

DOM: UMA REESCRITA DE DOM CASMURRO EM PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA

O ponto de partida

A literatura e o cinema são dois âmbitos artísticos diferentes que, não obstante, têm numerosos elementos em comum, como comprovam várias obras literárias que foram repassadas à tela levadas para a tela. Neste caso, um texto escrito – na maioria das vezes um romance, mas também uma obra teatral – torna-se roteiro cinematográfico como passo prévio para converter-se num filme. O filme é, portanto, uma forma de interpretar o texto literário e reflete um modo de entendê-lo e de explicá-lo. Por isso, o cinema é uma forma de reescrita¹ e atua como tal duplamente. Em primeiro lugar, como já foi apontado, supõe uma leitura da obra com tudo o que isso implica na interpretação, na seleção do que se quer contar, na visão imaginativa da história, na adoção de um ponto de vista etc. Além disso, existe uma segunda forma de reescrita que consiste em converter tudo isso em imagens.

Adaptar um clássico não é simples, e muito menos quando se trata de um autor como Machado de Assis, que não facilita a interpretação, pela profundidade e pela diversidade de significados de seus textos, e também porque perfila com traço firme os mínimos motivos, refletindo de forma brilhante sobre o interior do ser humano e suas contradições.² Neste sentido, é capaz de mostrar os aspectos mais ocultos do indivíduo e de suas relações com os demais, ou, como ele mesmo diz, "catar o mínimo e o

¹ GARCÍA, María Teresa García-Abad. *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro, cine*. Madrid: Fundamentos, 2005. p. 16.

² Com respeito a isso, ver: Eugênio Gomes, "O microrealismo de Machado de Assis", em: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 369-373; R. Alves Pereira, "Dom Casmurro pré e pós: fraturas paralelas", em: *Fraturas do texto: Machado e seus leitores*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999. p. 32; Ascensión Rivas Hernández, "Amores imposibles (o retratos del alma humana)", em "Tres cuentos de Machado de Assis", em: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (Coord.). *El oficio de narrar: entre Machado de Assis y Nérida Piñon*. Salamanca: Universidad, 2009. p. 39-55; Ascensión Rivas Hernández, "Metaficción, fantasía y realidad en los cuentos de Machado de Assis", em: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (Coord.). *Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis*. Recife: Massangana, 2010. p. 79-94.

escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto".³

Apesar da dificuldade na interpretação, os trabalhos de Machado deram origem a criações que mantêm o diálogo com as suas obras. Nas últimas décadas, surgiram vários exemplos,⁴ tais como a obra "*Missa do galo*": *variações sobre o mesmo tema* (1997), onde distintos autores⁵ recriam o conto machadiano "Missa do galo"; três romances foram reescritos a partir de *Dom Casmurro: Capitu: memórias póstumas* (1998), de Domício Proença Filho, *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino, e *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado. Pense-se ainda no conto "Carta ao Seixas" (1994), de Antonio Carlos Secchin, ou no romance *Brás, Quincas & Cia.* (2002), de Antonio Borges. Além disso, a obra de Machado inspirou importantes criadores cinematográficos. É o caso de Nelson Pereira dos Santos, que dirigiu *Asilo muito louco* (1970), a partir de *O alienista*, e *Missa do Galo* (1982) sobre o conto homônimo; ou de Moacyr Góes, autor de *Dom* (2003),⁶ sobre o romance *Dom Casmurro*, publicado em 1899.⁷

Essa obra machadiana conta a história de um possível adultério que se apresenta como real, porque está narrado pelo marido supostamente enganado – e provavelmente perturbado –, convencido da infidelidade da mulher. Bento e Capitu se conhecem desde crianças e desde então estão apaixonados, mas não podem casar-se porque a mãe de Bento ofereceu o rapaz à Igreja antes que ele fosse concebido, e seu

³ Em "O microrrealismo de Machado de Assis", que está em: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*, cit., p. 369.

⁴ Ver, de Ana Maria Machado, "Diálogos machadianos", em: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (Coord.). *Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis*, cit., p. 25-38, especialmente p. 37-38.

⁵ Trata-se de Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Osman Lins. Sobre essa obra ver, de Carmen Villarino Pardo, "Estrategias del mercado editorial brasileño de las décadas de 1960-1970: el papel de las antologías de cuentos y el caso de *Missa do galo: Variações sobre o mesmo tema*", em: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (Coord.). *Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis*, cit., p. 153-168.

⁶ O filme recebeu o prêmio de Melhor Atriz para Maria Fernanda Cândido no 31º Festival de Gramado em 2003; o ET de Ouro por Melhor Filme e dois ETs de Prata por Melhor Ator – Marcos Palmeira – e Melhor Atriz – Maria Fernanda Cândido – no terceiro Festival de Cinema de Varginha em 2004.

⁷ Outras versões cinematográficas das obras de Machado de Assis são: *Um apólogo*, de Humberto Mauro; *Capitu*, de Paulo César Sarraceni, (com roteiro de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes); *O demoninho de olhos pretos*, de Haroldo Marinho Barbosa; *Memórias póstumas*, de André Klosetz; *Quanto vale ou é por quilo?*, de Sergio Bianchi; *A cartomante*, de Marcos Farias; *A cartomante*, de Wagner de Assis e Pablo Uranga; *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Coni Campos; e *Brás Cubas*, de Júlio Bressane.

futuro estava definido por essa promessa. Bento vai para o seminário, mas, com a cumplicidade de Capitu, consegue burlar a promessa materna e casar-se com ela. Desse matrimônio nasce um filho que, longe de ser fonte de alegria para o casal, converte-se no estopim de uma tragédia que estava sendo preparada há muito tempo. Bento, doente de ciúmes, repara na semelhança extraordinária entre o filho e Escobar, seu melhor amigo, e crê indubitável a traição de Capitu. Assim, enlouquecido pelos ciúmes, obriga a mulher e o filho a irem para a Suíça, onde ela terminaria seus dias em meio à solidão, enquanto ele continuaria amando-a sem remédio.

Sobre esta história, situada no final do século XIX, Moacyr Góes cria uma trama ambientada no Brasil de hoje, que, longe de querer realizar uma reprodução fiel da obra literária, inspira-se nela de forma livre. Assim, o texto machadiano dá origem a várias formas de diálogo: entre linguagens – literária e cinematográfica –, entre épocas e entre argumentos, motivos e personagens. Partindo de sua interpretação pessoal do romance, Góes oferece uma visão renovada e atual do mesmo e demonstra que há temas – o ciúme, a infidelidade ou a loucura – que podem ser ambientados em épocas diferentes, porque são temas universais.

Dom: uma leitura contemporânea de *Dom Casmurro*

A leitura que faz o diretor em perspectiva contemporânea marca as primeiras distâncias com relação ao texto de Machado. Em primeiro lugar, a linguagem cinematográfica chega a um maior número de receptores que a literária, principalmente quando se pensa em gerações formadas na cultura da imagem, que tendem a rejeitar por princípio a obra escrita. Na verdade, um dos objetivos de Góes com o filme, segundo declara no *making off* do DVD, é aproximar do público jovem do Brasil a obra do autor clássico.⁸ Tratar-se-ia de restituir a importância de Machado de Assis, um escritor que

⁸ No começo do filme há uma cena que demonstra essa preocupação de Góes. Daniela e Miguel conversam, e, ao aludir a Dom-Bento, cujo nome é tomado do personagem machadiano, ela diz que havia lido *Dom Casmurro* na escola, mas só se lembra que o protagonista era um "corno". Miguel se incomoda e faz uma crítica a seus compatriotas: como é possível – pergunta – que da obra mais importante da literatura brasileira somente seja recordado o anedótico?

pertence ao acervo cultural brasileiro, e inclusive ao cânone universal,⁹ por direito próprio, mas que numa época de concessões ao público como a atual, precisa ser apresentado numa embalagem mais acessível. De qualquer maneira, a obra de Machado é muito mais complexa que o filme, com situações ambíguas, duplas leituras e equívocos, sem falar do ponto de vista e do narrador não-confiável, tão importantes no texto, recursos que Góes não soube aproveitar na versão cinematográfica. Apesar de certa qualidade, o filme limita-se ao mais externo da história e não é capaz de mostrar a complexidade do romance. Nem mesmo o salva a expressão por meio da imagem, já que o diretor foi incapaz de explorar convenientemente as vantagens da linguagem cinematográfica em relação à escrita, como será visto mais adiante.

Como o longa-metragem é ambientado na época atual, os personagens assumem papéis contemporâneos, muito diferentes dos originais. Bento / Dom (Bento / Bentinho / Dom Casmurro), que era seminarista e advogado no romance, é engenheiro industrial no filme; Ana / Capitu (Capitu), dona de casa em Machado, converte-se em Góes em bailarina e atriz;¹⁰ e Miguel (Escobar) aparece aqui como diretor de uma produtora.¹¹ Além disso, desapareceu a figura da mãe, que no romance era o contraponto de Capitu na medida em que ambas tentam organizar a vida de Bento. Também está ausente a instituição eclesiástica e todo o contexto religioso, tão importante na história machadiana, o que se justificaria pela escassa presença da Igreja na sociedade moderna. E ainda não aparecem outros personagens que no romance serviam de contraste à vigorosa Capitolina: tio Cosme, José Dias e a prima Justina. O filme, em vários aspectos, libera-se de ingredientes e figuras que complicavam a trama do romance, tornando-se mais elementar e mais básico. Neste sentido, o casal amigo de Capitu e Bento foi substituído pelas figuras de Miguel e sua assistente, Daniela, unidos somente pelo trabalho e por uma amizade com um toque de cumplicidade. Ao prescindir do casal formado por Sancha e Escobar, o filme não perde somente em relação a um paralelismo estrutural com o romance, mas também em relação a correspondências de

⁹ Assim destaca a sua presença na obra de Harold Bloom, *Genios* (Barcelona: Anagrama, 2005).

¹⁰ Curiosamente, no romance de Machado, fala-se de uma possível amante de Escobar, que é atriz ou bailarina (cap. CIV). Ana também é atriz e bailarina, e esta coincidência, não casual, é um novo vínculo entre o romance e o filme. As citações da obra literária foram retiradas de: ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Biblioteca Folha, 1995.

¹¹ No livro, o filho recebe o nome de Ezequiel, torna-se arqueólogo e mantém, já na fase adulta, um breve encontro com o pai. No filme, chama-se Joaquim e só aparece criança.

conteúdo. E isso é importante, porque no texto escrito são produzidas interações entre os personagens, que complicam o argumento e o tornam ambíguo; ao fazer com que desapareçam no filme, simplifica-se o roteiro de maneira notável. A amizade entre Escobar e Bento é equivalente à de Miguel e Dom, porém não sucede o mesmo entre os casais formados por Sancha e Bento, por um lado, e Dom e Daniela, por outro. Em Machado, por exemplo, há um momento vertiginoso entre os dois amigos – casados respectivamente com Escobar e Capitu –, profundo e fascinante, que resulta impossível de se observar no filme. Numa dada ocasião, eles entreolham-se de forma arrebatadora; na despedida, diz o narrador referindo-se a Sancha: "a mão dela apertou muito a minha, e demorou-se mais que de costume" (cap. CXVIII), o que gera dúvidas em Bento, que nega e afirma o interesse dela – e, quando afirma, suspeita de sua durabilidade. No fim, domina a ambiguidade inerente ao personagem, porque, ainda que manifeste a existência de sensações fugazes "destinada[s] a morrer com a noite e o sono", conclui:

Há remorsos que não nascem de outro pecado, nem têm maior duração. Agarrei-me a esta hipótese que se conciliava com a mão de Sancha, que eu sentia de memória dentro da minha mão, quente e demorada, apertada e apertando... (cap. CXVIII).¹²

A ambígua relação entre Sancha e Bento enriquece o argumento do romance e é uma porta de entrada à indeterminação. O flerte, cujo alcance – inclusive cuja existência – é mantido nas entrelinhas, complica a trama e converte-se em ponto de inflexão do possível adultério de Capitu com Escobar. Em realidade, sucederam os acontecimentos em que Bento crê, ou é sua paranoia que faz com que ele creia que sim? Sancha insinuou-se de fato para ele? Se essa situação é real, seria um reflexo estrutural sobre a outra suposta infidelidade? São hipóteses, é verdade, mas elas indicam que esse começo de idílio introduz novos elementos para interpretação e novos princípios de confusão no texto escrito. Por outro lado, no filme prescindiu-se dessas ambiguidades de forma consciente, tornando a história mais elementar e simples. Além disso, há um novo aspecto a ser levado em conta, qual seja, o maior impacto dos fatos sobre o

¹² Do mesmo modo que ocorre no conto intitulado "O espelho", um relógio marca o dilema de Bento: "Não havia meio de esquecer inteiramente a mão de Sancha nem os olhos que trocamos. Agora achava-lhes isto, agora aquilo. Os instantes do diabo intercalavam-se nos minutos de Deus, e o relógio foi assim marcando alternativamente a minha perdição e a minha salvação" (cap. CXVIII).

espectador quando estes são produzidos entre consanguíneos, amigos ou aliados,¹³ tal como sucede no romance. Portanto, a história causa maior constrangimento se existe a possibilidade de um adultério entre Sancha e Bento – talvez mais real que o hipotético entre Capitu e Escobar –, já que seria uma eventual segunda infidelidade e sucederia, de forma cruzada, entre casais amigos. No filme, obviamente, ao eliminar-se relação matrimonial Miguel-Daniela, a comoção acerca da história não acontece.

Outras características da modernidade do filme são os elementos externos que funcionam como sinais da época que se quer encenar. Chamam a atenção, por exemplo, a presença de um grupo de *rock*, pouco relevante para o roteiro da história; a menção ao DNA, na resolução do caso que tanto envenenou o Bento machadiano; o acidente que inaugura o filme; ou a imagem de uma protagonista feminina moderna, como será comentado em seguida.

A banda de *rock* introduz aspectos atuais no longa-metragem e serve como base argumental para tornar verossímil a presença de Ana (Capitu), já que Miguel procura uma atriz-bailarina para fazer um videoclipe para uma música da banda. Além disso, serve como *link* com o romance de Machado, porque na música desse curta-metragem fala-se dos "olhos de ressaca", alusão que remete diretamente ao personagem literário e que é uma das chaves de identificação entre o livro e o filme, como poderá ser comprovado mais adiante.

A referência ao DNA é um momento perdido na trama. Não deixa de ser algo que carece de interesse, ainda que chamativo e vinculado à atualidade, mas que não é utilizado para lançar uma nova leitura da história. Porque, ao final, Dom se recusa a conhecer o resultado da análise, e as últimas cenas, de forma inverossímil, mostram sua imagem, inédita até então no filme, de pai dedicado e amoroso, que só deseja não perder também a seu filho. O diretor, neste caso, não se atreveu a afrontar a dúvida machadiana por excelência e preferiu manter a incerteza, ainda que sem a ambiguidade que tornou o escritor brasileiro famoso.¹⁴

¹³ Assim afirma Aristóteles na *Poética*, quando faz referência ao *pathos*, única parte essencial da tragédia e única característica indispensável das fábulas simples: Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Edição de Antonio López Eire. Madrid: Istmo, 2001. p. 65.

¹⁴ Dom, de fato, aceita Joaquim como seu filho e declara que não quer perdê-lo, como já havia perdido a Ana. Com isso, desapareceu do filme toda a complexidade das relações entre Bento e Capitu, condenados a viver separados, apesar do amor que sentiam, por causa da obsessão mantida por ele.

Além da função de alocar a história na época contemporânea, o acidente tem certo valor organizativo, já que sua presença no princípio e no final do filme confere-lhe uma estrutura fechada e circular. Ao aparecer no início, durante os créditos, o acidente faz com que o espectador se interesse pelo percalço, e a trama transcorre como uma espécie de explicação das causas que propiciaram o sucedido.

Finalmente, Ana é no filme uma mulher independente e liberal, que, apesar de estar apaixonada por seu marido e de sentir-se feliz como mãe, também se realiza com seu trabalho. Ela deseja dançar não somente para realizar-se como mulher, mas também para manter sua liberdade – econômica e pessoal – com relação ao esposo. Sua autonomia é o que, ao final, faz com que ela abandone a casa familiar por vontade própria, enquanto a Capitu de Machado, submetida socialmente a Bento, vai para a Suíça, obrigada por ele.

A perspectiva do narrador

De qualquer modo, o filme de Góes limita-se a apresentar a parte mais superficial da história, embora também seja verdade que a complexidade de *Dom Casmurro* dificulta uma adaptação que pudesse manter intactos todos os valores e a diversidade de significados do texto original. Uma das chaves do romance é a escolha do ponto de vista apresentado. A história é contada da perspectiva de um Bento adulto, conhecedor de tudo o que aconteceu, desenganado, porque crê na infidelidade da mulher, já desprovido de inocência, pois se dá conta de sua própria ingenuidade enquanto sucediam os supostos fatos. Seus poucos anos e seu amor por Capitu foram uma venda opaca que o impedia de ver a realidade, segundo mostra ao leitor ao longo do texto. O que acontece, de fato, é que se trata de um narrador subjetivo e pouco fiável – provavelmente um obsessivo –, e o receptor não deve aceitar sua versão parcial e doentia dos acontecimentos. O problema essencial de Bentinho é seu ciúme patológico, que faz com que ele veja a vida de forma distorcida e desde um prisma paranoico. Tudo isso vai sendo compreendido à medida em que se avança na leitura da obra, e vão sendo percebidos momentos de instabilidade do narrador, assim como certas alterações da história. A obsessão de Bento por Capitu e pela ideia do engano é coerente no texto de

Machado e imprime verossimilhança ao comportamento do personagem e a sua perspectiva narrativa.

No filme, essa perspectiva é refletida por meio da voz em *off* de Bento, que conta parte da história, permite que ela progrida e realiza o enlace entre as cenas, mas aqui com menor credibilidade. Da altura que lhe proporciona o conhecimento de toda a história, esse narrador pronuncia palavras que proporcionam o avanço do relato, ainda que não corroborem sua veracidade no filme. Dom diz, por exemplo, que Ana faz com ele o que quer, mas isso não é visto no comportamento dos personagens, e, assim, o filme perde em verossimilhança. Finalmente, o personagem masculino lamenta-se pelo que disse e pelo que fez e afirma que atuou movido por uma força estranha que o empurrava, e o espectador, não porque as imagens assim comprovem, deve crer nele sem mais explicações. Neste sentido, o diretor não soube aproveitar as vantagens visuais que proporciona o filme, em comparação com a obra literária, e as cenas parecem vazias de conteúdo sincero e credível.

O ciúme

E assim se chega a um dos assuntos principais das duas tramas, ao motivo que norteia a história do princípio ao fim: o ciúme. Já no seminário, Bento tem suspeitas sobre Capitu. Imagina seu comportamento alegre e divertido, enquanto ele tem de cumprir a promessa de sua mãe. Quando pergunta a José Dias por ela, este responde rapidamente:

– Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela... (cap. LXII)

Estas palavras angustiam a Bento, que sabe que Capitu é capaz de apaixonar-se por qualquer um. Por isso, ele conta ao leitor sua reação diante da resposta de José Dias e seu desejo irreprimível de sair correndo para a casa de Pádua, "agarrar Capitu e intimar-lhe que me confessasse quantos, quantos, quantos [beijos] já lhe dera o peralta

da vizinhança" (cap. LXII). Neste pensamento, reproduzido pelo narrador adulto muitos anos depois, são evidenciados os sentimentos precipitados e irracionais de Bentinho, já que o "peralta" não é ninguém concreto, e a frase responde a um comentário irrefletido e um pouco perverso de José Dias. Na sua reflexão desordenada, Bento imagina – porque teme – que Capitu talvez tenha se apaixonado por outro e, o que é pior, que talvez lhe tenha dado os beijos que deveriam ser somente para ele. O capítulo no qual está retratada essa situação também aponta o tema do ciúme desde seu título – "Uma ponta de Iago" –, corroborado pelo narrador adulto quando, dirigindo-se ao leitor, exclama: "Outra ideia, não – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas" (cap. LXII).

Porém, a situação que tira Bento do sério, que o deixa refém de uma suspeita incontrolável e incendiária, é produzida quando ele percebe a infinita tristeza de Capitu diante do cadáver de Escobar. A narração da cena não permite que leitor tenha a certeza irrefutável desse amor desesperado da mulher pelo amigo de ambos, mas isso não é o que vê o olhar doentio de Bento, que presta atenção nos olhos da mulher – a quem já condenou –, os olhos de ressaca aos quais depois fará alusão:

Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (cap. CXXIII)

No filme de Góes há uma situação equivalente à do velório, quando nasce Joaquim e Dom e seu amigo esperam fora da sala de parto. Então, um enfermeiro parabeniza Miguel, provocando ciúmes no verdadeiro pai. A cena que a linguagem cinematográfica proporciona resulta excessivamente grotesca e inverossímil, como também os alardes do marido desconfiado e do amigo inquieto. O quadro é arbitrário e, ainda que haja sido criado por seu paralelismo com a referida cena do livro, revela que no filme não foram captados os diversos matizes do texto, de forma adequada.

Além disso, no romance existe uma alusão expressa a *Otelo*.¹⁵ No momento culminante do seu desvio, quando ele está convencido de que Ezequiel se parece com Escobar e, portanto, não é seu filho, mas sim do seu melhor amigo, Bento recorre a uma representação do drama shakesperiano e vê neste o assombroso paralelismo com a sua vida. A literatura, então, como tantas vezes na obra de Machado, ilumina o comportamento dos personagens, aporta conteúdo intelectual e introduz o conflito entre vida e criação artística, complicando, se é possível, as relações entre os diferentes componentes do texto. Porém nada disso aparece no filme, onde o ciúme de Dom é excessivamente inverossímil. Se no romance a falta de credibilidade está neutralizada pela distorção que provoca o ponto de vista do narrador autodiegético – subjetivo e paranoico –, no filme, ao ter desaparecido essa figura, a história passa a carecer de verossimilhança. Não há nada no comportamento de Ana que possa fazer com que Dom duvide dela, mas o personagem está envenenado pela suspeita, e só pode ver através dela. Por isso, aparece como anacrônico e retrógrado. Ademais, ao tentar justificar sua atitude com relação a Ana – seu desejo de que não volte a trabalhar –, alude às obrigações de mãe da mulher.¹⁶

De qualquer maneira, resulta significativo observar como são diferentes os dois personagens femininos, porque aí está uma das chaves da distinção entre o romance e o longa-metragem. Capitu é uma mulher inteligente, que conhece muito bem as pessoas e é capaz de dissimular, como sucede na cena do primeiro beijo: quando chega a mãe ela se comporta como se nada tivesse acontecido (cap. XXXIV), enquanto Bentinho não consegue articular palavra.¹⁷ Também finge diante do pai, e em várias ocasiões exaspera o Bentinho jovem, ao direcionar seu comportamento para o uso de uma arma potente: a ironia. E ainda que seja verdade que o narrador se caracteriza por ser parcial em suas apreciações, também é certo que no romance são aportados dados objetivos sobre

¹⁵ Sobre a relação entre *Otelo* e *Dom Casmurro*, ver SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 15; e, principalmente, CALDWELL, Hellen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960 (em que defende a inocência de Capitu).

¹⁶ Isso não é somente reacionário; também é duvidoso, porque no filme Ana nunca se mostra resistente em cumprir com suas responsabilidades maternas.

¹⁷ "O beijo de Capitu fechava-me os lábios. Uma exclamação, um simples artigo, por mais que investissem com força, não logravam romper de dentro. E todas as palavras se recolheram-se ao coração, murmurando: 'Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, por menos que as emoções o dominem...'" (p. 88).

Capitu – o que outros opinam sobre ela, por exemplo –, naturalmente ligados à atividade do autor implícito,¹⁸ dados esses que conferem credibilidade a sua agudeza e perspicácia. A prima Justina diz que ela é um pouco dissimulada; Bento, que é minuciosa, atenta, e "mais mulher do que eu era homem" (cap. XXXI); José Dias, que tinha olhos "de cigana oblíqua e dissimulada" (cap. XXV) e que se divertia enquanto Bentinho estava no seminário.

Se Capitu é capaz de apaixonar-se por um homem e de fazer com que Bento duvide dela, não sucede o mesmo com a protagonista feminina do filme. Ana não aparece como manipuladora nem como dissimulada, nem seduz Dom com artimanhas. Pelo contrário, é ele quem insiste e a persegue, e ela, diante do comportamento impetuoso do amigo, demanda prudência e calma. E também é ela quem trata de colocar um pouco de sensatez na conduta ciumenta de Dom, e quem lhe pede, já no final, que repense e desista de uma atitude que produzirá danos irreparáveis na sua relação. No filme, Dom é quem dirige a nave, movido pela suspeita, e quem tem atitudes insólitas e desorientadas que nem o roteiro nem as imagens conseguem tornar verossímeis.

Olhos de cigana oblíqua e dissimulada

E o que dizer dos olhos de Capitu, mencionados reiteradamente no romance?¹⁹ José Dias é o primeiro a afirmar que são "assim de cigana oblíqua e dissimulada" (cap. XXV); do mesmo modo, Bento declara a certa altura que, para conseguir algo, ela "fitou-me uns olhos tão ternos, e a posição os fazia tão súplices [...]" (cap. XIX), que se viu obrigado a ceder. O capítulo XXXII se intitula "Olhos de ressaca", e neste o

¹⁸ Que, indubitavelmente, quer manter a ambiguidade sobre o personagem feminino e sobre o sentido do texto, e que por isso também constrói para ela uma imagem de mulher inteligente e capaz.

¹⁹ Também são significativos os olhares e o que se comenta sobre eles. Prima Justina afirma que Capitu "olhava por baixo" (cap. XXII); Bento, que "olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava de veras o chão" (cap. LXII) e, ao falar de como olhou para ele uma vez, disse que o fez "de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado" (cap. LXIV). Por outro lado, Bento descobre os sentimentos de Sancha através dos seus olhos: "os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra coisa [...]" (cap. CXVIII). Sobre a importância dos olhares e dos olhos no romance e no filme, ver Almir Guillerminho da Silva, *Dom Casmurro: a encenação de um julgamento – a adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni* (2007), em: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/30069173.html>, p. 114-121 (última consulta: 10 de fevereiro de 2011).

narrador explica o que isso significa: "Vá, de ressaca. [...] Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca" (cap. XXXII).²⁰

No filme, os olhos de Ana também têm um significado importante, ainda que as alusões careçam de profundidade. É o valor da fotografia que impera nos dias de hoje, mas nessa ocasião o diretor também não foi capaz de traduzir em imagens o conteúdo do texto machadiano. Uma vez mais, Góes desperdiçou o potencial da linguagem cinematográfica, ao explorar somente o conteúdo textual do romance, traduzindo-o em falas dos personagens. Quando Dom se encontra com Ana, alude a esses "olhos de ressaca que me arrebatavam", numa referência ao texto de Machado e a um termo que para eles era habitual na infância. Ao longo do filme aparecem numerosos enquadramentos dos olhos da Ana menina, mas não são dissimulados nem oblíquos, como dizia Machado, são doces, verdes e muito bonitos. Optou-se aqui pela estética da imagem mostrada, e foi perdida a oportunidade de traduzir em linguagem fílmica um conteúdo importante do texto escrito.

No entanto, a menção de Dom ao "dissímulo" de Ana na cena da discussão final, enlaça-se também com o romance e traz um pouco de coerência ao roteiro. Pois o uso deste termo justifica, de certo modo, a estranha e arbitrária explosão de ciúmes do personagem masculino no filme – absolutamente injustificada no roteiro e nas imagens –, já que, ao empregar a palavra "dissimulada", que evidentemente está vinculada ao texto escrito, dá a ideia de um Dom obcecado pela obra de Machado, até o ponto de criar um paralelismo desta com a sua vida. Somente assim poderia ser explicado o arrebatamento injustificado que Dom protagoniza. E ainda que seja um argumento um pouco débil, porque não está bem trabalhado no filme, pelo menos transmite coerência à trama e dota de certa verossimilhança o comportamento doentio de Dom.

O final da história

²⁰ Curiosamente, no final Bento afirma que talvez esses olhos de Capitu – seu dissímulo, sua falsidade, seu olhar oblíquo – são a causa de seu eterno amor por ela, apesar dos anos, de outras experiências amorosas e da traição. Este é mais um exemplo da complexidade de Machado e do seu talento para mostrar as contradições da alma humana.

Com relação ao final, o roteirista simplifica a história, ao fazer com que Ana morra num acidente de trânsito. Aqui, o desenlace é muito mais complacente e conformista. O diretor evita tomar uma decisão valente a partir do teste de DNA – como já foi apontado anteriormente – e mostra, de forma inverossímil, que Dom converteu-se – em virtude de quê? – num pai afetuoso e carinhoso com o pequeno Joaquim. Machado, pelo contrário, deixa em aberto todas as possibilidades, insistindo, até o final, na ambiguidade. Exila Capitu na Europa, castigando-a para a vida toda (ela sempre se comporta de maneira benévola e afetuosa com relação a Bento, converte Ezequiel em adulto para que ele possa conversar com seu pai), e especialmente condena o leitor a permanecer na dúvida, como demonstram os vários ensaios que, desde então, tentaram dar resposta à pergunta por excelência do acervo cultural brasileiro: Capitu cometeu ou não adultério com Escobar? Pergunta para a qual, como é óbvio, este texto também não traz resposta, porque o essencial no romance não é oferecer uma solução incontestável, mas sim narrar a história pela perspectiva de uma mente enferma e deixar as janelas abertas à dúvida.

Ascensión Rivas Hernández
Universidad de Salamanca
Salamanca, Espanha

Ascensión Rivas Hernández é doutora em Filologia Hispânica pela Universidade de Salamanca e professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na mesma universidade, onde coordena o Centro de Estudios Brasileños. É autora, entre outros, dos livros *Lecturas del "Quijote" (siglos XVII-XIX)* (1998), *Los escritores y el lenguaje* (2008), *El oficio de escribir: entre Machado de Assis y Nérida Piñon* (2010), *Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis* (2010), bem como de diversos artigos. E-mail: sisina@usal.es