fala: “O céu no lugar do inferno, o demônio no lugar do santo”, antecipando a vivência do casal de amantes nas terras do garimpo e o futuro que estavam destinados. Estas intertextualidades, portanto, causam muitas dessemelhanças ao poema drummondiano, acrescentando novos elementos a trama de Paulo Thiago.

Deste modo, “como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções” (HUTCHEON, 2013, p. 61). Portanto, apesar de Paulo Thiago usar vários elementos intertextuais na adaptação, o filme não perde o foco do poema, pelo contrário, eles dialogam entre si, uma vez que mantém muitas falas dos protagonistas idênticas as do poema, até (inclusive) sua linguagem poética.

#### **4. Considerações finais**

No que se refere às dessemelhanças na adaptação cinematográfica “O Vestido”, de Paulo Thiago, pode-se observar que o cineasta, em parceria com o escritor do romance-argumento, Carlos Herculano Lopes, apropriaram-se de muitos elementos intertextuais para a transposição do poema para a imagem, bem como sua linguagem poética, própria da poesia drummondiana. Essas intertextualidades, na forma de alusão e citação, colocam-se em diálogo com outros textos anteriores, não só de Carlos Drummond de Andrade, mas também de outros autores, para criar um novo texto adaptado, repleto de cenas tórridas e melodramáticas, de forma a reforçar o teor dramático, de tensão e violência do poema “Caso do Vestido”.

Assim, a adaptação, entendida como uma prática intertextual, sempre provocará transformações e diálogos entre os diferentes meios de comunicação envolvidos na operação, como por exemplo, da escrita literária em “Caso do Vestido”, para a cinematografia em “O vestido”. Desse modo, as “perdas”, que muitos julgam, colocando-a como um processo inferior à Literatura, são praticamente inevitáveis, visto que as obras cinematográficas apresentam uma linguagem específica do cinema e fazem uso de recursos audiovisuais que não são utilizados na linguagem verbal escrita. Entendendo que, diferente do que muitos pensam, a adaptação é um

processo de recriação e reelaboração de uma obra anterior, podendo haver diversas modificações na transposição de uma linguagem para outra.

Dessa forma, após investigar as particularidades das adaptações cinematográficas, com base nos estudos Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013), foi possível compreender que o processo de transposição do literário para o cinema desempenha um papel importante tanto no meio midiático como no meio social. As adaptações enquanto produto e processo, segundo Hutcheon (2013, p. 46), estão diretamente ligadas a outras obras distintas e não seguem fielmente o texto-fonte, visto que “(...) essa conexão é parte de sua identidade formal, bem como do que podemos chamar de sua identidade hermenêutica”. Assim sendo, o ato adaptativo de (re)contar histórias, sempre implicará acréscimos e mudanças, os quais servem para preencher, reelaborar criativamente o texto original, além de despertar, no leitor/interlocutor, o senso crítico perante a obra adaptada, provocando novas reinterpretações.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, C. D. de. *A Rosa do Povo*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.
- CUNHA, A. *Modernismo: A obra de Carlos Drummond de Andrade. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2013.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2013.
- O VESTIDO. Direção: Paulo Thiago. Roteiro: Haroldo Marinho Barbosa, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Thiago, Carlos Herculano Lopes. 120 min. Vitória Produções Cinematográficas, 2004. *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0IfWG6suOlk&t=6183s>
- ROCHA, K. C. S. *Permutas Estéticas*. Projeto de pesquisa em andamento. 2019.
- STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: Ilha do Desterro / UFSC, 2006, p. 19-53.