



LITERATURA E CINEMA: PONTOS DE CONTATO ENTRE *DOM CASMURRO* E *DOM*

Linda Catarina GUALDA¹

Resumo: O objetivo do artigo é discutir os pontos de contato entre a obra literária *Dom Casmurro* e a obra fílmica *Dom*. Vamos discorrer acerca de três elementos verificáveis em ambas as expressões artísticas: 1) a ambientação: a importância das cidades no destino dos personagens; 2) o foco narrativo: a relatividade da verdade, ou seja, a questão do ponto de vista que, além de limitado, carrega um forte tom de mágoa, rancor e pessimismo; 3) a mulher: Capitu e Ana sintetizam o combate entre o “anjo do lar”, ou seja, a mulher que vive para o marido e para o filho e o “demônio da sensualidade”, aquela que quer transitar no espaço do homem, quer trabalhar fora, ser independente.

Palavras-Chave: *Dom Casmurro*; *Dom*; literatura e cinema; tradução intersemiótica; pontos de contato; adaptação literária.

Considerações Iniciais

Da mesma maneira que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema desponta hoje como a mais unificante das artes, aquela que agrega o maior número de interessados. De acordo com Bluestone (1957, p. 3), um terço dos filmes produzidos nos estúdios da RKO, Paramount e Universal são adaptações de romances. Isso porque, além de serem obras mais inclinadas a ganhar prêmios, o público demonstra enorme interesse em assisti-las, já que advindas de romances renomados são tidas com maior índice de qualidade. Dados estatísticos mostram que ao assistir adaptações de romance, a procura pelo texto de partida aumenta consideravelmente (é o caso recente de *Crepúsculo*, *Anjos e Demônios*, *O Código da Vinci*, *O Senhor dos Anéis* e de *Harry Potter*).

Compartilhando da idéia de que “o cinema não é só a arte contemporânea do homem, mas a arte criada pelo homem contemporâneo” (SILVEIRA, 1966, p. 167) e de que o romance “makes life, makes interest, makes importance... and I know of no

¹ Doutoranda em Literatura e Cinema pela Unesp/ Campus de Assis e Mestre em Literatura Comparada pela mesma instituição. Professora efetiva de Língua Portuguesa da Rede Estadual de Ensino na cidade de Limeira/SP. Colaboradora do *Jornal Aquarius* (cidade de Rio Claro), onde escreve artigos sobre Literatura e Cinema. lindacatarina@hotmail.com



substitute whatever for the force and beauty of its process”² (JAMES, 1987, p. 11), o estudo comparado entre essas duas expressões permite uma análise da extraordinária contribuição que uma arte traz à outra. Além disso, “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconidade do cinema pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, p. 131).

A primeira consideração a ser feita é que estamos tomando a obra cinematográfica como uma tradução³ da obra literária, pois ambas são inteiramente independentes, mas, ao mesmo tempo, estão intimamente relacionadas. A partir do momento em que não se considera mais a tradução como mimese, ao contrário, uma atividade interessada nas condições de produção e recepção, a tradução passa a ser vista como transformação. Como resultado desse processo transformacional, surge, então, uma estrutura totalmente nova e o texto tem de ser visto como uma obra autônoma que não pode ser adequadamente compreendida e julgada se tomada apenas como imitação. Nesse sentido, não se pode negar que a versão esteja intimamente ligada à outra, pois funciona como seu interpretante⁴. Também rejeitamos a noção de fidelidade do filme em relação ao romance, porque esta noção é a-histórica, subjetiva e redutora, principalmente quando ambas as obras pertencem a diferentes contextos históricos. Além disso, a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios materiais de expressão do romance e do filme.

Entretanto, embora original e tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas estarão ligadas por uma relação de isomorfia⁵ e essas relações são chamadas aqui de **pontos de contato**, ou seja, elementos que ambas as obras possuem em comum, obviamente com as modificações necessárias para a realização de uma obra autônoma que dialogue com a obra de partida e não somente a reproduza.

Isto posto, nosso objetivo aqui é apresentar as semelhanças existentes entre o romance e o filme citados, ou seja, aquilo que não muda, ou que muda muito pouco quando se relê a obra literária *Dom Casmurro* em uma obra fílmica – no caso, *Dom*.

² O romance cria vida, cria interesse, cria importância... e eu não conheço nenhum substituto qualquer para a força e beleza de seu processo (tradução nossa).

³ Termo usado por DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999, p. 13.

⁴ Interpretante é, resumidamente, a representação mental retirada pelo signo (SEBEOK, 1986, p. 385).

⁵ Termo usado por PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.



Nosso principal interesse é investigar as técnicas específicas de linguagem em cada tipo de narrativa, enfatizando seus contextos – 1899 e 2003. A fim de não nos estendermos muito, vamos discorrer acerca de três elementos verificáveis em ambas as expressões artísticas: 1) a ambientação: a importância das cidades no destino dos personagens e clima da narrativa; 2) o foco narrativo: a relatividade da verdade, ou seja, a questão do ponto de vista que, além de limitado, carrega um forte tom de mágoa, rancor e pessimismo; 3) a mulher: Capitu e Ana sintetizam o combate entre o “anjo do lar”, ou seja, a mulher que vive para o marido e para o filho e o “demônio da sensualidade”, em outras palavras, aquela que quer transitar no espaço do homem, quer trabalhar fora, ser independente, ambiciona fugir das amarras do marido.

1. Ambientação

Estamos considerando como ambientação o cenário, o espaço físico e geográfico por onde as personagens circulam e também a atmosfera do romance, em outras palavras, o clima que permeia as obras. Na verdade, esse termo também está relacionado à influência que o local onde os eventos ocorrem exerce na significação dos episódios.

O primeiro ponto de contato entre *Dom Casmurro* e *Dom* é o cenário: Rio de Janeiro e São Paulo, este último apenas no filme. Ambas as histórias se passam na Cidade Maravilhosa e tem o ambiente como peça fundamental em seus destinos. Inclusive, os personagens têm sua caracterização influenciada severamente pelo espaço. No romance, todos os personagens vivem no Rio de Janeiro e toda a ação se passa nessa cidade. O cenário é tão crucial que os olhos de Capitu são comparados ao mar da Glória e a morte de Escobar – evento de suma importância na trama – se dá nesse mesmo mar. Além disso, a casa que Bento passou a infância exerce tal fascínio no narrador que ele irá reconstruí-la já adulto a fim de recuperar sua juventude e o prazer que este momento lhe trouxera.

No filme, os episódios se mesclam entre São Paulo e Rio de Janeiro, enfatizando a diferença de ordem econômica entre ambas as capitais. Bento é um executivo atarefado, sério, independente e vive em São Paulo num belo apartamento cuja noiva frequenta. Sua relação com a futura esposa, além de profissional, é bastante madura: ambos se gostam, mas vivem em casas separadas sem invadir a privacidade do



outro. Está delineado o homem paulistano: aquele que trabalha muito e se diverte com hábitos refinados, o homem reservado e que valoriza sua independência e tranquilidade acima de qualquer coisa. Em contrapartida aparece Miguel, o amigo de infância, que encontra Bento em São Paulo para satisfazer o pedido de uma amiga de serviço. Miguel é carioca, de bem com a vida, pouco preocupado e extrovertido, basicamente o oposto de Bento. Entretanto, apesar das diferenças de humor e logo adiante de caráter, ambos se querem muito bem, são confidentes e estabelecem entre si uma relação de amizade, de confiança que só será quebrada com a desconfiança de Bento.

Como elo entre os homens e também entre as cidades aparece Ana, a síntese da mulher linda e perigosa. Ana vive no Rio, mas trabalha em São Paulo, ou seja, carrega em si a dualidade das duas capitais. Dotada de uma beleza extraordinária (exaustivamente enfatizada no filme), Ana é espontânea, animada e incrivelmente alto-astral como os cariocas, mas também valoriza sua independência: gosta de trabalhar e não admite que invadam sua privacidade, como os paulistas. E esse comportamento paulistano será sua ruína: ao optar por viver no ambiente restrito do lar quando se casa com Bento, Ana não intenciona abandonar o meio externo e aí está configurado o conflito. Ao mudar definitivamente para São Paulo, Ana se vê casada e infeliz: gosta de ser mãe e esposa, mas anseia pela liberdade. Por outro lado, criado para ser o homem da casa, o que carrega a família, o mantenedor da ordem e provedor do sustento, Bento não concebe uma mulher tão forte quanto um homem, tão capaz de vencer e de se auto-manter quanto ele; seu pensamento machista e autoritário o impede de compreender os dois lados do feminino e, assim, a relação de ambos está fadada ao fracasso.

Pretendendo não alongar demais esse tópico, cabe ainda uma última consideração no que diz respeito ao ambiente. Em *Dom*, quando a ação se passa em São Paulo o diretor opta pelas cores frias: o clima está sempre nublado e o figurino dos personagens varia do tom cinza, azul, bege e até mesmo negro. Já no Rio de Janeiro, as cores são quentes e o tempo, sempre ensolarado, transmite ao espectador uma atmosfera de radiante felicidade. Além disso, os eventos corroboram a teoria de que São Paulo é uma cidade mais fria (nos dois sentidos) do que o Rio de Janeiro: é na capital paulista que Ana vê seu mundo desabar, que Miguel é acusado de traição, que Bento perde a noção de realidade e cria um mundo à parte onde somente sua tese de marido traído é verdadeira. Também é em São Paulo que as discussões acusatórias são rotineiras, que o



filho do casal é fadado ao abandono pelo pai, que a personagem principal feminina morre num grave acidente de carro.

Por outro lado, o Rio de Janeiro é palco do reencontro doce e romântico do casal, é o local onde Miguel e Bento selam a amizade, é o ambiente das juras de amor e das cenas tórridas de paixão. A capital carioca está para a primeira parte idílica de *Dom Casmurro*, quando o namoro com a vizinha era apenas satisfação e delírio, assim como São Paulo está para a segunda parte do romance, onde o casmurro Bento Santiago, solitário e amargurado revê suas memórias, resignifica sua vida, mas não perde jamais o tom sombrio e triste de um homem modificado pelo tempo. A narrativa que invoca o passado “assemelha-se a um grito angustiante de quem vê o ser humano numa condição insuportável e retrata a si próprio, sozinho num terrível vazio, condenado a uma vida de solitário confinamento” (DINIZ, 1999, p. 112).

2. O foco narrativo: a relatividade da verdade

Em *Dom Casmurro*, temos as memórias de um narrador que se isola do mundo numa casa reconstruída à imagem da de sua infância. Seu objetivo, ao reconstruir a casa de seu passado, é o mesmo que o leva a escrever suas memórias: “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (2º capítulo, p. 34)⁶. Curiosamente, sua versão parcial da tragédia que lhe ocorrera – a alegação da infidelidade conjugal de sua esposa Capitu – é de tal forma ambígua que o leitor nunca saberá com certeza se Capitu fora ou não culpada de adultério (SÁ REGO, 1989, p. 120).

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).

⁶ Todas as citações do romance são extraídas de ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, São Paulo: Publifolha, 1997.



Em *Dom*, também existe um narrador responsável por contar sua própria história. Na verdade, não os acontecimentos, mas a própria narração é o motor do filme. “Um observador cuidadoso notará que, sem a narração, o filme não ganharia a sua medida propriamente reflexiva. É ela que permite que o espectador ganhe distância em relação às imagens e conceba o filme como um sistema” (NETO, 1995, p. 80). Nesse sentido, tanto *Dom* como *Dom Casmurro* são obras que trazem o conflito entre o que é real e o que é imaginado, sendo impossível definir aquilo que de fato aconteceu e o que pensamos ter acontecido. Como o livro é narrado em primeira pessoa, “é preciso convir que só conhecemos a *sua* visão das coisas, e que para a furiosa “cristalização” negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso” (CANDIDO, 1995, p. 30). Por isso, o leitor não intervém em relação àquilo que lhe é mostrado, apenas aceita o que Bentinho/Casmurro lhe conta, lhe deixa ver.

O processo de escrita estabelecido pelo narrador em primeira pessoa é a junção frágil de fragmentos, que mimetiza as trilhas imprecisas da memória, misturando os sentimentos de sua infância e adolescência com as impressões de agora. Isso nos leva a concluir que o campo de ação de *Dom Casmurro* é o do real imaginário, por mais que o habilidoso narrador nos tente convencer de que apresenta a verdade absoluta. Esse imaginário só existe na medida em que a história é composta da leitura dos fatos pela memória, isso equivale dizer que “a realidade objetiva passa a ser produto da realidade subjetiva do sujeito que a pensa e, pensando, realiza a sua realidade (realidade interior que passa a constituir, a organizar a realidade exterior espaço-temporal)” (RIEDEL, 1974, p. 85). Por isso, o valor de prova de semelhanças e coincidências em que se baseia a acusação do narrador fica em destaque durante toda a narrativa. A obra que Bento Santiago nos apresenta é nada mais do que um conluio de provas do suposto adultério da esposa que ele persiste em considerar como prioridade em sua vida. Impossibilitado de resolver essa situação, afinal muitos anos já se passaram e o silêncio de Capitu foi a gota d’água para mantê-la culpada, o narrador transforma seu texto num processo acusatório onde cada lacuna que não preencher na juventude passa a ser uma pista para o trágico desfecho. “Autoritariamente dominando a palavra, quem narra oferece exclusivamente sua versão dos fatos, judicativa, tendenciosa e pautada pela desforra” (MARTINS, 2007, p. 142).

A questão da memória está intimamente relacionada à importância do tempo na obra machadiana e no filme de Góes. Em ambas, o fluir do tempo ganha especial



relevo, uma vez que a memória deve reativar o passado ou apreender o presente, para solidificá-lo através do ato de narrar. As obras adotam a ordem narrativa em retrospectiva, onde o final é colocado no início e logo depois se instala a ordem cronológica. Nesse tipo de narrativa, o tempo tem duração psicológica, com o ritmo da vida interior, onde o relógio é o agente dessa marcação, marcando “*alternativamente a nossa perda e a nossa salvação*” (118º capítulo, p. 213). Como a tônica principal é dada ao estudo do indivíduo, o ritmo da narrativa é o das reações pessoais. Bento quer viver o que já viveu buscando na narração a sensação ilusória da reconstrução do tempo. É ele mesmo que, no romance, confessa essa impossibilidade.

Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação. Sirva este de preparação. E isto é muito, leitor meu amigo; o coração, quando examina a possibilidade do que há de vir, as proporções dos acontecimentos e a cópias deles, fica robusto e disposto, e o mal é menor mal (57º capítulo, p. 125-26 – grifo nosso).

Pensando nisso, o suposto real consiste nesse processo impossível de representação, na medida em que estamos lidando com o registro do não-simbolizado, daquilo que nem o sujeito nem o leitor têm acesso, afinal estamos encarando experiências inventadas por uma memória falha e parcial. Esse tipo de processo culmina, a partir de uma visão quebrada, “num mundo reconstituído com fragmentos de lembranças, englobados arbitrariamente no devaneio, graças à percepção falha e incompleta” (CANDIDO, 1978, p. 111). Tudo isso resulta, obviamente, uma realidade deformada, subjetiva que projeta um eu em crise permanente, disposto a comprovação de uma tese, ambicionando descobrir o que há de mais imerso em si mesmo, sob as aparências de uma vida vazia a superficial.

Na obra cinematográfica isso não é muito diferente: Bento nos é imediatamente mostrado como um homem inteligente, maduro e refinado, mas ao longo da trama percebemos que estamos diante de um indivíduo em crise, que procura através do seu relato demonstrar que não errou ao acusar a mulher de infidelidade e negar a paternidade do filho. Sua real intenção é justificar seus atos, isentando-se de qualquer culpa que lhe possa ser atribuída. Em *Dom* não há um narrador que se apossa de todos os meandros da narrativa com seu olho onipotente que consegue devassar tudo, ao



contrário, a onisciência se dilui inteiramente no discurso de Bento, onde muito pouco é revelado de Ana e este muito pouco, mesmo assim, está comprometido pela impressão do narrador: o que se revela não é Ana, mas certo sentimento de Ana, perpassado pela mágoa, ressentimento e um forte apelo emotivo. Esse condutor não confiável e, sendo unilateral, abre espaço para todo tipo de especulação a respeito do comportamento moral das personagens que apresenta. Daí sua narração ser considerada um processo impressionista, pois se caracteriza pelo registro de vivências pessoais.

Além do fato do relato em primeira pessoa condicionar nosso acesso à história, temos ainda a amargura que perpassa todo o texto nos distanciando ainda mais da crença na verdade. O relato parte de um narrador caústico, teimoso, solitário, *incomunicado-incomunicativo*⁷ que acredita não haver nada senão a sua opinião. Bento Santiago é a imagem do isolamento, da solidão absoluta, do niilismo, da tragédia emocional, “da visão do homem que se percebe como um ser extraviado no (e ao mesmo tempo prisioneiro do) universo, como um nada diante do infinito, incapaz de conhecer sua origem ou seu fim, e que se sente, por tudo isso, acabrunhado, aterrorizado, apavorado” (SENNA, 1998, p. 70).

A partir de um olhar atento, sabemos que o narrador é um homem que desconhece a si próprio sintetizando em si aquilo que Antonio Candido (1978, p. 62) denominou de *sentimento de ilha*. Esse sentimento se relaciona ao bloqueio de uma determinada situação, uma impossibilidade em resolver algum conflito. Segundo o teórico, o sentimento de ilha devassa somente o homem cercado e surpreendido. O primeiro diz respeito ao homem acuado que sente medo, se isola e se recusa a agir, mas esse isolamento acarreta em situações decisivas, já que uma ocasião aparentemente comum e inofensiva pode desencadear o comportamento evitado e não-revisto. O homem surpreendido, uma progressão do primeiro, é “um ser em crise, submetido a uma prova decisiva de individualidade” (CANDIDO, 1978, p. 69).

Não fica difícil concluir que Bento é tudo isso: é um homem isolado (no romance, no casarão que construiu para reatar as duas pontas da vida e no filme, no apartamento ricamente mobiliado e grande demais para ele) e, como já dissemos, está em crise, fazendo de suas memórias a prova que procura para se manter vivo no seu mundo que ele mesmo ajudara a destruir. Entretanto, o filme apresenta um fio de

⁷ Termo usado por Marta de Senna (1998, p. 49-50) quando se refere a Bento Santiago.



esperança para esse personagem tão angustiado. *Dom Casmurro* se prende a uma visão desencantada da vida e dos seres humanos, onde não há mais lugar para idealizações. Já *Dom* nos mostra um final otimista: Bento, mesmo tendo a chance de saber a paternidade do filho opta por queimar o exame de DNA e, assim, queima também qualquer possibilidade de acesso à verdade. Está garantida, assim, a dúvida que o livro propaga. Além disso, o filho, ainda pequeno, ficará com o pai que, arrependido, tenta recuperar o tempo perdido e resolve, enfim, assumir a criança.

Na verdade, em ambas as obras o relato não é o mais importante, mas sim o momento de crise, o momento de transformação onde o homem se transforma em outro, onde o ingênuo Bentinho se torna o amargo Dom Casmurro, no romance, e o amargo Bento se transforma em pai amoroso, no filme. “O ponto não é construir a verdade de um mundo que sempre está lá, mas construir um significado que possa mudar o mundo” (CAUGHIE, 2000, p. 118).

Sobrevivente de uma história de amor com final trágico e dividido entre a dor e o arrependimento, o Bento do filme percebe que seus atos foram desmedidos e procura se redimir através de um gesto generoso de confiança na esposa. Já o casmurro do livro elabora uma autopsicanálise, cuja reconstituição do passado concentra-se na preocupação em demonstrar a falha da falecida esposa. A causa de suas dores não reside, necessariamente, na realidade presente que tenta demonstrar, mas em pensamentos abstratos capazes de criar tormentos imaginários.

Por isso, tanto *Dom Casmurro* como *Dom* podem ser lidos como a saga do indivíduo que se defronta com aquilo que é e com o que socialmente se espera dele, já que de acordo com o crítico Ivan Teixeira, Bentinho pode ser considerado como “o arquétipo do burguês enciumado: o seu amor por Capitu é, também, a conquista da identidade social, moral e religiosa. Amá-la significa possuí-la conforme os padrões do meio” (TEIXEIRA, 1988, p. 127). Isso não é diferente no filme: Bento anseia por possuir Ana e também por se apossar da vida dela. Entretanto, a base de sua possessividade culmina numa falta conjugal: percebendo que a mulher não adota o comportamento tradicional da mulher e que pode ameaçar a sua autonomia masculina, Bento, gradativamente, vai perdendo seu amor pela vida, seu interesse pela felicidade matrimonial e pelo filho, chegando mesmo a um estado de extremo ciúme como justificativa para sua inferioridade. Sua incapacidade em compreender a esposa, seu



egoísmo e teimosia concentram-se no interesse isolado de acreditar na traição da mulher e se manter honrado apesar de tudo.

O sentimento de solidão e a incomunicabilidade fazem parte de sua realidade interior, os quais tenta superar recriando uma vida que não pudera viver, já que estava mais preocupado em culpar a esposa e se afastar de todos que amava. “A situação do alienado mental, abandonado e miserável, deve ser interpretada como o último termo da investigação frustrada sobre o mundo que se degradou: a degradação da individualidade” (CHAVES, 1978, p. 44). Na medida em que não consegue se adaptar à sua nova condição, Bentinho vive uma experiência de estranhamento: “mergulha na dúvida absoluta – sobre todos que o cercam, sobre si mesmo, seu passado, seu futuro – tornando-se praticamente um motivo exclusivo do romance” (CHAVES, 1978, p. 45).

De fato, o drama de Bentinho é o drama da adaptação individual num mundo onde não soubera existir e essa adaptação “insinua-se mediante o confronto da individualidade consigo mesma” (CHAVES, 1974, p. 65-6).

3. A mulher

No romance, entre Capitu e Bentinho existe um profundo desencontro: eles descrevem cursos paralelos, falam linguagens diferentes porque têm objetivos diferentes. Capitu leva a vantagem de saber com mais clareza e objetividade o que busca, podendo assim adaptar a linguagem e as atitudes aos passos de sua escalada. O trágico de Capitu é a sua necessidade de sobrevivência num meio hostil que não compreende, mas em que pretende se inserir. Marcada por uma ausência profunda, a mulher em *Dom Casmurro* pode ser lida como o outro, como a classe não respeitada, como aquele que não está no poder e por isso não possui voz. A verdade é que a linguagem de Capitu mostrava uma coisa e significava outra, muito diversa da aparente. Bentinho, por outro lado, modela a linguagem por um padrão de transparência mais evidente, em que nada parece velado. “Guarda uma pureza de estufa, que é antes falta de convívio com coisas e pessoas, que virtude e ato de consciência” (FACIOLI, 1982, p. 464).

No filme, Ana é a parte viva do relacionamento: cheia de graça, vigor e disposição, é uma figura complexa que, assim como Capitu, “enfrenta a própria tragédia com boa dose de estoicismo, sem mesmo procurar convencer ninguém da sua inocência,



apenas protestando-se como tal e entregando a Deus as suas amarguras” (COUTINHO, 1997, p. 24). O mais intrigante nessa relação de confronto, onde Bento se sente fraco, perturbado, ameaçado e a mulher é sinônimo de vivacidade, beleza e poder, é a falsa inversão da dominação falocêntrica, mascarada com a fragilidade de Bento. Em obras que o tempo todo exaltam a força feminina, é um paradoxo a mulher não ter voz e, o que é pior, suas qualidades depõem contra ela. *Dom Casmurro* e *Dom* mostram um homem fragilizado e dominado pela mulher, sendo que esta é encarada como o lado negativo da relação. Nesse sentido, a armadilha não está apenas em relação à veracidade do relato, mas também em aceitarmos como verdadeira a subjugação de Bento.

A narrativa de Machado joga com os valores culturais e sociais vigentes, isto é, a condição feminina apresentada é clara: está presa ao estabelecido, conserva o padrão; mas no discurso reservado, no fluxo do pensamento, as suas personagens refutam, questionam os papéis que lhes são destinados na sociedade brasileira. Capitu é um exemplo de mulher que transcende a definição de esposa, mãe e ao mesmo tempo o estereótipo de mulher. Ela busca uma maneira de transpor o estabelecido; luta por emancipar-se, pois está cansada das obrigações sociais e familiares que lhes são impostas; quer experimentar algo que saia de si própria.

Ana também luta por sua independência e não admite ser sustentada pelo marido. Em vários momentos diz a Bento: “Se você pensa que casou com uma dondoca está enganado!”. Para Ana, só a idéia de ser “bancada” por um homem já é assustadora, a condição subalterna é um afronto. Nesse sentido, ambas as mulheres representam a mulher emancipada, a que se coloca tanto no plano espiritual, quanto no sexual e se mantém ativa, nunca passiva, apesar de não ser detentora da palavra. Seu traço mais pertinente é uma independência quase intrínseca à sua natureza, uma capacidade de não se deixar subjugar. Isso equivale dizer que *Dom Casmurro* e *Dom* apresentam o que Gayatri Spivak (1996, p. 252) chama de subjetificação da mulher, ou seja, aquela que demonstra a categoria de sujeito de sua vida. De fato, há uma leveza, uma espontaneidade no espírito de Capitu que a coloca acima dos papéis que lhe eram reservados na cultura e na sociedade a que pertencia.

As histórias de Capitu e Ana são contadas por outro que, além de não lhe darem voz, as constrói segundo sua ótica misógina, aquela que vê a mulher como boa *ou* má, santa *ou* prostituta. Na Idade Média já existia um discurso domesticado da mulher que fundia a imagem da bruxa na da Virgem Maria, logrando criar um modelo binário,



detentor do bem e, ao mesmo tempo, de uma potência do mal. As situações vividas pelas personagens mostram que suas vozes foram silenciadas pela dignidade ferida, que se arquiteta a partir de uma dúvida jamais esclarecida. Movidas pelo orgulho e pelo respeito à sua condição, Capitu e Ana se transformam em fantasma de si mesma e o silêncio é seu único refúgio. De fato, a mulher nas tramas parece presa numa redoma que paralisa suas ações e limita suas trajetórias.

Capitu e Ana são personagens emblemáticas: representam a força ferida, a mulher punida. De origem humilde, provocam paixão no amigo rico e a partir daí recaem suspeitas sobre sua inocência. Preferem a morte a revelar se cometeram ou não adultério. Assim como muitas outras personagens femininas (Helena, Jane Eyre), Capitu é uma moça pobre que alcança a estima e até o amor da família e do homem que a acolhe. Dotada de inteligência, sensibilidade, dignidade e beleza ela não deixa de pertencer ao espaço do agregado, da dessemelhança, já que sente na pele o paternalismo nas relações e o direito de mando sobre si. Sua voz é embargada “pela susceptibilidade que atormenta os que vivem sob o domínio das relações de favor” (WANDERLEY, 1996, p. 73).

Assim como Capitu, Ana abdica do amor do marido, da vida estável na capital paulista e da própria vida, em favor da honra, da dignidade pessoal e da manutenção da ordem. O esmagamento lento mas inexorável da personagem se assemelha à destruição do refinado e educado Bento transformando-o no desagradável homem que acusa sem provas a mulher. Ana faz parte “da categoria de mulheres que destroem a vida e a reputação de um homem” (PASSOS, 2003, p. 15). Por esse motivo, não se pode esperar um *happy end* da relação com esse tipo de mulher, já que ela pode levar à degradação e à perda da inocência.

Aliás, o perigo associado à beleza, que é uma marca da literatura cultivada principalmente pelos românticos⁸, aparece em *Dom Casmurro* com muita força, basta notar que a figura feminina “de condição social inferior é bela, misteriosa e atraente, personificando o amor juvenil, marca inicial da afetividade tão ligada à casa, aos

⁸ A esse respeito consultar PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003. Segundo o autor, os românticos cultivaram a idéia da magia destruidora feminina apresentada em cortesãs famosas, ciganas deslumbrantes que representaram o tema da Mulher fatal, “cujo erotismo estofava a trama e também fazia ressaltar o contraste com a regrada vida burguesa” (p. 26).



costumes patriarcais e aos encantos das famílias que se conhecem e se estimam, malgrado a diferença de posses e prestígio” (PASSOS, 2003, p. 26).

Temos aí a mulher que contempla em si poder e sensualidade, onde “império e explosão do corpo insistem na condição do fascínio. (...) A impressão que ela causa faz revitalizar-se ou nascer a perspectiva do encontro com o sexo” (PASSOS, 2003, p. 35-36). Nesse sentido, o corpo da mulher em ambas as obras estará sempre em evidência, característica muito comum nas narrativas que trazem à tona o tema da mulher fatal que destrói o homem. No romance e no filme, o corpo propicia relações e imagens de vários tipos, fundindo-se na metonímia dos olhos. Estes serão o elemento que particulariza a mulher e sua caracterização oscila entre “claros e grandes”, herdados da mãe, de cigana oblíqua e dissimulada, de ressaca.

Em outras palavras, os olhos de Capitu e Ana têm o mesmo poder e força da voz autorizada de Bentinho, detentor da palavra, do juízo e da mulher. “Presentes num corpo que o tempo o tornará mais e mais sedutor, os olhos representam a ponte entre a condição da Mulher e as expectativas afetivas do narrador” (PASSOS, 2003, p. 39). Sem direito à palavra, só resta à mulher olhar e ser olhada, se fazer vista através de uma marca que a torna perigosa ao mesmo tempo em que objeto de desejo. A fase de ruptura se dá quando o casal não consegue resolver o conflito criado por Bento e imposto à esposa, conflito este associado ao gênero, já que entre ambos não há identificação, devido à opressão, a subjugação e ao poder. Na verdade, “conflicto es el principio para la existencia de todas las obras de arte y de todas las formas de arte. Porque el arte es siempre conflicto según su misión social, según su naturaleza y según su metodología⁹” (EISENSTEIN, 1959, p. 66).

A diferença marcada pela não-aproximação e pela inexistência de um diálogo mental faz com que a mulher sinta-se estranha em seu próprio meio e, por isso, deseja lutar-se das amarras do marido. Entretanto, por estarmos diante de obras que perpetuam a distinção masculino/feminino não há uma possibilidade de saída para as mulheres e a luta silenciosa que trava com Bento é mais uma tentativa fracassada. Exilada de si mesma, a mulher é condenada a morrer sozinha.

⁹ Conflito é o princípio para a existência de todas as obras de arte e de todas as formas de arte, porque a arte é sempre conflito segundo sua missão social, segundo sua natureza e segundo sua metodologia (tradução nossa).



A palavra masculina é, também muitas vezes, a palavra do sobrevivente. É necessário que a Mulher – por ser transgressora – seja punida sobretudo com a morte. (...) A morte – simbólica e terminante – põe fim ao risco, não apenas porque rearticula a moral, fazendo em que o desregramento suceda a ordem anterior, mas também porque ajuda a configurar – juntamente com a doença e a decrepitude, o império do desprazer. Não há lugar, no mundo organizado da produção, para essa figura – inquietantemente perdulária – que, ao mesmo tempo, liberta e aprisiona o homem (PASSOS, 2003, 57-58 – grifo nosso).

A falta da palavra reveladora da mulher acarreta em sua condenação: diante da impossibilidade da defesa, Capitu e Ana têm seu discurso castrado por um homem que se interpõe entre ela e o leitor com a voz autorizada de alguém culto e detentor do poder social – o *homme de qualité*¹⁰. Por isso, a condição feminina na obra está clara, ela conserva o padrão, na medida em que à mulher não é reservado outro domínio a não ser o privado, o submisso, o regado pelo homem que impõe as normas a seguir e pune o não cumprimento destas.

Resumindo, *Dom Casmurro* e *Dom* revelam claramente “a existência de dois mundos distintos entre si, porque orientados segundo normas e códigos distintos para um e para outro, para homens e mulheres” (STEIN, 1984, p. 75). Apesar de lutar por independência e se mostrar uma mulher ativa, Capitu e Ana não conseguem fugir do modelo de dominação falocêntrica.

Considerações Finais

O realismo de *Dom Casmurro* encontra sua respectiva tradução na obra cinematográfica *Dom* e ambos mostram que o indivíduo é determinado pela vida social, “sendo, pois, falsas ou incompletas as noções que o apresentam como produto exclusivo de sentimentos” (BAPTISTA, 2003, p. 12). Tanto a obra literária quanto a filmica lidam com a crise do nosso tempo: **a alienação, o aborrecimento, a solidão e o absurdo**. Nesse sentido, são obras extremamente contemporâneas, já que deixam à mostra uma preocupação com a realidade efetiva e crítica. *Dom Casmurro* é uma história de relevância. O assunto é real e de interesse permanente. O tratamento é analítico e o

¹⁰ Termo utilizado por Gilberto Pinheiro Passos, em sua obra *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003, quando se refere à Bento Santiago.



interesse psicológico afrouxa a ação, permitindo ao leitor vasculhar o íntimo dos personagens. *Dom* “fundamenta seu ritmo no reconhecimento e qualquer filme somente existe como unidade conforme uma série de reconhecimentos acoplados fecha um círculo em redor da experiência de assisti-lo” (FILHO, 1995, p. 22).

As obras se preocupam em representar os estados de consciência e o enfoque numa trama de intrigas é deixado de lado para focalizar eventos da nossa realidade, do nosso cotidiano. As obras são retratos do ciúme doentio, nos mostrando como funciona a mente de um homem obcecado que transforma a “verdade” da existência em seus próprios padrões de “verossimilhança”. Além disso, ambas tratam da complexidade do amor, da dificuldade em se relacionar com a paixão por uma mulher autônoma, poderosa e belíssima. *Dom Casmurro* e *Dom* tratam do mesmo tema: “el problema de la comunicación y del intercambio y la estabilidad de los afectos”¹¹ (CARLISKY, 1965, p. 60).

No filme, lançado em 2003, Moacyr Góes, um apaixonado leitor das obras de Machado, quis mostrar, através do comportamento dos personagens, um dos grandes equívocos do nosso tempo, aliás, já apontado por Bertold Brecht: o de se procurar, no amor, refúgio para os nossos problemas mais imediatos (BAPTISTA, 2003, p. 52). Para o cineasta “o filme fala sobre um amor desmedido, um amor imenso, o amor por uma idéia”. Na verdade, o espectador não deve somente interessar-se pelo bem filmado, deve, sobretudo, preocupar-se como está sendo filmado, o que sugere muito mais amplas implicações valorativas. Neste filme, o pormenor expressivo nos é fornecido por uma câmera que intervém, que nos invade, que nos obriga a pensar, que se emociona e nos coage à emoção, que sofre, que acusa e denuncia a complicada situação do protagonista. Os personagens que Machado nos apresenta e que depois são traduzidos por Moacyr Góes não são resultados de uma experimentação, trata-se de personagens complexos e, provavelmente, este é o ponto que mais aproxima romance e filme. As obras “nos muestran el mundo del hombre em crisis y lo que en ésta hay de más específico: la inestabilidad afectiva y la incertidumbre”¹² (CARLISKY, 1965, p. 57-58).

Em *Dom*, para tornar crível e aceita sem relutância pelo expectador a realidade apresentada pela narrativa, o diretor optou pela total ausência de ação

¹¹ O problema da comunicação e do intercâmbio e a estabilidade das emoções (tradução nossa).

¹² Nos mostram o mundo do homem em crise e o que esta tem de mais específico: a instabilidade afetiva e a incerteza (tradução nossa).



sensorial (assim como ocorre no romance), em favor de uma ação conceitual, na qual as palavras e o tom de narração assumem um amplo sentido, de tal forma que quem assiste não sai indiferente ao filme. Na obra fílmica, temos acesso restrito aos fatos, já que vemos os acontecimentos através dos olhos de Bento, um homem sombrio que cresceu com a idéia fixa de que seria o próprio Bentinho de *Dom Casmurro*, destinado a viver exatamente aquela história. Tudo aquilo que sabemos de Ana vamos conhecendo a partir de seu relato, da mesma maneira que vamos seguindo a evolução dessa visão – num primeiro momento, positiva, mas que mudará com o aparecimento de outro personagem, Miguel. Também fica fácil perceber o cuidadoso trabalho do diretor no que diz respeito à caracterização dos personagens e do ambiente (ele seguiu as mesmas locações em que a história se passa).

Na obra cinematográfica há toda uma série de antecipações e ecos, inaudíveis ou reprimidos, mas sabiamente espalhados pelo caminho, por um narrador que surge também como personagem. Não é por acaso que quando Bento reencontra Ana e comenta com seu amigo, Miguel, a impressão que a beleza da mulher lhe causara, este mesmo amigo lhe dirá, em tom profético: “A mulher ausente é a mais presente na imaginação do homem”; nem é inocente também a frase que Bento diz a Ana imediatamente após transarem: “Por você eu pago qualquer preço” e mais tarde quando, desconfiado da fidelidade da mulher, vê o filho que acredita ser do amigo e lança em tom amargurado: “O menino era a presença da ausência da mãe”.

Visto como um todo, o filme descreve um lento processo de inversão, na verdade a trama toda é paradoxal: o espectador vê sendo construída a destruição dos personagens. A ruína mental de Bento é elaborada por uma crença fundada apenas em suposições. Aos poucos, Bento se transforma num homem taciturno, mesquinho, pessimista e até mesmo sórdido (como a própria Ana o acusa, num longo e belo diálogo quase ao final do filme). Este indivíduo deslocado, que virara as costas para todos em favor de uma tese engendrada por seu ciúme, sofrerá a mais completa solidão, perdendo o mundo pelo seu comportamento imaturo e desequilibrado. Em entrevista, no *making off* do filme, Maria Fernanda Cândido, atriz que interpreta Ana, resume o personagem: “Bento preenche Ana por completo, lhe toma todos os espaços. Não dá pra saber o que Bento sente: é uma mistura de amor, paixão, carência, dependência e fragilidade”.

De fato, *Dom* é a história de como um homem olha para uma mulher, um homem perturbado que ao final da narrativa percebe a falta de controle que tem de sua



consciência e de sua própria vida. Góes procura a todo o momento enfatizar que tudo ali está sendo filtrado pela percepção de Bento e, diferentemente do romance, Ana nos parece mais teimosa e independente. A todo tempo é ressaltada a beleza e a jovialidade da mulher mesclada a um ar de prepotência e incoseqüência. Voluntariosa, auto-suficiente e com opinião forte acerca da vida que deseja levar, Ana não mede as conseqüências de se aproximar de dois homens ao mesmo tempo perante a imatura consciência do marido que a vê com desconfiança e desrespeito. Na obra de Moacyr Góes fica claro o contraste entre Ana e Bento e o choque entre as culturas é acentuado pelo caráter decidido da moça em confronto ao espírito melancólico do moço mimado.

As obras aqui estudadas tratam do esfacelamento da vida de Bento e Capitu/Ana. Desenhados os protagonistas do drama de amor frustrado, Góes nos conduz para a perturbada mente de um homem que não consegue lidar com um amor imenso, sem limites. É exatamente o que Marcos Palmeira, ator que interpreta Bento, dissera em entrevista nos extras do filme: “O filme trata de um amor muito grande para uma cabeça pequena. Bento não consegue externar o sentimento, sua insegurança o destrói”.

O descontentamento com a existência assemelha-se a um grito angustiante de quem vê o ser humano numa condição insuportável, num terrível vazio, condenado a uma vida de solitário confinamento. O homem, tanto no romance quanto no filme, passa a ser apresentado como ele é, na realidade da sua experiência pessoal, e não como se imagina ou como os outros o julgam. Na visão trágica da existência, ante o fluir do tempo e seu aspecto destruidor, ante a inconsistência das coisas e a falta de sentido da vida, se situa a irreversibilidade da experiência do tempo, a angústia diante do mistério da vida, o abandono humano.

Abstract: This article intends to discuss the contact points between the novel *Dom Casmurro* and the film *Dom*. We intend to discuss three elements in both works: 1) the mood: the importance of the cities in the fate of characters; 2) the point of view: truth relativity, in other words, the limited point of view which carries a certain tone of sorrow, resentment and pessimism; 3) the woman: Capitu and Ana synthesize the struggle between the “home angel”, in other words, a woman who lives for her husband and her son and the “devil of sensuality”, the woman who wants to circulate in man’s space, the woman who wants work outside and to be independent.

Keywords: *Dom Casmurro*; *Dom*; literature and cinema; intersemiotic translation; contact points; literary adaptation.



Referências Bibliográficas

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1973.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese: ensaios*. 3ª. Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- _____. *Vários Escritos*. 3ª. Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- CARLISKY, Mario. *Psicoanálisis, Teatro e Cine*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1965.
- CAUGHIE, John. O que fazem os atores quando representam? In: CORSEUIL, Anelise & CAUGHIE, John (org.). *Estudos Culturais: Palco, Tela e Página*. Florianópolis: Insular, 2000.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1974.
- _____. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Livraria Editora Polis LTDA, 1978.
- COUTINHO, Afrânio. Estudo Introdutivo. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. p. 19-32.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999, p. 13.
- EISENSTEIN, Sergei. *Teoria y Técnica Cinematográficas*. Tercera Edición. Trad. Maria de Quadras. Madrid: Ediciones RIALP, 1959.
- FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo. (et al.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- FILHO, Otavio Frias. Napoleão. In: LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995.
- JAMES, Henry. *The Complete Notebooks*. Ed. Leon Edel and Lyall Powers. Oxford, 1987.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. De pisantes e pisados – Representações da Falta (Percurso intertextuais e interdiscursivos com Alberto Moravia e Plínio Marcos). In: CAIRO, L.R. et al. (org.). *Nas malhas da narrativa – Ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: UNESP, 2007 (pp. 141-154).
- NETO, Alcino Leite. Saló, ou 120 dias de Sodoma. In: LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1974.



SENN, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A voz embargada: Imagem da Mulher em Romances Ingleses e Brasileiros do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Enviado para a revista em 28/06/2009
Aceito para publicação em 17/11/2009