



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LÍVIA MARTINS NONATO

TEATRALIDADE NA OBRA AUDIOVISUAL *CAPITU*

Londrina
2013

LÍVIA MARTINS NONATO

TEATRALIDADE NA OBRA AUDIOVISUAL *CAPITU*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa Dra Sonia Pascolati

Londrina
2013

**Catálogo na publicação pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

N812t Nonato, Livia Martins.

Teatralidade na obra audiovisual Capitu / Livia Martins Nonato.
– Londrina, 2013.
106 f.: il. + 2 CD ROM.

Orientador: Sonia Pascolati.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Carvalho, Luiz Fernando – 1960 – Teses. 2. Televisão \x
Minisséries – Teses. 3. Teatralidade – Teses. 4. Representação
cinematográfica – Teses. 5. Literatura brasileira – Teses. I. Pascolati,
Sonia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e
Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81):792

LÍVIA MARTINS NONATO

TEATRALIDADE NA OBRA AUDIOVISUAL *CAPITU*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários

BANCA EXAMINADORA

Profa Dra Sonia Pascolati
UEL – Londrina – PR

Profa Dra Lourdes Kaminski Alves
UNIOESTE – Cascavel - PR

Profa Dra Maria Carolina de Godoy
UEL – Londrina - PR

Londrina 28 de junho de 2013.

*A meu pai, Marco Antonio Nonato,
pelo apoio incondicional,
amor e inspiração nos caminhos da vida.*

AGRADECIMENTOS

Darei início aos agradecimentos por esta pesquisa à professora Sonia Pascolati, orientadora nas etapas mais confusas e motivadora nos momentos mais lúcidos.

Agradeço todo o auxílio financeiro prestado pela CAPES, que me proporcionou estimada dedicação ao trabalho acadêmico.

A minha mãe, Suzi Nonato, e a minha irmã, Juliana Nonato, pelo afeto do dia a dia.

Ao colega Renato Forin Jr. pelo companherismo e rumos nos caminhos de estudo.

Declaro ainda imensa gratidão aos amigos Luiz Henrique Pedrozo, Luiza Nonato e Silvia Elizabeth, pelo carinho, ajuda e por me oferecerem dias mais felizes.

A Felipe Melhado, por me impulsionar a querer ser uma pessoa melhor.

Aos professores Frederico Augusto Fernandes, Marta Dantas, Volnei Edson dos Santos, Luiz Carlos Santos Simon e Maria Carolina de Godoy, pelo incentivo ao conhecimento e à aprendizagem, assim como aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação em Letras da UEL, por todos os favores e prontificação.

Um último obrigada ao artista Luiz Fernando Carvalho, por sua obra inspiradora.

“O propósito do teatro é fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra, o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao decorativo e nem mesmo à moldura apenas - mas que todos esses elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indivisível de um drama.”

Clarice Lispector

NONATO, Livia Martins. **Teatralidade na obra audiovisual *Capitu***. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

Fruto de um processo criativo complexo e distanciado de preocupações realistas, *Capitu* é uma obra audiovisual que mescla diferentes formas de manifestações artísticas, originando uma linguagem única de amplo alcance expressivo. A presente pesquisa analisa a linguagem sincrética composta por Luiz Fernando Carvalho, enfocando sua dimensão teatral. A fim de delinear o que distingue o signo próprio do espetáculo teatral em contraste com a materialidade expressiva do cinema, apresentamos os traços elementares de cada linguagem e seus aparatos técnicos, passo necessário para a análise da composição audiovisual e compreensão da intrincada rede de sentidos orquestrados pela presença da teatralidade na composição da *mise-en-scène*.

Palavras-chave: Teatralidade. *Capitu*. Audiovisual. Luiz Fernando Carvalho.

NONATO, Livia Martins. **Theatricality in the audiovisual piece *Capitu***. 106 p. Dissertation (Master's Degree Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

ABSTRACT

Results of a complex creative process and distanced from realistic concerns, *Capitu* is an audiovisual piece that combines different forms of artistic expressions giving rise to broad expressive range of a unique language. This research analyzes the syncretic language composed by Luiz Fernando Carvalho, emphasizing its theatrical dimension. To establish what distinguishes the sign of theatrical spectacle in contrast with the expressive materiality of cinema, we present the basic features of each language and its technical apparatus, which is a necessary step for analyzing the audiovisual composition and for understanding the intricate network of meanings built by the theatricality presence in the composition of its *mise-en-scène*.

Keywords: Theatricality. *Capitu*. Audiovisual. Luiz Fernando Carvalho.

LISTA DE IMAGENS

Sequência de imagens 1 – Cavalo teatralizado	32
Sequência de imagens 2 – Cena de abertura da minissérie	36
Sequência de imagens 3 – Cena no interior do trem	39
Sequência de imagens 4 – Cortina teatral	45
Sequência de imagens 5 – O Agregado	50
Sequência de imagens 6 – Maquiagem teatral	50
Sequência de imagens 7 – Início do capítulo “Do Livro”	53
Sequência de imagens 8 – Capítulo “Do Livro”	54
Sequência de imagens 9 – Personagens espectrais	55
Sequência de imagens 10 – Representação da escrita do narrador.....	56
Sequência de imagens 11 – Capítulo “Olhos de ressaca”	59
Sequência de imagens 12 – Narrador interage com personagem	59
Sequência de imagens 13 – Lentes figurativizando o ponto de vista.....	62
Sequência de imagens 14 – Entrada em cena de Capitu	64
Sequência de imagens 15 – Movimentos de dança flamenca	66
Sequência de imagens 16 – Capítulo “Um seminarista”	67
Sequência de imagens 17 – Capítulo “Os braços”	70
Sequência de imagens 18 – Elemento extemporâneos	72
Sequência de imagens 19 – Capítulo “A catástrofe”	72
Sequência de imagens 20 – Capítulo “O enterro”	74
Sequência de imagens 21 – Capítulo “Othelo”	80
Sequência de imagens 22 – Capítulo “E bem, e o resto?”	83
Sequência de imagens 23 – Espelhos na obra audiovisual	88
Sequência de imagens 24 – Capítulo “Final”	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 TEATRO, CINEMA E SUAS ESPECIFICIDADES	17
2 ANÁLISE DA OBRA AUDIOVISUAL <i>CAPITU</i> PELO VIÉS DA TEATRALIDADE	35
2.1 “DO TÍTULO”: A REVELAÇÃO DA TEATRALIDADE NA OBRA AUDIOVISUAL	37
2.2 “A VIDA É UMA ÓPERA”: A TEATRALIDADE ENCENANDO A TEMÁTICA CENTRAL DO ROMANCE <i>DOM CASMURRO</i>	45
2.3 “MEU FIM EVIDENTE ERA ATAR AS DUAS PONTAS DA VIDA”: A TEATRALIDADE ENCENANDO A MEMÓRIA	53
2.4 “ASSIM PREENCHO AS LACUNAS ALHEIAS; ASSIM PODES TAMBÉM PREENCHER AS MINHAS”: A TEATRALIDADE EM FAVOR DA SUBJETIVIDADE	63
2.5 “O DESTINO NÃO É SÓ DRAMATURGO, É TAMBÉM O SEU PRÓPRIO CONTRAREGRA”: MACHADO DE ASSIS – UM HOMEM DE TEATRO.	76
2.6 “COMO A FRUTA DENTRO DA CASCA”: PERSONAGENS DENTRO DO NARRADOR, FICÇÃO DENTRO DA REALIDADE E FILME SE APRESENTANDO COMO FILME.....	81
2.7 <i>CAPITU</i> : RUPTURAS E <i>CONFORMIDADE</i> COM O MODELO TÉCNICO-ESTÉTICO DA LINGUAGEM TELEVISIVA.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	99
ANEXOS	104
ANEXO A – Gravação de DVD (1) <i>Capitu</i>	104
ANEXO B – Gravação de DVD (2) <i>Capitu</i>	104

INTRODUÇÃO

“Pessoas é diferente de público. Público é aquele grupo de pessoas que o mercado anseia. Pessoas é um grupo de seres humanos que têm memórias, coração, que se comovem com as imagens, e que são todas diferentes entre si.”
Luiz Fernando Carvalho

“A realidade é boa, o realismo é que não presta pra nada”. Essa frase de Machado de Assis foi fonte de inspiração para o diretor Luiz Fernando Carvalho no processo criativo do objeto estudado nesta pesquisa – *Capitu*, minissérie criada a partir do romance *Dom Casmurro*, exibida pela Rede Globo em dezembro de 2008, entre os dias 9 e 13, e posteriormente reeditada em DVD. A obra tem seu roteiro escrito por Euclides Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, e o texto final é do próprio Luiz Fernando Carvalho.

A obra audiovisual *Capitu* é composta por uma linguagem sincrética que envolve a exuberância típica da ópera, os artifícios cênicos do teatro, as técnicas de montagem, composição e projeção do cinema, a expressão corporal da dança, a atmosfera emotiva cedida pela música, e ainda uma combinação de elementos do mundo moderno com os de época e os virtuais. Em suma, um sincretismo que origina uma obra de linguagem complexa e inovadora.

A ideia fundamental que nos guia nesta pesquisa é a notável preponderância do uso da arte teatral na composição de cenas na obra. A criação de Luiz Fernando Carvalho coloca em segundo plano características do dispositivo cinematográfico que colaboram para sua impressão de realidade – como a riqueza perspectiva e a materialidade expressiva fílmica que faz da imagem do mundo real signo representativo na tela – e escolhe, para a composição plástica e performática das cenas, recursos e soluções próprios da arte teatral.

A análise busca o entendimento da manifestação imagética da teatralidade em uma obra de arte de linguagem sincrética composta a partir de um romance canônico num dispositivo audiovisual.

Capitu é a segunda realização do Projeto Quadrante que procura, através de obras literárias dos quatro cantos do Brasil, estabelecer um diálogo cultural que provoque uma reflexão sobre a cultura do país. A minissérie contempla a região sudeste pelo livro ser contextualizado no Rio de Janeiro.

A primeira minissérie do Projeto foi *A Pedra do Reino*, composta a partir da obra de Ariano Suassuna e a segunda foi *Capitu*; a terceira transcrição seria do livro *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e a quarta de *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sergio Faraco. Após *Capitu*, o projeto foi suspenso, tendo sido retomado recentemente (2012) para a realização da terceira obra.

Desde o início de sua carreira, Luiz Fernando Carvalho mantém uma relação próxima com a literatura. Carvalho inaugurou seu percurso artístico audiovisual em 1985 como assistente de direção na minissérie *O Tempo e o Vento*, feita a partir da obra homônima do escritor Érico Veríssimo. No mesmo ano, o diretor de apenas 25 anos encabeçou a transcrição televisiva de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Em 1986 Luiz Fernando Carvalho se desviou brevemente do trabalho televisivo, mas sem deixar a literatura, uma vez que realizou um curta-metragem intitulado *A Espera*, cujo roteiro foi elaborado a partir do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes.

No ano seguinte Carvalho voltou para a televisão, na rede Manchete, e adaptou para o formato de telenovela o romance *Helena*, de Machado de Assis, e em seguida a ópera *Carmem*, de Georges Bizet.

Posteriormente, as realizações audiovisuais de Luiz Fernando Carvalho continuaram na Rede Globo, e de 1988 até 2010 foram mais oito obras literárias ganhando vida na televisão pelo trabalho do diretor, sendo elas obras: *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado; *Riacho Doce*, de José Lins do Rego; *Uma mulher vestida de sol*, *A farsa da boa preguiça* e *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna; *Os Maias*, de Eça de Queiros; *Hoje é dia de Maria*, que reúne contos da literatura oral; e *Dom Casmurro*, consagrado romance de Machado de Assis.

Em 2001 Carvalho fez seu primeiro trabalho no cinema. A proximidade com a literatura é mantida e o diretor leva ao *écran* a obra de Raduan Nassar - *Lavoura Arcaica*. O filme recebeu aproximadamente 25 prêmios nacionais e internacionais, entre os quais "Melhor Contribuição Artística" do *Festival de Montreal*, assim como "Melhor Filme", "Melhor Diretor", "Melhor Fotografia" e "Melhor Trilha Sonora" no *Festival de Cartagena*.

As minisséries seguidas de seu filme foram *Hoje é dia de Maria* (primeira e segunda jornada), *A Pedra do Reino*, *Capitu*, *Afinal, o que querem as mulheres* e a mais recente *Suburbia*. Essas obras têm em comum uma estética mais

própria ao cinema por aportar grande liberdade artística, mesclar linguagens de outros campos expressivos e desafiar os critérios mercadológicos da indústria cultural.

Lavoura Arcaica foi como um divisor de águas entre as obras do diretor. Após o filme, seu trabalho ganhou destaque pela estética ousada e de alto valor artístico que difere das produções audiovisuais contemporâneas. Luiz Fernando Carvalho assume um posicionamento contestador da linguagem cinematográfica inserida no mercado de cultura.

Em entrevista para a revista *Contracampo*, o diretor declara certa indignação com a hegemonia da linguagem de cultura de massa. Para ele, a lógica comercial vivida pelos meios de comunicação atuais engessa o potencial criativo de artistas contemporâneos.

Tudo isso é fruto do uso do vocabulário hegemônico. [...] Estamos trabalhando em cima de meia dúzia de regrinhas que aprendemos da cartilha hegemônica. Como pode um país deste tamanho abrir mão de tanta capacidade criativa que ele tem, da tal identidade multifacetada, desse caldo, em favor dessas regrinhas? Esquece-se de uma expressão mais verdadeira, que, aí sim, vai se tornar bela pela necessidade de expressão do artista que vai estar por trás. Mas hoje se esbarra no fato de que esta é uma geração que não exercitou a linguagem. É uma geração que, em sua grande maioria, não se permitiu o desafio do exercício criativo, uma geração que até hoje opera a partir de estatutos do mercado, o que fez com que muitos diretores reduzissem a margem de criatividade de seus filmes, tornando-os escravos das "regras de bilheteria". O cinema comercial desapropria o aprendizado, rouba o aprendizado do diretor e faz com que ele não exercite a linguagem. (CARVALHO *apud*. WERNECK, 2008).

Carvalho (2001, p. 23) expressa a importância da contestação para o fazer artístico, pois, para ele, "contestação é o princípio de toda e qualquer ação artística. Não falo isso aplicado ao plano político, ao político partidário simplesmente, mas ao plano humano da expressão. Contestação como linguagem de sobrevivência". O diretor aborda o assunto sobre a hegemonia da linguagem comercial em diversas manifestações acerca de seu processo criativo, sendo frequente seu questionamento sobre a atual configuração da cultura.

Ao analisar e pensar o percurso da carreira artística de Luiz Fernando Carvalho fica notável o quão importante é a literatura para o exercício de sua estética e de sua contestação. O diretor trabalha assiduamente com textos literários, nos quais encontra inspiração para realizar sua almejada criação audiovisual de cunho questionador aos parâmetros culturais contemporâneos:

Estou atrás da literatura porque busco reafirmar o valor da palavra e das visões. A literatura também nos ensina, pois consegue trabalhar nas entrelinhas. As narrativas não ficam restritas a ação e reação, causa e efeito, moral da história, bem ou mal. A boa fabulação – assim como o bom cinema, o bom teatro e, por que não, a boa TV – nos apresenta uma visão dialética do mundo. (CARVALHO, 2011).

Além de trabalhar frequentemente com textos da literatura, Carvalho pauta seu processo criativo nas formas de expressão da arte literária, criando assim obras audiovisuais que dialogam com os potenciais interpretativos das narrativas e impulsionam o espectador a se posicionar como seres pensantes. O diretor defende que o público necessita de entretenimento, mas também de caminhos para alcançar um novo olhar sobre o mundo. Deste modo, o diretor (*apud.* COLOMBO, 2012) resume seu intuito artístico:

O pouco que realizei para TV foi no caminho de tentar humanizar a narrativa, na maioria das vezes forjada de forma hegemônica e industrial. Se na televisão tenho a sensação de estar sendo vigiado por todos os lados, no cinema é o contrário. [...] Meu trabalho não diminui a TV nem engrandece o cinema, mas também não se deixa escravizar por essa ou aquela linguagem artificial. Quero me libertar do peso industrial que transforma tudo em uma leitura anódina dos seres e da vida.

Com isso, esclarece-se a pertinência em estudar a obra do diretor no campo dos estudos literários. Luiz Fernando Carvalho é um artista expoente no que se refere a difusão e entendimento da literatura num tempo em que se vive a supremacia da imagem. Carvalho faz de sua narrativa cinematográfica uma expressão de intuito artístico de forma a contrariar a hegemônica subordinação da imagem naturalista audiovisual que habitualmente instaura em suas narrativas uma conjectura do mundo real. *Capitu* é teledramaturgia que convida o espectador a ser intelectualmente ativo ao propor uma *mise-en-scène* baseada na teatralidade. A cena deve se materializar no livre jogo da imaginação; colocam-se à disposição elementos narrativos para alusão que provocarão o devaneio criador de cada um, ou seja, a obra é composta por signos que estimulam o trabalho interpretativo.

As principais questões que norteiam este trabalho são: entender como se dá a presença da teatralidade em uma obra audiovisual; analisar a representação cinematográfica a partir da complexa rede de sentidos configurados pelo revestimento de teatralidade na composição de *Capitu*; compreender o efeito e a recepção dessa linguagem híbrida para o entendimento e apreciação da narrativa.

Para alcançar tais objetivos, procurou-se primeiramente situar as relações entre teatro e cinema, e logo de saída percorreu-se terreno perigoso. Mesmo com variados estudos sobre as aproximações e diferenças dos campos artísticos em questão, as artes representativas vivem em permanente estado de confluência, sendo que determinar suas especificidades e materialidades expressivas foi tarefa árdua. Iniciamos com algumas discussões a respeito dessas linguagens, possibilidades técnicas, desenvolvimento histórico e consolidação, e relação com o espectador. Tende-se, com isso, estabelecer paralelos entre o signo teatral e o signo cinematográfico, a matéria-prima do teatro que difere da matéria-prima do dispositivo audiovisual. A polissemia do termo “teatralidade” exige um posicionamento teórico que guia nossa abordagem crítica, ou seja, é preciso, antes de tudo, esclarecer o que se entende por “teatralidade” e qual o conceito adequado para alicerçar a análise.

A segunda parte da pesquisa se dedica à análise da minissérie de Carvalho, com ênfase em sua dimensão teatral, ou seja, concentrando-se nos elementos da composição que revelam a teatralidade.

A metodologia baseia-se em conceitos e fundamentos analíticos conforme a investigação dos signos teatrais e dos cinematográficos. Para estabelecer o conceito teatralidade, assim como as análises das cenas focando a dimensão teatral, apropriou-se como apoio os teóricos da arte teatral que, mais precisamente, se debruçam sobre as formas de encenação e signos teatrais – Jean-Jacques Roubine, Patrice Pavis, Renata Pallottini, Tadeusz Kowzan e Anne Ubersfeld.

Buscou-se não somente referências de críticos e teóricos teatrais, pois, como se trata de uma obra audiovisual, foi preciso consultar os estudiosos que se debruçam sobre o campo cinematográfico, como Jacques Aumont, Ismail Xavier, Christian Metz, Edgar Morin, Sergei Eisenstein, Marcel Martin, André Bazin, Roman Jakobson, Gerard Betton.

Foi necessário também fazer uma abordagem dos estudos sobre a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, sendo indispensável, portanto, a apropriação dos grandes pesquisadores da vida e literatura do escritor, tais como Afrânio Coutinho, Daniel Piza, Michael Wood, entre outros.

O objetivo é examinar o efeito da combinação das expressões artísticas (teatral e cinematográfica) e seus artifícios que se exibem na construção

do sentido na obra audiovisual, valorizando seu teor ficcional. O trabalho questiona como essa linguagem sincrética pode acercar-se da literatura devido a seu potencial de provocar a imaginação e requerer o trabalho interpretativo do espectador, e, mais precisamente, como a teatralidade representa e materializa o enredo e as ideias capitais de *Dom Casmurro*.

Assim, a análise de *Capitu* foi elaborada com o propósito de verificar como a teatralidade pode ser recurso cênico que consagra a aproximação da obra audiovisual de Luiz Fernando Carvalho com a literatura de Machado de Assis. Ela, a análise crítica da obra, buscou perceber de que modo a arte teatral contempla a transcrição da essência da literatura machadiana para um dispositivo imagético, construindo metáforas cênicas que compreendem a materialização de ideias contidas no romance, além da mais direta, a encenação da filosofia do tenor italiano – “a vida é uma ópera”.

O percurso do texto dissertativo respeita certa cronologia da minissérie e agrupa as cenas analisadas de acordo com o enfoque crítico sobre a materialização de diferentes temas que a teatralidade constrói em cena. Desta forma, a análise trata primeiramente da contextualização temporal da obra, em seguida explica-se a revelação da teatralidade em cena, que é o entendimento e posicionamento intelectual chave para a leitura do resto da obra. Sequencialmente, o texto compreende a análise da teatralidade como metáfora cênica do mundo das aparências; a teatralidade que coloca em cena a memória de um narrador ambíguo; o signo teatral em favor da materialização cênica de questões mais subjetivas; o desdobramento do narrador; e finalmente, a dimensão cinematográfica da obra.

É preciso registrar que uma única cena não esgota um tema analisado; as significações despontadas pela teatralidade ressoam em todo a minissérie sendo que se só fosse contemplado um tema por cena a crítica deixaria de apontar dados importantes para a compreensão da obra. Desta forma, por vezes o texto retoma questões já discutidas ou ainda não aprofundadas, para melhor explicar a cena estudada, com a intenção de iluminar as possibilidades interpretativas de cada parte da narrativa audiovisual.

Portanto, as divisões não são estanques, mas visam facilitar a leitura e organizar as ideias.

Tratando-se de uma obra questionadora e ousada, a pesquisa pretende construir um texto que reflete sobre o estado e natureza da arte na

contemporaneidade a partir das rupturas e inovações instauradas na criação dessa linguagem sincrética. O trabalho se encerra com a reflexão sobre as características da linguagem audiovisual carvalhiana, com destaque para *Capitu*, dissertando sobre a forma como essa linguagem inovadora tende a provocar relações e percepções diferentes do espectador para com uma obra televisiva, compreendendo a importância da teatralidade na poética do autor.

1 TEATRO, CINEMA E SUAS ESPECIFICIDADES

“A Ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível.”
Michel Foucault

“A arte é constantemente dominada pela tendência de pesquisar a liberdade de expressão e de recursos” (HONZL, 1977, p.41). Essa tendência vem a ser o princípio que rege o trabalho artístico de Luiz Fernando Carvalho. *Capitu* é uma obra audiovisual que incorpora em sua linguagem matérias-primas e formas expressivas de vários outros campos artísticos, não se limitando aos meios próprios de seu dispositivo. Essa linguagem sincrética exhibe deliberadamente a apropriação da forma de encenação característica do teatro e é justamente esta proeminência de teatralidade a fonte de nosso estudo e o foco de análise do *corpus*.

Para uma pesquisa que busca o entendimento do uso da arte teatral na criação de uma obra audiovisual e questiona sua manifestação no campo cultural cinematográfico, é necessário, precedentemente, estabelecer os fundamentos sobre os quais se apoiam a análise, esclarecendo primeiramente o que se entende como linguagem teatral em contraste com a linguagem cinematográfica, assim como estabelecendo as teorias abordadas para a compreensão do termo *teatralidade*, determinante dos pressupostos da pesquisa.

O teatro e o cinema são, em suas similaridades, artes representativas, porém compostas por diferentes linguagens e, igualmente, criadas a partir de signos distintos. O signo é o material expressivo característico de todos meios artísticos e nele encontramos importante chave para delimitar algumas particularidades das manifestações artísticas em questão. É preciso, portanto, confrontar o signo teatral e o cinematográfico.

No teatro, o que convém e se faz necessário, é que uma cena montada num espaço fechado, circunscrita a um palco, tenha a capacidade de evocar e tornar presente ali uma igreja, por exemplo, ou um campo de flores, uma estrada onde transitam cavalos, carruagens, assim, como no caso de uma peça de teatro de rua, o espaço tomado pelos artistas pode representar um quarto de hotel, uma sala de estar etc. Ou seja, a estratégia para a leitura do signo teatral baseia-se na liberdade expressiva e suplementar de sua definição conceitual e função física fora de cena, no mundo externo à representação. “A cena é normalmente uma

construção, mas não é absolutamente sua disposição arquitetural que lhe confere a realidade de cena, mas sim o fato de que ela *representa* o local da ação dramática” (HONZL, 1977, p.36).

Os elementos presentes na composição da peça não possuem outra função além de representar. Um colar de pérolas, por exemplo, não é só um acessório para atribuir beleza a uma mulher, ele é um signo que representa a riqueza ou vaidade da personagem, sendo que os objetos e os elementos que compõe a cena, assim como a indumentária, “são, muitas vezes, signos que remetem a um dos signos contidos no traje ou na casa da personagem introduzida pela peça. Repito: signo de signo, e não signo de objeto” (BOGATYREV, 1977, p.15).

A liberdade do signo permite originar uma mobilidade do material expressivo do teatro, seja ele visual, acústico ou performático. Estas características colaboram para que sejam múltiplas as possibilidades de formulação ou combinação de signos teatrais que possam representar uma mesma ideia, uma única informação.

Determinado ruído é signo de chuva. O som emitido pela prancha do sonoplasta é nesse caso o *significante*, a ideia de que chove é o *significado*. Mas no teatro a chuva pode ser representada [ser significada] de diversos modos, por meio de diferentes sistemas de signos: pela iluminação [projeção], indumentária [impermeável e capuz], acessórios [guarda-chuva], o gesto [ator que se sacode ao entrar], penteado [cabelo molhado], a música e, sobretudo, a palavra. Há então diferentes signos [simultâneos, sucessivos ou virtuais], diferentes significantes, mas o significado sempre é o mesmo: *chove*. (KOWZAN, 1977, p.81).

Temos aqui uma faculdade específica do signo teatral, “que é de intercambiar os materiais, de passar de um aspecto para outro, de animar uma coisa inanimada, de passar do campo acústico para o campo visual, etc..” (HONZL, 1977, p.45). E, indo mais além, percebe-se a capacidade da linguagem teatral em propor uma “superposição de signos”. Isso quer dizer que no teatro é possível, por exemplo, que um objeto, como uma cadeira, possa representar uma personagem. Eles deixam de conter somente seus valores imbuídos de carga social e funcional do mundo externo e passam a ser códigos representativos aptos a despertar a imaginação cênica.

É a isso que se deve a maleabilidade do signo teatral e a possibilidade de substituição de um signo de um código, por um signo de um outro código; as *lágrimas* na *Fedra* encenada por Vitez em 1975 eram figuradas [substituídas] por uma bacia cheia d'água em que os atores lavavam seus rostos. O *eixo sintagmático* compreende o encadeamento da sequência de signos, e compreende-se como é possível – sem propriamente romper o encadeamento –, graças a uma substituição, fazer contracenarem ambos os códigos, fazer o relato passar de um tipo de signos a um outro [...]. Daí a possibilidade, para o teatro, de dizer muitas coisas ao mesmo tempo, de construir várias narrativas simultâneas ou entrelaçadas. O empilhamento de signos permite o contraponto. (UBERSFELD, 2010, p.12).

Um signo teatral pode, portanto, emitir um ou vários significados numa montagem. Na arte do espetáculo, a função social (atribuída pelo mundo real) e a cênica (originada por motivação artística) do signo se complementam, assim como se permutam. O material significante altera e intercambia seu significado com uma liberdade que outros campos de manifestação artística dificilmente alcançam.

Assim, uma peça de teatro tem a possibilidade de ser toda montada sem a presença de acessórios, figurinos etc.. Num cenário desnudo, a performance do ator pode ser o material expressivo para contextualizar o local da ação dramática. Quando os personagens dançam, movimentam figurinos invisíveis, gesticulam um brinde com copos imaginários em mãos, logo se assimila que a ação se passa num baile ou em uma festa.

É impossível, no teatro, determinar definitivamente se aquilo que chamamos comumente de gesto [do ator] não será executado por um elemento cênico, assim como não se pode prever se o que é fenômeno pictórico não será confiado à música. De fato, é essa transformabilidade do signo teatral que constitui seu caráter específico. É graças a ele que se explica a transformabilidade da estrutura teatral. (HONZL, 1977, p. 45-46).

Trabalha-se, portanto, com formações de opostos; por exemplo, num palco vazio, sem composição de objetos para criação do cenário, preenchido somente com a ação dos atores, o papel do cenário existe em igual função e este critério é válido para todos os outros elementos cênicos. “Esta contradição é, pois, legitimada pela natureza específica do signo teatral, da estrutura teatral e do material teatral”. (HONZL, 1977, p.47).

A totalidade desses elementos que formam o espetáculo compõe múltiplos significados que ultrapassam aqueles contidos no texto escrito. Há os significados primordiais que estão, usualmente, mais ligados ao desenvolvimento da fábula, e ainda aqueles que proporcionam a revelação de outros significados. Esta

polissemia está relacionada ao trabalho receptivo que compõe o sentido, sendo que é possível assimilar só os mais diretos para compreender o enredo ou ir mais profundamente e exercer diversas leituras.

Entre todas as artes, e talvez entre todos os campos da atividade humana, a arte do espetáculo é onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem em primeiro lugar sua significação lingüística, ou seja, é o signo dos objetos, das pessoas, dos sentimentos, das idéias ou de suas inter-relações que o autor do texto quis evocar. Mas a entonação da voz do ator, a maneira de pronunciar essa palavra, pode modificar o seu valor. (KOWZAN, 1977, p.61).

Percebe-se, portanto, que é “essa transformabilidade que torna a arte cênica tão variada e cativante”. (HONZL, 1977, p.52).

Por conseguinte, quando o signo teatral é lançado ao espectador, sua recepção é primeiramente questionadora e de caráter interpretativo e imaginário. A composição do cenário e da performance é dada pelo encenador para ser concluída na atividade intelectual do público. O significante, ou seja, o material figurativo usado em cena é lido pelo espectador que deve identificar seus significados, isto é, ideias sugeridas a partir da assimilação do signo representativo.

Assim, a manifestação teatral é consideravelmente uma “arte fascinante pela participação que exige”. Seu sistema de signos é riquíssimo e incorpora múltiplas possibilidades de leituras para um mesmo texto dramático. A complexidade de suas redes semânticas excede a primeira faculdade do signo, que é comunicar. É, portanto, uma “arte privilegiada, de importância capital, pois mostra, melhor que todas as outras, de que modo o psiquismo individual investe-se numa relação coletiva”. (UBERSFELD, 2010, p.2).

Logo, é possível afirmar que existe um pacto implícito entre o espectador e a arte teatral, no qual já está estabelecida a regra do jogo, regra esta que compreende a liberdade expressiva isenta de associações lógicas, a não serem as internas de cada peça, criadas pelos encenadores e válidas somente naquele único espetáculo. E dessa forma a arte cênica é, em proeminência, uma representação que é também um jogo dialético.

O objeto de nossa pesquisa é uma obra audiovisual produzida para televisão, mas com liberdade artística e configuração mais própria à arte cinematográfica. Trataremos *Capitu* como obra audiovisual, fílmica ou

cinematográfica. O olhar crítico é direcionado mais às possibilidades técnicas audiovisuais, que implicam tanto o cinema como a televisão. Além de tudo, a obra foi lançada em DVD, o que já a desliga do dispositivo televisivo e a torna mais independente. No mais, os dois dispositivos, cinema e TV, são frequentemente considerados similares pelos teóricos do campo audiovisual, como se nota na afirmação de Robert Stam (2003, p. 142):

Os dois meios constituem praticamente a mesma linguagem. Compartilham importantes procedimentos linguísticos [escala, sons *on* e *off*, créditos, efeitos sonoros, movimento de câmera etc]. Logo, são dois sistemas vizinhos; os códigos específicos pertencentes a ambos são muito mais numerosos e significativos que os não-pertencentes; e, inversamente, os códigos que os diferenciam um do outro são muito menos numerosos e importante que os que os diferenciam em conjunto de outras linguagens.

Sob essa perspectiva, investigar a natureza da linguagem cinematográfica é empreendimento necessário para nossa análise, que se sustenta no contraste das estruturas artísticas teatrais e fílmicas.

No esforço para legitimar o cinema como um novo modelo narrativo e, ainda mais, como um campo de expressão artística, os estudiosos se voltaram para a reflexão e teorização da linguagem cinematográfica. O cinema é criado a partir de imagens, sons e movimento. Uma lente denominada objetiva captura as imagens que por um processo químico são reveladas num material sensível: a película. As questões que nos interessam são: qual a especificidade desta linguagem cinematográfica? O que a difere de outras linguagens artísticas imagéticas e, mais precisamente, o teatro?

Recorrendo a Roman Jakobson em seu ensaio *Decadência do cinema*, deparamo-nos com a preocupação do autor em delimitar a matéria-prima da arte audiovisual. Jakobson (2004, p.154) afirma que o “material cinematográfico são precisamente os objetos reais. O diretor francês Louis Delluc já tinha intuído perfeitamente que até o homem no cinema é ‘um mero detalhe, um mero fragmento do material do mundo’”.

Outrossim, lembramos que o signo é, precisamente, material de todas as artes, assim, o âmago do trabalho dos cineastas consiste em transformar elementos do próprio mundo real (sonoro e imagético) em significante na composição do filme. Determina-se aí a essência cinematográfica em contraste com a teatral.

Todo fenômeno do mundo externo se transforma em signo na tela. O cão não reconhece o cão pintado, visto que a pintura é essencialmente signo – a perspectiva pictórica é uma convenção, um meio plasmante. O cão late para o cão cinematográfico porque o material do cinema é um objeto real. (JAKOBSON, 2004, p. 155).

Nota-se, portanto, que seu material expressivo contribui para a vocação do efeito de veracidade da arte audiovisual. Roland Barthes (2004, p.43) em seu ensaio intitulado O efeito de real explica que este efeito “provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão.” Assim, essa representação realista trabalha com a “ilusão referencial” na qual “o ‘real’ volta pra ela, a título de significado de conotação”.

Não se assiste a um filme como um discurso elaborado acerca do real, porém como reprodução direta deste real, sendo que os significantes são tomados por reflexos dos signos, sem que o espectador coloque em prática o trabalho de relacionar o objeto cênico e seu referente do mundo externo.

Com isso, a especificidade cinematográfica ao abrigar o apreço fotográfico da unidade da imagem, cria narrativas imaginárias, porém de consistência real.

A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à *riqueza perceptiva* dos materiais fílmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa ‘riqueza’ deve-se ao mesmo tempo à grande definição da imagem fotográfica, que apresenta ao espectador efígies de objetos com um luxo de detalhes. (AUMONT, 2007, p.148).

Desse modo, o cinema é uma linguagem que tende a uma representação realista. O filme é produto de um processo criativo que possibilita contar fábulas através de imagens semelhantes à nossa visão do mundo real. “Os filmes narrativo-representativos, mesmo se seu enredo for bem irreal, sempre serão particularmente críveis.”. A noção de sinédoque assinala de forma plausível este trabalho da sétima arte em se apropriar de “parte de um todo” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 165) para criar e conferir-lhe outro significado.

O denominador comum da representação audiovisual é precisamente a criação de ficção revestida de um conjunto estilístico bastante ilusório, no qual o espectador identifica sem custo sua percepção cotidiana no âmbito ficcional.

Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” de um filme. Se tentarmos, por esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem porque elas nos são naturalmente insensíveis, vemos que as toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea. (BAZIN, 2005, p. 66).

Ainda que não se possa negar que a imagem fílmica sofra um “achatamento” em relação à visão humana do mundo real devido à transformação de uma percepção tridimensional que é a nossa, para uma imagem que compreende somente duas dimensões, este dado próprio de seu dispositivo, parece ser, de uma maneira geral, não contemplado pelo espectador que assiste a um filme sem lembrar-se da restrição imagética da tela. Assim declara Aumont (2007, p. 21):

É claro que a experiência, mesmo a mais breve, de se assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações [presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor etc.], essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade.

Assim, a arte do cinema, apesar de herdeira direta da teatral, é em potencial considerada sucessora da fotografia, visto que o cinema se origina da matriz fotográfica que, encadeada no cinematógrafo, promove a sensação real de movimento.

Se já é fato tradicional a celebração do ‘realismo’ da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. (XAVIER, 2005, p. 18).

Este encadeamento gera uma ilusão que basta para o espectador não levar em conta a não existência de imagens exteriores ao quadro, de modo que “o campo [é] como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele”. (AUMONT, 2007, p. 24). É chamado “fora de campo” este espaço narrativo

escondido que torna possível a extensão do que é visível, ou seja, mesmo as ações dramáticas que não participam do enquadramento são perpetuadas na percepção do espectador e fazem parte da comunicação da fábula. Um filme pode, portanto, compor dois espaços num mesmo momento, por exemplo, muitas vezes quando o quadro é preenchido por um *close up* no rosto de uma personagem podemos saber claramente para onde ela está olhando, ou com qual outro personagem ou evento interage.

Por conseguinte, vemos que o que caracteriza a arte audiovisual de outros meios culturais é sua faculdade criar uma imagem ilusória de realidade, originada do conjunto de elementos que relacionam nosso olhar com a ficção a partir de representações imagéticas muito próximas à nossa visão do mundo real. A percepção fílmica afigura-se aos aspectos de nosso olhar habitual. O teórico Edgar Morin (apud. AUMONT, 2007, p.236) afirma que

Todo real percebido passa pela forma imagem. Depois, renasce em lembranças, isto é, imagem de imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação [pintura, desenho], é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor do que a foto, é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário.

Em seu estudo sobre o espectador do cinema, Morin se debruça sobre o universo cinematográfico em busca do seu papel na atividade receptiva humana diante de um filme. Ele aponta para a condição de crença que o homem dispõe aos eventos na tela, comparando-a à mentalidade infantil que aceita como verdade seus sonhos. Abordando a “projeção-identificação”, o teórico verifica que

A impressão de vida e de realidade própria das imagens cinematográficas é inseparável de um primeiro impulso de participação. Vincula à última ausência ou à atrofia da participação motriz prática ou ativa e estipula que essa passividade do espectador o coloca em situação regressiva, infantilizado sob o efeito de neurose artificial. Disso tira a conclusão de que as técnicas do cinema são provocações, acelerações e intensificações da projeção-identificação. (AUMONT, 2007, p.236).

Apesar de apontarmos para dados generalistas e técnicos, o cinema, como campo de ação artística do homem, é praticável e existem muitas obras de essência fantástica, estética ousada, potencial transgressor etc.. Porém, “de maneira geral, foram poucos os movimentos cinematográficos que procuraram

algo totalmente diferente do Realismo no sentido da definição dada no século XIX” (AUMONT; MARIE, 2006, p.253), ou seja, convenção estilística que busca “humanizar” a representação artística e assim facilitar a identificação do espectador.

É plausível observarmos que a expressão audiovisual é vivamente manipulada pela produção comercial da cultura de massa. O cinema é uma mídia que proporciona uma estética de fácil assimilação e ainda tem grande alcance de público, sendo alvo de interesses fundamentados em geração de lucro financeiro. Há no dispositivo certa esfera de ação muito diversa daquelas da vontade artística.

Além dos aparatos funcionais de linguagem, a arte cinematográfica é também pautada em representações realistas devido à sua consolidação social, pois, ao longo de sua história e de maneira acentuada na sociedade moderna, foi bastante usada para fins de entretenimento comercial. Desse modo, graças a sua estética que busca representar mimeticamente o mundo exterior, sem contrastes com a transfiguração imaginativa, o dispositivo trabalha num processo de intercâmbio das posições entre seres fictícios e reais. O espectador de filme é suscetível a aceitar como verdade o que percebe em imagens, como explicam Martín-Barbero e Rey (2004, p. 70) acerca das relações entre real e ficcional:

Intercâmbio que é confusão entre relato e vida, que conecta de tal maneira o espectador com a trama que este acaba alimentando-a com sua própria vida. Nessa confusão, que é talvez o que mais escandaliza a perspectiva intelectual, cruzam-se bem diversas lógicas: a mercantil do sistema produtivo, isto é, a estandardização, bem como a do conto popular, a do romance e da canção com estribilho, ou seja, aquela serialidade própria de uma estética em que o reconhecimento e a repetição fundamentam uma parte importante do prazer e é, em consequência, norma de valor dos bens simbólicos.

Isso se dá por existir um sentimento de conforto e segurança no que já é conhecido, o que a reprodução do real atende de forma prática e funcional, evitando riscos da não aceitação do público. Ela garante uma resposta positiva no homem contemporâneo por ser eficaz em “produzir uma suave felicidade, na qual a desordem semântica, ideológica ou experiencial do mundo encontra um reordenamento final e remansos de restauração parcial da ordem”. (SARLO, 1997, p.63).

Nota-se, portanto, que a linguagem audiovisual, além de originar-se por um seguimento de elementos que contribuem para uma estética realista, sofre a ação da cultura de massa, a qual atua através do dispositivo para que se estabeleça

uma homogeneização do significante visual fílmico, tornando-o uma manifestação predestinada à representação mimética. Tânia Pellegrini (1999, p. 190) explica que “cada vez mais a imagem eletrônica insinua-se em todas as dimensões da vida cotidiana, ubíqua, surgindo como realidade autorreferencial, remetendo a si mesma, numa infinita cadeia de significantes”.

Luiz Fernando Carvalho (2002, p.33) mostra-se constantemente um artista contestador quanto à atual configuração cultural de nossa sociedade. O diretor expressa seu entendimento sobre o homem contemporâneo e sua relação com a cultura de massa dizendo que

Esses objetos pseudoculturais, que geralmente não são a expressão do artístico, nem de um indivíduo, nem muito menos de um povo, são manipulados pela mídia que procura aplacar, de alguma forma, a angústia da população. Esses objetos de consumo exigem do público muito pouca bagagem cultural e, o que acho ainda mais grave nos dias de hoje, cuidam para que as crianças tenham acesso às diversões dos adultos. A consequência disto tudo é uma espécie de regressão dos adultos que, incapazes que são de enfrentarem as dificuldades e complexidade da vida moderna, recorrem ao kitsch, ao popularesco, ao apelativo, que, por sua vez, acentua sua infantilidade. [...] A realidade atual da nossa sociedade, que viu surgirem novos problemas sem estar preparada para enfrentá-los, é esta e não outra. Até agora, a grande comunicação de massa, bem como a mídia, outros meios de comunicação e o tal cinema americano, foram os grandes responsáveis por uma gigantesca operação de condicionamento do povo.

O mercado audiovisual supõe e enxerga a todos como iguais, sendo que esse culto à impressão de realidade cinematográfica não é somente determinado por suas faculdades técnicas, mas também por normas comerciais baseadas em lei de oferta e procura. Portanto, estabelece-se um pacto subentendido entre o público e a narrativa fílmica no qual reside a expectativa de uma estética predominantemente mimética, algo de fácil assimilação e potencial projetivo, diferenciando-se, nesse aspecto, da arte teatral.

A presente proposta de reflexão acerca da linguagem cinematográfica intenciona a compreensão da sua estrutura, fundamentos e conjunto de elementos específicos, porém, dentro do limite que interessa à análise da teatralidade em *Capitu*. Assim, pensando em nosso objeto de estudo questionamos: o dispositivo audiovisual necessita ser pautado por uma estética realista?

Os signos que compõem as cenas na obra audiovisual *Capitu* pertencem ao campo artístico do teatro, ou seja, remetem a elementos da representação teatral. Desta forma, o espectador, assim como no teatro, não contempla os objetos em cena como objetos reais, mas como signo de signo ou signo que se refere ao objeto do mundo visível.

Para melhor entender a apropriação de Luiz Fernando Carvalho de uma linguagem mais simbólica, convém lembrar que mesmo no teatro, a montagem de intuito mimético se limita à comunicação de significados, ao passo que aquela, liberta de analogias da realidade e rica em artifícios cênicos, multiplica seu potencial significante:

Se compararmos o teatro naturalista e o teatro não realista, veremos que o primeiro não utiliza as diferentes formas de arte [música, dança, etc.] numa medida tão grande quanto o segundo; por outro lado, o teatro não realista apresenta nas personagens, nos figurinos, no cenário e nos acessórios, um número muito maior de signos do que o teatro naturalista, onde figurino e cenário comportam tão somente um. (BOGATYREV, 1977, p. 27-28).

Os elementos cênicos – figurino, maquiagem e acessórios – que constituem os quadros em *Capitu*, ornaram-se da liberdade expressiva do teatro e assim não são o signo em si, mas sim um signo que remete a outros signos. Portanto, evidencia-se a criação de uma *mise-en-scène* trabalhada nos fundamentos da **teatralidade**, isto é, naquilo que é especificamente teatral, “a circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados” e principalmente “a artificialidade da representação.” (PAVIS, 2008, p.372). Para Danilo Santos de Miranda (2011, p.17),

A complexidade do tema [discussão do conceito de teatralidade] é de tal ordem que não permite estabelecer conclusões fechadas; a teatralidade assume formas e expressões tão variantes quanto o próprio ser humano, uma vez que lhe é intrínseca. O que se pode depreender desse ciclo de debates, habilmente conduzido por Ana Lúcia Pardo, é justamente a amplitude da significação do conceito e a fartura de sua expressão – corroborando, portanto, o largo sentido que lhe é atribuído pela definição de Patrice Pavis.

Com isso, a presente pesquisa precisa salientar que está ancorada na definição de teatralidade que se encontra ao analisar meios de revitalização do público e formas de encenação contestadoras ao longo da história do teatro.

A história do teatro confunde-se com o posicionamento do espectador, que transita entre *voyeur* passivo, participante crítico e sujeito de potencial interpretativo aguçado. Em contestação à passividade intelectual do público, artistas do campo teatral desenvolveram formas de encenação que proporcionam uma conversão do espectador em agente ativo e pensante.

No final do século XIX, as convenções teatrais do Naturalismo adotavam os recursos cênicos que colaboravam para a reprodução do real. Até mesmo pedaços de carne encharcados de sangue entram em cena na peça *Les Bouchers* (1888) montada por Antoine. Subjetividade e dimensão imaginária não eram ambições deste teatro.

Em plena atividade do movimento Naturalista encabeçado por Antoine, surge o Simbolismo para afirmar o potencial da arte cênica a partir da teatralidade. É neste momento que nascem as contestações que marcam o teatro moderno. A corrente simbolista resgatou os cenários compostos por telas pintadas, disseminando um questionamento sobre o mimetismo típico do movimento naturalista. Eles não mais se preocupam com a representação fiel do real, com o pictorialista, mas sim, com a organização de formas para sugerir coisas.

O teatro simbolista pretende renunciar a maioria das aquisições técnicas herdadas dos dois últimos séculos. No essencial, irá se limitar a marcar, o mais ligeiramente possível, a estrutura de um espaço. [...] O objetivo permanece o de evitar qualquer interferência, visual, sobretudo, que pudesse prejudicar a comunhão poética, a irradiação da palavra na imaginação devaneadora do espectador. (ROUBINE, 2000, p.123).

As peças teatrais perdem a relação direta com a materialidade do mundo real e tornam-se elementos simbólicos, como até mesmo as palavras, que passam a compor o cenário deliberadamente artificializado, tornando a arte teatral uma estimuladora de sonhos e fabulações.

O que o palco moderno deve essencialmente ao espetáculo simbolista é a redescoberta da teatralidade. A tendência ilusionista, que prevalecia desde o século XVIII, preocupava-se antes de mais nada em camuflar os instrumentos de produção da teatralidade, para tornar sua magia mais eficaz. [...] Sob o impulso dado por Jarry, ela [encenação] reinventa aquilo que poderíamos chamar *o alarde da teatralidade*. [...] Para estes, o signo teatral devia sugerir, fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária do espectador... (ROUBINE, 1998, p. 35).

Ainda mais ousado, Jarry propõe soluções representativas que não iam ao encontro das correntes teatrais da época, o naturalismo e mesmo o simbolismo, pois *Ubu rei* ultrapassa, em ousadia, essas correntes. De acordo com Silvia Fernandes (2007, p. 20),

As inovações formais da encenação do L'Oeuvre, pela primeira vez consciente de si mesma no uso dos recursos abertamente teatrais e antiilusionistas requeridos pelo texto de Jarry, seriam as grandes responsáveis pela insurreição dos espectadores. O exército representado apenas por um soldado, os cavalos de papelão pendurados ao pescoço de Ubu na cena da guerra, a atuação estilizada do elenco, que imita gestos mecânicos de marionetes e recorre a uma composição vocal inusitada, adequada a cada papel, o uso de máscaras, os cenários sintéticos e não ilusionistas, [...] os cartazes indicando o lugar da ação, todas essas soluções opunham-se frontalmente à estética teatral da época.

Jarry vai além: não apenas os elementos do cenário são revestidos de teatralidade, como também retoma o uso da *máscara*, aplicando na performance do ator uma “pesquisa da estilização e o cultivo de todos os artifícios do gesto e da voz, Jarry faz aparecer a teatralidade a descoberto”, como reforça Roubine (1998, p. 36):

Precursor do surrealismo, o cenário de *O rei Ubu*, que pretende representar o Lugar Algum, [...] resulta sem dúvida, [...] de um desejo de provocação, de negação e de destruição do teatro. Ao menos de um certo teatro. [...] E quando não existe mais nada no palco que tenha vestígio da figuração, da verossimilhança, da coerência, ainda assim existe algo para ser visto: a *teatralidade*.

Um dos objetivos do teatro de Jarry e dos simbolistas era uma criação voltada mais para as discussões sobre a própria arte do que para questões sociais. Há, nos encenadores simbolistas, uma grande preocupação em conceber a cena com beleza para atingir uma forma mais poética. As cores são exploradas de modo que se criam efeitos cromáticos de grande influência sobre a sensibilidade de quem contempla as peças. “A iluminação, as cores, o movimento e mesmo o arranjo cênico não deviam ser rejeitados, na medida em que serviam antes ao desígnio da evocação que ao da verossimilhança.” (CARLSON, 1995, p.284).

No artigo “Da inutilidade do teatro no teatro” de Alfred Jarry há a proposta de uma forma cênica que atenda à demanda de um público que está disposto e pronto para o trabalho intelectual, contrariando a dramaturgia de seu tempo que intencionava conquistar numerosos espectadores, trabalhando com

formatos mais óbvios que agradam aqueles que querem ir ao teatro para “se distrair”. Com cenários híbridos, artificialidade exaltada, Jarry defende uma mise-en-scène na qual o espectador “pode imaginar por si mesmo o lugar que deseja, ou melhor, que sabe que deseja, e o cenário real pode aparecer no palco por exosmose” (CARLSON, 1995, p.284). Sua composição visa harmonizar a imaginação com a materialidade teatral.

Tais questionamentos de Jarry e dos simbolistas franceses, como Paul Fort e Lugné-Poe, alcançou a Rússia, influenciando posteriormente os fundamentos antirrealistas do teatro. Assim, Meyerhold se opõe ao seu mestre Stanislavski a partir de reflexões semelhantes, como salienta Roubine (1998, p.37) a esse respeito – “é uma ilusão ingênua acreditar que o teatro possa ficar a reboque do real, a não ser que queira perder toda sua especificidade”.

Em seu texto “O teatro naturalista e o teatro de humor”, Meyerhold critica o fato de a encenação naturalista impedir que o espectador idealize por si mesmo; por isso ele levou para os palcos russos um teatro estilizado a partir da teatralidade, cuja preocupação era fazer do espectador um “quarto criador, além do autor, do diretor e do ator”. Suas encenações buscavam um teatro universal, com cenas que sugeriam elementos físicos, e não os mostravam pura e simplesmente. O público desempenhava o trabalho de “empregar sua imaginação criativamente a fim de preencher os detalhes sugeridos pela ação do palco” (CARLSON, 1995, p. 308). Assim, explorando vivamente seus próprios elementos, como a máscara, a atuação improvisada, a dança, o gestual, a indumentária, etc., o teatro meyerholdiano pretendia materializar no palco as questões mais abstratas, que marcam o âmago da existência humana.

Posteriormente, na Alemanha, com intenção de trabalhar na esfera política e também indagando sobre a participação do espectador do teatro, Bertolt Brecht se ocupou em propor uma nova forma de dramaturgia e encenação, o teatro épico, que busca o engajamento racional em detrimento do envolvimento emotivo do público. Brecht instaura a prática do distanciamento crítico que desloca o espectador de um mergulho na ilusão, provocando seu poder de juízo crítico diante dos fenômenos representados ou discutidos na peça. O autor chama de teatro “culinário” à peça que prioriza o mero entretenimento, e impõe uma transformação nos elementos cênicos, exigindo que esses perturbem o logro teatral. A forma de encenação épica preconiza “conseguir romper com as expectativas do tradicional

teatro 'culinário' e forçar o espectador afeito à aceitação passiva a um papel mais comprometido." (CARLSON, 1995, p. 372).

Antonin Artaud, assim como Brecht, via o teatro como instrumento de potencial revolucionário, porém, Artaud tende a priorizar mudanças interiores do homem, mais ligadas a sua psicologia, e não envolvimento político e social. Ele rejeita o distanciamento, mas aspira engajar a capacidade interpretativa e levar o espectador ao círculo mágico da ação teatral. Assim,

Brecht e Artaud acabaram representando posições diametralmente opostas, o primeiro estimulando o espectador ao raciocínio e à análise, o outro considerando o pensamento discursivo como uma barreira ao despertar do espírito aprisionado no corpo. Em Artaud, vislumbramos as inquietações dos teóricos simbolistas e surrealistas levadas à máxima radicalização. (CARLSON, 1995, p. 379).

A teatralidade, ao romper com o paradigma do teatro mimético e/ou naturalista-ilusionista, é forte instrumento cênico para concretizar ideais contestadores da arte teatral, e dessa mesma forma ainda permeia a encenação contemporânea.

Assim como qualquer representação artística, o teatro pretende comunicar a respeito do real, porém, ao atenuar a ilusão e assinalar sua teatralidade, a arte cênica conscientiza o público é uma linguagem elaborada a partir de um ponto de vista sobre a realidade. O que está em jogo não é a assimilação passiva, mas sim a significação elaborada intelectualmente por quem se coloca diante da encenação.

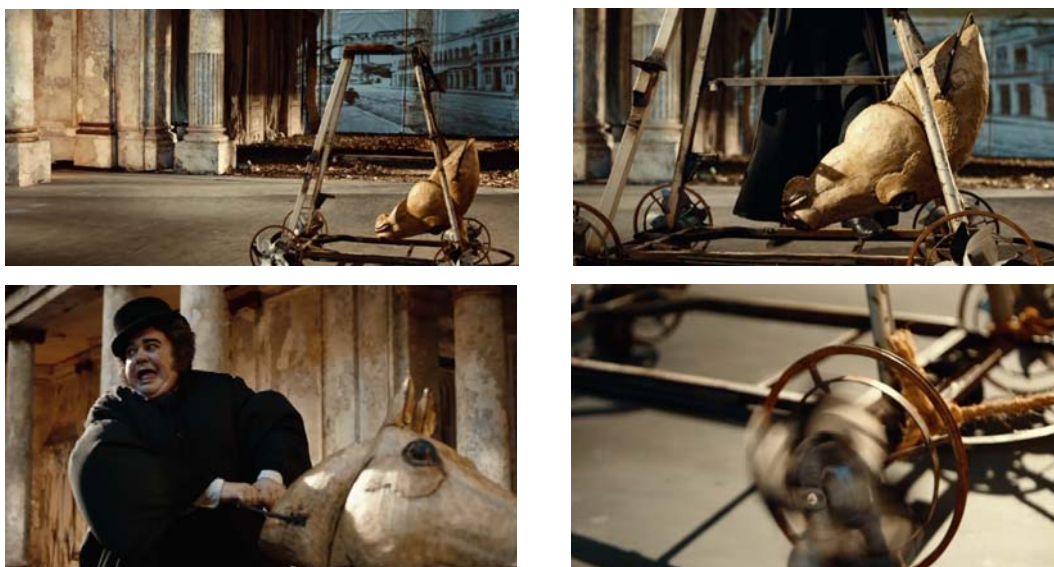
Por conseguinte, verificamos que a teatralidade é algo intrínseco ao fenômeno teatral e se refere a elementos e recursos próprios da composição de um espetáculo. Porém, nosso olhar crítico debruçar-se-á sobre a forma de encenação que não se preocupa em esconder os elementos de criação teatral, mas, ao contrário, os coloca em cena. Assim, fazendo aparecer os artifícios de sua materialidade expressiva, faz com que "o espectador não deixe de perceber o teatro como teatro, os cenários como objetos de teatro, o ator como um indivíduo que está representando ou atuando." (ROUBINE, 1998, p. 37).

Dessa forma, a teatralidade é vista como um meio de representar os artifícios e recursos da elaboração de um espetáculo para assim engajar o potencial criativo do espectador ao suscitar sua participação intelectual. "O teatro indica que

leva em conta a percepção do espectador, e que ele é teatro – e somente teatro” (SARRAZAC, 2012, p. 179).

Considera-se sua capacidade metalinguística, ou seja, a representação da representação, que lembra o público que se trata de ficção, portanto, requer a faculdade interpretativa para compreender o espetáculo, que é um mundo à parte, com regras próprias e lógicas internas. Em *Capitu* a imagem de um cavalo, por exemplo, figura-se numa escultura artesanal feita de madeira e papel sobre um suporte com rodas. Na cena referente ao capítulo *Tio Cosme*, o narrador descreve a personagem, o tio viúvo, e seu ofício, a advocacia. A narração em *voice-over* acompanha as imagens que iniciam com a personagem se preparando para ir ao trabalho. Tio Cosme caminha em direção ao cavalo, toda a atuação é carregada de artificialidade, assim como a indumentária. Ele é seguido pelas outras personagens que alternam o caminhar com congelamentos bruscos e feições muito expressivas. Sobe no cavalo com muita dificuldade devido a sua corpulência, a câmera dá um *close* nas rodinhas com cata-vento do cavalo e Tio Cosme sai acenando para as personagens que ficam.

Sequência de imagens 1 – Cavalo teatralizado.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Esse cavalo artesanal representa claramente seu papel de cavalo para o desenvolvimento da trama, sua manifestação visual remete à categoria “cavalo”, mas não temos em cena a imagem fotográfica de um cavalo num espaço

aberto, não é a imagem de um animal como o vemos em nosso mundo externo; o que temos é um referente visual, uma imagem que captamos visualmente e cujo significado formulamos em nossa mente.

Quando lemos a palavra cavalo, buscamos o conceito mental que possuímos e trabalhamos o potencial da visualidade, imaginamos um cavalo. Já no dispositivo cinematográfico, a imagem de um cavalo evoca diretamente sua identificação, sem a intervenção do entendimento pessoal. Ou seja, a palavra cavalo possibilita a criação imaginária de infinitas formas do que pode ser aceito como cavalo, mas a imagem fílmica de um cavalo é autoritária na medida em que não oferece ao espectador outro cavalo senão aquele representado na tela.

Já a representação teatral é de natureza polissêmica. O signo de um cavalo em cena num palco é, em geral, uma alusão ao conceito individual de cavalo por ser livre de sua imagem natural. Sendo artisticamente elaborado para uma representação, pode assim carregar consigo outros significados materializados em sua cor, forma, volume etc.. A consequência disso é que vemos o cavalo de uma forma, mas, é possível compreendê-lo de diversas outras.

No teatro tudo faz parte de um jogo de imaginação que, apesar de parecer complexo, lembra uma tenra infância, quando podemos fazer de qualquer objeto a projeção imaginativa de universos inteiros. A arte cênica se vale do jogo de simbolizar: um objeto, um gesto cênico, uma música, pode fazer-nos evocar imediatamente a imagem de um cavalo e, como num passe de mágica da imaginação, somos capazes de visualizá-lo em cena – não na sua perfeição mimética, mas revestido de todos os vácuos metafóricos e simbólicos que tornam essa experiência sinestésica, pessoal, intransferível. Há, então, um signo, cuja materialidade remete a quatro significados: temos a possibilidade de assimilação de um cavalo, animal que puxa a carruagem; uma ação, a de ir ao trabalho; a caracterização da personalidade desjeitosa da personagem; e por fim, assinalar o fato de que se trata de uma representação (pelo seu excesso de artificialidade).

Assim, tratando-se de um dispositivo audiovisual no qual o material significativo são imagens do mundo externo, o signo teatral passa a ser um signo que remete não só a um objeto, como também a um objeto de representação artística, elaborando uma dupla representação, a da narrativa e também a representação da ficcionalidade.

Luiz Fernando Carvalho é capaz de construir uma metarrepresentação ao romper com os dados de base da linguagem audiovisual (mimética, ilusionista) e revestir sua *mise-en-scène* de teatralidade. Sua ambição não é fazer teatro, mas sim, traduzir estados, ideias e sensações. O diretor encontra na teatralidade o recurso que torna capaz a materialização de elementos mais subjetivos, optando por recursos teatrais dentre uma vasta possibilidade de outros meios, para a criação de uma linguagem rica e aberta a diferentes leituras. Assim, em *Capitu* a narrativa não é mais criada a partir de um referencial de verdade e passa a ser uma “metarrepresentação”, uma linguagem que questiona o estatuto de seu campo artístico. A obra audiovisual deixa de ser vista como uma representação da realidade e assinala seu potencial autônomo, sua liberdade em criar um mundo à parte.

2 ANÁLISE DA OBRA AUDIOVISUAL *CAPITU* PELO VIÉS DA TEATRALIDADE

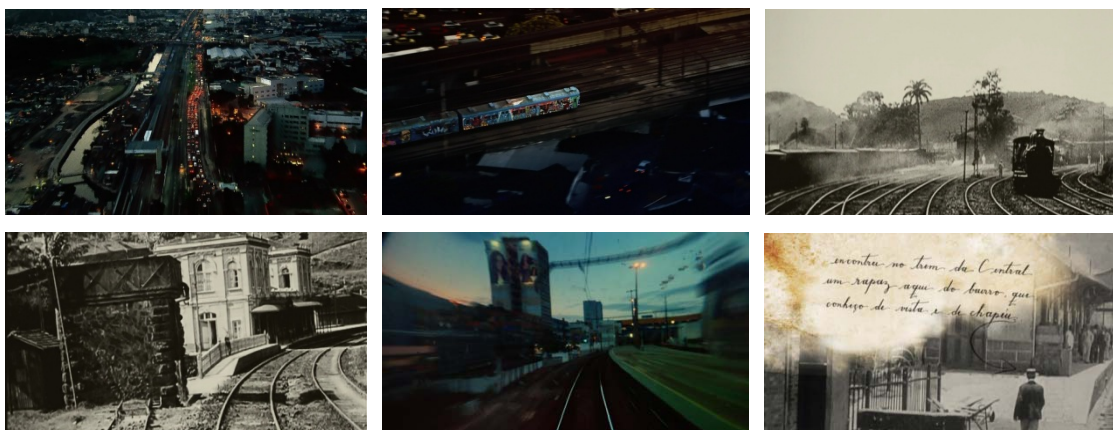
*“O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres são meros atores:
Eles têm suas saídas e suas entradas;
E um homem cumpre em seu tempo muitos papéis.”
William Shakespeare*

Capitu é a segunda realização do Projeto Quadrante. Visando levantar uma reflexão acerca da diversidade cultural brasileira, o Projeto de Luiz Fernando Carvalho reuniu quatro obras literárias sendo cada uma de um canto do país. A obra de Machado de Assis representa o sudeste do Brasil, e, mais precisamente, o Rio de Janeiro. A primeira cena da minissérie marca esta característica espacial de grande valor para o Projeto, contextualizando espaço e tempo tanto da obra literária *Dom Casmurro* quanto da audiovisual *Capitu*.

A obra cinematográfica de Carvalho inicia-se com imagens do Rio de Janeiro atual. Tomadas abertas colocam na tela um trem moderno com nuances de imagens do Cosme Velho da primeira década do século XX. Esse procedimento é o que Eisenstein chama de cinema intelectual, no qual “a montagem é toda determinada pela busca de relações semânticas, como puro quebra-cabeça”. (AUMONT, 2009,p.236).

Tal técnica “dá acesso diretamente, e na forma sensível (visual), a ideias abstratas” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 198), sendo que em *Capitu* a distância temporal entre as imagens compostas em sucessão assinala a atemporalidade da obra, assim como evoca uma homenagem ao Rio de Janeiro de Machado de Assis. O trem é grafitado, compondo uma imagem moderna e toda a cena é acompanhada pelo som de guitarras elétricas, não deixando dúvida quanto à sua contemporaneidade.

Sequência de imagens 2 – Cena de abertura da minissérie.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Alfredo Bosi (2007, p. 11) explica que

O objeto principal de Machado de Assis é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção das palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império. A referência local e histórica não é de somenos; e para a crítica sociológica é quase tudo. De todo modo, pulsa neste quase uma força de universalização que faz Machado inteligível em línguas, culturas e tempos bem diversos do seu vernáculo luso-carioca e do seu repertório de pessoas e situações do nosso restrito Oitocentos fluminense burguês. Se hoje podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é porque este olhar foi penetrado de valores e ideais cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que exerceu.

Luiz Fernando Carvalho, deste modo, inicia sua obra deixando claro o espaço temporal em que ela está contextualizada, isto é, sua atemporalidade. *Dom Casmurro* pertence a todos os tempos por tratar de questões existenciais, tais como as formas dos homens de se relacionarem, os limites da verdade na vida social, a falta de conhecimento do eu e do outro, enfim, reflexões que permeiam a humanidade nas mais diferentes realidades.

O diretor constrói o efeito extemporâneo partindo da contraposição de imagens pertencentes à atualidade e aquelas mais antigas, as quais indicam serem do tempo de vida de Machado de Assis. Dessa forma, ele cria um paralelismo temporal, pois, embora as imagens representem um certo tempo, a junção do contemporâneo ao antigo resulta num não-tempo ou em todos os tempos a partir do momento em que o romance nasceu.

2.1 “DO TÍTULO”: A REVELAÇÃO DA TEATRALIDADE NA OBRA AUDIOVISUAL

Assim como o narrador do romance *Dom Casmurro* começa seu relato explicando a escolha do título de seu livro, a presente pesquisa se inicia enfocando a dimensão teatral da obra cinematográfica com a análise da teatralidade na obra *Capitu*, uma vez que esta é a traço fundamental da construção da minissérie e foco da pesquisa.

Não existe uma hierarquia que categorize os recursos cênicos e sua importância. Porém, ao quantificar os elementos significantes é possível afirmar a relevância das personagens na obra cinematográfica *Capitu*.

A composição da personagem é o aspecto fundamental no teatro clássico; já na literatura e no cinema, apesar de não ser o alicerce, é importante para construção narrativa. O conceito de personagem traz em potencial o paradoxo de estar entre a realidade e a ficção, já que o irreal e o imaginário é fundamentado na complexidade humana, que é real. (CANDIDO, 1972). Assim como no teatro, a obra audiovisual *Capitu* traz as personagens como elemento fundador da narrativa, por serem

Contorno de ser humano feito por um criador, mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel na peça de teatro, dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral. (PALLOTTINI, 1989, p.13).

Destaca-se na forma audiovisual tradicional, principalmente nos produtos da indústria cultural televisiva e cinematográfica, a preocupação em elaborar a personagem para que o público se identifique com ela, especialmente com a protagonista da trama. Ismail Xavier (2005, p.34) afirma que o cinema habitual se fundamenta em “uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, ‘ligado’ aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada ‘participação afetiva’”.

Compreende-se que ao assistir a uma obra cinematográfica usual, o espectador passeia pela breve experiência de ser o “outro”, de viver as emoções da personagem. Sem se dar conta de sua ficcionalidade, é possível que o público esqueça-se de si mesmo e incorpore uma “vida” alheia que lhe proporcione novos experimentos. A definição de *personagem* encontrada no *Dicionário teórico e crítico*

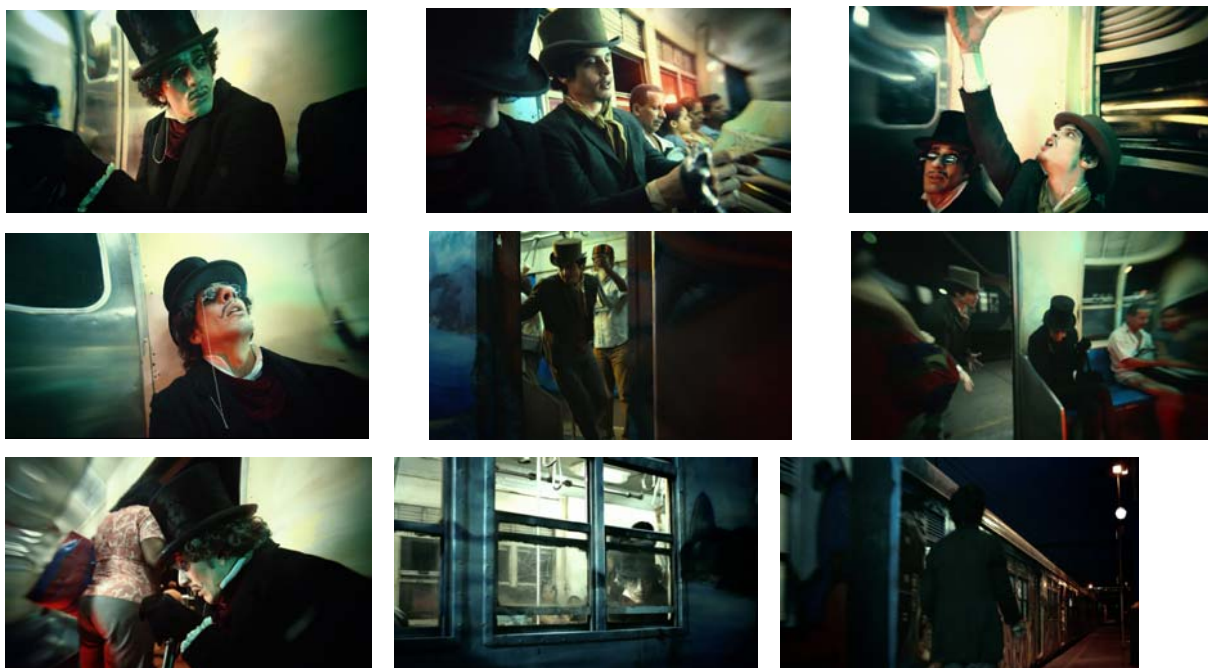
de cinema afirma o uso marcante, nas narrativas audiovisuais, deste modelo representacional que provoca a identificação:

A etimologia grega do termo latino **persona** designava a máscara, ou seja, o papel interpretado pelo ator. Este claramente destacado de sua 'personagem', da qual era apenas o executante e não a encarnação. A evolução do teatro ocidental é marcada por uma inversão completa dessa perspectiva, identificando a personagem cada vez mais com o ator que a encarna e transformando-o em uma entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no ato um efeito de identificação. O cinema herda dessa concepção da personagem, mesmo se durante a primeira década, aquela do filme dito primitivo: o ator encarna mais um tipo social, uma figura, um estereótipo [o militar e a babá, por exemplo], do que uma entidade psicológica independente. Correlativamente, a encarnação por um ator [de carne e osso, mas representado filmicamente por imagens e por falas] é o modo mais habitual de representação da personagem de cinema. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 226).

Contrariando esta forma cinematográfica hegemônica, a obra de Luiz Fernando Carvalho direciona para novas percepções que colocam em xeque o culto ao efeito de identificação. Passemos à análise da narrativa para explicar tal fato, intrinsecamente relacionado à constituição da teatralidade e importante para a compreensão de toda narrativa.

Em meio a uma composição cinematográfica que faz o mundo real imagem na tela, ou seja, passageiros comuns e o trem moderno, Dom Casmurro surge portando uma indumentária teatral – fraque, cartola e maquiagem marcante – ao lado do jovem poeta, caracterizado de forma perecida. As duas personagens dialogam de modo exagerado, diferenciando-se bruscamente tanto da locação externa quanto das pessoas ao redor, que constituem imagens do mundo contemporâneo. Depois de narrar a eventualidade que lhe rendeu o apelido, Dom Casmurro termina a cena dizendo: “– A vida tanto pode ser uma Ópera, quanto uma viagem de barca, ou uma batalha.”

Sequência de imagens 3 – Cena no interior do trem.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Na linguagem audiovisual o espectador toma como real as imagens da tela. No filme clássico, o ato de criação dos artifícios narrativos cinematográficos é estrategicamente ocultado a favor da impressão de realidade. Assim, a teatralidade em *Capitu* é suscitada por um contraste formulado a partir de imagens que compreendem *efeito de realidade* e *efeito de real* em oposição ao *efeito teatral*. Nota-se que

O *efeito de realidade* designa, pois, o efeito produzido no espectador pelo conjunto de índices de analogia em uma imagem representativa. [...] Trata-se no fundo de uma variante, recentrada no espectador, da ideia de que existe um catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imitá-la, a percepção natural. O *efeito de realidade* será mais ou menos completo, mais ou menos garantido, conforme a imagem respeite convenções de natureza plenamente histórica. (AUMONT, 2009, p. 111).

Este efeito é assiduamente usado na arte cinematográfica. Mas em *Capitu*, ao contrário do cinema habitual, ele é arditamente aplicado para destacar a teatralidade em cena. Isto porque as pessoas no trem, ao integrarem a cena são, de fato, representações fictícias, ou seja, personagens figurantes, porém, a imagem é análoga à que temos como referência de mundo real, criando, portanto, o *efeito de realidade*, sendo que não se vê tais pessoas como personagens de uma obra fictícia, mas sim como seres reais.

A tomada externa mostra o trem, em seguida passa para a cena na qual as personagens teatralizadas contracenam dentro do vagão. Essa oposição de imagem que porta o efeito de realidade e personagens caracterizados plasticamente compõe um momento esteticamente calculado num jogo de contrastes entre tais efeitos (de realidade, real e teatral).

O espectador vê esta cena como fenômeno natural, ou seja, ele a percebe sem investimento mental para entendê-la, é uma imagem de seu cotidiano com fácil identificação. Assim, esta imagem fílmica do vagão e seus passageiros provoca um *efeito de real*, sendo que

Na base de um efeito de realidade suposto suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e atribui um referente no real. Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente [...], mas, que o que *vê existiu, ou pode existir, no real*. (AUMONT, 2009, p. 111).

O efeito de realidade é intrínseco à arte cinematográfica, já o efeito de real é modulado de acordo com a vontade do diretor. O segundo é decorrente do primeiro, sendo o efeito de real um trabalho de intenção do artista em fazer com que o espectador realmente tome aquilo como mais ou menos real. Isso fica evidente na cena do trem, pois quando o espectador se depara com a imagem fílmica daquelas pessoas ‘comuns’ e também com a do próprio trem, acredita em sua existência e que estão ali executando ações do seu dia a dia, e não representando.

O *efeito de real* predomina por um momento, até que entra a figura de Dom Casmurro e sua ficcionalidade exaltada, que desestabiliza o espectador e o coloca em situação de estranhamento. “O efeito de real é também interpretável como regulagem, entre outros possíveis, do investimento do espectador na imagem” (AUMONT, 2009, p. 111), e esta ruptura, que provoca um entendimento da existência de ficção, altera o estado de recepção do público, deixando-o numa condição mais atenta. Com isso, verifica-se que a composição das personagens do plano narrativo, ou seja, as que pertencem ao enredo de *Dom Casmurro*, assim como a criação cênica do resto da obra, são edificadas por uma artificialidade escancarada. Esta artificialidade alcança o *efeito teatral*, que

Opõe-se a *efeito de real*. Ação cênica que revela imediatamente sua origem lúdica, artificial e teatral. A encenação e interpretação renunciam à ilusão: elas não mais se dão como realidade exterior, mas salientam, ao contrário, as técnicas e os procedimentos artísticos usados, acentuam o caráter interpretativo e artificial da representação. Paradoxalmente, o efeito teatral é banido da cena ilusionista, pois lembra ao público sua situação de espectador ao enfatizar a *teatralidade* ou a *teatralização* da cena. (PAVIS, 2008, p. 121).

Tal contraste é a chave fundamental para a leitura de toda a obra. A partir dessa oposição imagética e performática, o diretor Luiz Fernando Carvalho deixa claro o seu propósito: não se trata de retratar, reproduzir ou adaptar um romance para a tela, mas sim, de recriar no meio cinematográfico parte do potencial literário de Machado de Assis.

Para estes signos serem apreendidos como signos propriamente, isto é, para que se possa assistir à cena e saber que aquelas figuras teatralizadas estão representando, participando de uma representação artística, colocá-las primeiramente em meio a imagens análogas ao mundo real cria uma tensão que facilita a assimilação dessas personagens como personagens. Sendo o cenário elaborado por signos cinematográficos, que trazem em sua essência o efeito de realidade, as personagens se diferem bruscamente e deixam claro o propósito de se apresentarem como personagens. Isto porque os figurinos das personagens Dom Casmurro e Poeta são compostos por signos teatrais, e estes signos, em meio aos signos cinematográficos, ganham uma plasticidade escancarada. Desta forma, maquiagem marcante, fraque, cartola, etc., são signos que representam não só uma vestimenta, mas uma vestimenta que é própria a uma representação artística.

A teatralidade é um estado de saber do espectador. Por exemplo, quando ocorre uma encenação em um local público, em meio à rotina comum das pessoas, essa performance pode ser recebida como um mero acontecimento ou, no caso das pessoas que tenham consciência de que aquilo é uma ação cênica, o conhecimento da “intenção de teatro” traz à tona a teatralidade. Assim Paul Zumthor (2007, p. 41) explica este fenômeno:

Num lugar público (artigo diz: no metrô) alguém fuma; um outro o agride, arranca seu cigarro ou comete uma outra ação violenta. Para a multidão que enche o vagão trata-se de um acontecimento. Mas alguém nessa multidão sabe que isso é simplesmente um jogo, montado por uma associação antitabagística. Há então teatralidade? Para a multidão não. Mas para o espectador a par do plano sim. ‘A teatralidade neste caso parece ter surgido do saber do espectador, desde que ele foi informado da

intenção de teatro em sua direção. Este saber modificou seu olhar, forçando-o a ver o espetacular lá onde só havia até então acontecimento. Ele transformou em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano, ele semiotizou o espaço, deslocou os signos que ele então pode ler diferentemente... A teatralidade aparece aqui como estando do lado do performer e de sua intenção firmada de teatro mas uma intenção cujo segredo o espectador deve partilhar.¹

A impressão de realidade do meio audiovisual, como dissertado no primeiro capítulo, é permeada pelo fato de possuir uma linguagem fortemente pautada em representações miméticas. Este dado colabora para que a composição cênica apresentada na cena inicial, quando em contraste com a imagem cinematográfica realista, proporcione a manifestação da teatralidade, ou seja, o saber da intenção de arte. Isto porque o estranhamento é causado pela quebra da expectativa do público que está habituado a representações mais naturalistas. Os primeiros minutos do filme não fogem à linguagem tradicional, porém, a entrada das personagens teatralizadas em cena surpreende e desestabiliza o espectador, convidando-o a reposicionar-se. Dessa forma, Luiz Fernando Carvalho cria uma circunstância favorável e legível para guiar o olhar do espectador que fica a par da existência de um espaço ficcional.

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2007, p. 41) .

Essa teatralidade se desdobra ao longo de toda a obra, em particular na ação das personagens que, de forma proposital, revelam que estão representando e adotam a posição de seres ficcionais, rompendo com a típica ilusão audiovisual. Carvalho sublinha a fronteira entre o real e o fictício, realizando a almejada teatralidade definida por Paul Zumthor (2007, p. 42): “o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção”. No caso da obra cinematográfica *Capitu*, é justamente a ruptura marcada na cena do trem entre o que parece ser ‘real’ e o que indica ser ‘representação’ que determina o posicionamento do espectador diante do que lhe será apresentado. Assim, o diretor “cria o espaço virtual do outro: o *espaço transicional*”, isto é, a teatralidade passa a ser “uma colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e a seu imaginário”. Logo de início institui-se, portanto,

¹ FÉRAL, Josette. *La Théâtralité*. Poétique, 1988, p.71 – 77.

um acordo entre espectador e obra, no qual o observador deve aceitar que se trata de um mundo ficcional que possui uma lógica interna divergente do seu ambiente externo.

Quando a convenção está estabelecida, tudo o que o observado faz ou diz não é mais vendido pelo preço que comprou, mas como ação ficcional que tem sentido e verdade apenas no mundo possível no qual observador e observado convencionam se situar. (PAVIS, 2005, p.51).

A teatralidade não só estabelece que se trata de ficção, mas também traz consigo apoia-se na construção da cena a partir dos signos teatrais. Como foi discutido no capítulo I, o signo teatral permite a composição de uma representação mais liberta de um mimetismo opressor como o do signo cinematográfico clássico. Com isso, a construção cênica de Carvalho possibilita uma representação aberta que chama o espectador à responsabilidade de atuar como ser ativo na complementação do significado. Isso porque, assim como no teatro,

A percepção do espectador tende a buscar a forma mais equilibrada, simples e regular, a distinguir conjuntos com contornos nitidamente desenhados, hierarquizados, uns em relação aos outros, mas percebidos globalmente pelo olho e entendimento humanos. [...] “O teatro não chega até alguém, alguém faz chegar o teatro a si mesmo” (TINDEMANS, 1983)². Quer se trate do pensamento conceitual, do olhar sobre a pintura ou sobre a representação teatral, o olho e o espírito são ativos e não registradores: “Pensar é tentar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental no qual intervenham apenas fenômenos altamente ‘trabalhados’, e que nossos aparelhos produzem mais do que registram”. (MERLEAU-PONTY, 1964)³. Da mesma forma, o espectador mais produz suas percepções e suas conexões do que se contenta em assinalá-las. (PAVIS, 2005, p. 24).

Assim como no teatro, *Capitu* também permite que o público experimente uma construção imaginária que faz parte do exercício do leitor da obra literária. O espectador deixa o costumeiro conforto intelectual, que é ainda mais explorado pela televisão, para participar intelectualmente na construção interpretativa. Esta é uma intenção manifestada pelo diretor em seu comentário acerca da construção das personagens de sua obra:

No sentido da representação – esta é uma palavra da qual não gosto – ou, digamos assim, da imagem que as personagens provocam, que elas

² Carlos Tindemans, "L'Analyse de la representation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques", Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky, Hommage à Paul Delsemme, Bruxelles, éd. De l'Université, 1983, p. 53.

³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil e l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 10.

emanam, elas não se colocam como personagens que pertencem ao naturalismo, elas pertencem ao mundo mítico da literatura. Como foi dito aqui, cada um vai imaginar a sua própria Capitu. Eu espero que sim. A minha tentativa foi toda esta: deixar a “fantasmagoria” da minha Capitu, a “fantasmagoria” do meu Dom Casmurro, num ponto tal que seja capaz de dialogar com a imaginação do espectador. Não é uma carinha de galã que faz o Dom Casmurro, não é uma modelo de passarela que faz a Capitu. Todas essas personagens pertencem ao mundo da grande biblioteca, do inconsciente, e precisam permanecer por lá – só assim poderemos dialogar com eles, olhá-los de frente, encontra-los para, depois, devolvê-los à literatura. (CARVALHO, 2008, p.78).

É importante frisar que na presente análise considera-se o conceito de imaginário que consta no *Dicionário teórico e crítico de cinema*:

No sentido corrente, o imaginário é o campo [e o produto] da imaginação, entendida como palavra criativa. A palavra, praticamente, é então empregada como sinônimo de “fictício”, “inventado” e oposta a real. Nesse sentido, a diegese de uma obra de ficção é um mundo imaginário. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 164).

Os signos cênicos que constroem a personagem na obra audiovisual –figurino, maquiagem, gestos, marcação – devido a sua teatralidade, torna evidente sua ficcionalidade. É evidente que o texto literário sempre deixará maior margem para a imaginação do receptor em comparação com os meios artísticos operados a partir de imagens concretas, pois uma imagem dada deixa menor espaço para a criação individual. Pensando a construção imagética particular como uma pintura, a obra *Capitu* oferecerá ao espectador uma tela apenas esboçada e a paleta de cores, para que ele disponha-as da maneira que quiser, embora não possa fugir daqueles tons, ou seja, o espectador pode criar sua própria imagem, mas esta não deixará de ter a influência do texto fílmico de Carvalho.

É importante lembrar que o imaginário é intrínseco à linguagem cinematográfica, isto é, ele faz presente o que não está, de fato, presente, nem temporal nem fisicamente. Porém, para o espectador de cinema,

A imagem é definida como uma imagem vivida e uma presença real, refere-se então à percepção do mundo pela mentalidade arcaica e pela mentalidade infantil, cuja característica comum é de, a princípio, não estarem conscientes da ausência do objeto e de acreditarem na realidade dos seus sonhos tanto quanto na de suas vigílias. (AUMONT, 2007, p. 236).

A partir da teatralidade na composição de suas personagens, Luiz Fernando Carvalho transforma o lugar físico em um lugar figurativizado de maneira

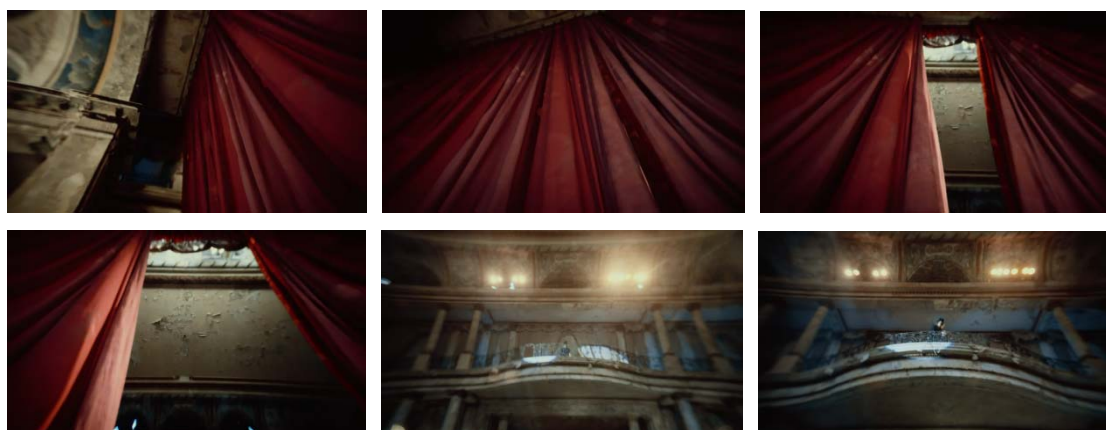
simbólica e passa a ser, portanto, pertencente ao campo não só do imaginário (por ser audiovisual), como também da imaginação. Sob a perspectiva lacaniana, o conceito de imaginário está indissoluvelmente “ligado à palavra ‘imagem’”, ou seja, “as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que representam eventualmente imagens materiais.” (AUMONT, 2009, p. 119).

É preciso salientar que esta consciência de ficcionalidade que a teatralidade proporciona na *mise-en-scène* de *Capitu* vai ao encontro da dimensão metalinguística contida no romance *Dom Casmurro*. O narrador machadiano sempre lembra seu leitor de estar lendo um livro. Dessa forma, a utilização dos signos teatrais na narrativa cinematográfica é uma solução cênica que confere certa aproximação da obra audiovisual com a linguagem literária de Machado de Assis, por deixar claro que se trata de uma elaboração artística.

2.2 “A VIDA É UMA ÓPERA”: A TEATRALIDADE ENCENANDO A TEMÁTICA CENTRAL DO ROMANCE *DOM CASMURRO*.

O capítulo “Ópera” se inicia com um travelling que mostra o teto de um prédio em ruínas e vai chegando até uma cortina vermelha, teatral. Essa cortina se abre lentamente e a tela é preenchida com a imagem de algo que se assemelha a um cenário de ópera. Dois holofotes são ligados e Dom Casmurro surge no que parece ser um balcão de teatro. Em meio às luzes dos holofotes, a câmera avança em direção ao narrador que se posiciona sob o foco de luz.

Sequência de imagens 4 – Cortina teatral.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O que mais chama a atenção neste capítulo é a cortina teatral como elemento cênico. No teatro, primeiramente, ela é útil para esconder o palco, a materialidade cênica, assim como o trabalho dos contrarregras. Sua abertura anuncia que naquele espaço começará uma encenação. O *Dicionário de teatro* de Pavis (2008, p. 76) teoriza a função da cortina, explicando que

Usada de maneira sistemática pela primeira vez no teatro romano, e caindo depois em desuso na Idade Média e na época elizabetana, a cortina passou a ser, com o teatro do Renascimento e da era clássica, uma marca obrigatória da teatralidade.

Em *Capitu*, a cortina aparece como elemento de identificação direta ao teatro, e, pensando no enredo, à ópera. Ela é um signo cênico que não é posto em cena para o desenvolvimento da ação do enredo, mas sim para figurativizar questões mais profundas para o entendimento da obra.

Logo que termina a cena de abertura indicando os caminhos de leitura do texto fílmico, surge a imagem da locação interna com uma cortina teatral que se abre lentamente. Esta ação anuncia o início da obra e ilustra de maneira marcante a teatralidade em cena. Assim como no teatro, na criação de Carvalho a cortina é

A barreira entre o que é olhado e quem o olha, a fronteira entre o que é semiotizável [pode tornar-se signo] e o que não o é [o público]. Como a pálpebra para o olho, a cortina protege o palco do olhar; introduz, por sua abertura, no mundo oculto, o qual se compõe ao mesmo tempo do que é concretamente visível na cena e do que pode ser imaginado, nos bastidores, com os 'olhos do espírito', como diz Hamlet, e, portanto, numa *outra cena* [a da fantasia]. (PAVIS, 2008, p. 77).

Com isso, o espectador lembra mais uma vez que está diante de uma representação fictícia. Ele se dá conta de que é uma história narrada e essa história está para começar. Diferentemente do teatro ilusionista tradicional, no qual a obra se inicia após a abertura das cortinas, *Capitu* já tinha começado; a cortina aparece somente depois de alguns minutos de filme e resurge muitas vezes depois, sendo que acaba por exercer função narrativa e figurativa no texto fílmico, ou seja, ela não indica o início da obra, ela materializa questões temáticas e reforça a plasticidade teatral, uma vez que “através de sua presença, a cortina fala da própria ausência, ausência esta constitutiva de todo desejo e de toda representação (teatral ou não)”. (PAVIS, 2008, p. 77).

Por conseguinte, a cortina exerce a função simbólica de moldura, isto é, ela é “como espécie de *indicador*, ‘que diz’ ao espectador que ele está olhando uma imagem que, por estar emoldurada de uma certa maneira, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui eventualmente certo valor”. Sendo assim, “a moldura aparece mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário”. (AUMONT, 2009, p. 147).

Dessa forma, o cineasta sublinha prontamente os limites que enquadram a ação cênica das personagens. A cortina, assim como toda a teatralidade em cena na obra audiovisual, materializa a metáfora do “palco da vida”, ilustra a temática da obra literária machadiana sobre a performance social humana tão calcada nas aparências, (re)afirmando um espaço de exibição.

Portanto, os signos cênicos revestidos de teatralidade criam uma narrativa audiovisual anunciada como uma obra de arte, de ficção, elaborada por um trabalho estético não comprometido com uma representação realista. Este requinte ostentado pela cortina se desdobra ao longo de toda a obra, ancorando-a em sua teatralidade e “disso resulta um reforço da teatralidade no filme: permanecemos sempre conscientes que se trata de teatro, que tanto o cenário como os protagonistas são ‘falsos’, ou seja, são objetos estéticos e não uma fotografia da realidade.” (PAVIS, 2005, p. 108).

Alfredo Bosi (1994, p. 178) destaca a atuação das máscaras sociais nas personagens machadianas ao constatar que “o roteiro de Machado após a experiência dos romances juvenis desenvolveu essa linha de análise das máscaras que o homem afivela à consciência tão firmemente que acaba por identificar-se com elas”. Portanto, Bento Santiago, sendo uma personagem tomada pela preocupação com as aparências, tem sua identidade edificada a partir de seu envolvimento com o Outro.

A teatralidade traz à tona questões que fazem de *Dom Casmurro* um “romance eterno”, pois marca de forma sagaz sua atemporalidade, assim como os temas nucleares da obra, isto é, a dúvida, as dificuldades das relações humanas, e principalmente, a questão das máscaras sociais.

Dom Casmurro é um enredo de teatro lírico, de ópera... Tal como *Madame Butterfly*. É um teatro de máscaras. Machado foi um homem que conheceu todas as máscaras da sociedade de sua época. Isso se deve ao fato de ser ele um homem que veio de baixo, neto de escravos que foi galgando camadas sociais à medida que evoluía na carreira como homem de letras –

começou como tipógrafo e terminou como o maior escritor do Brasil, consagrado em vida; iniciou como funcionário da Imprensa Nacional e chegou a quase ministro. (PIZA, 2008, p. 34).

Machado levanta em sua obra a reflexão sobre o ser humano que se divide entre sua natureza e sua aparência diante da sociedade. Para compor suas personagens, Luiz Fernando Carvalho utiliza-se da maquiagem como uma metáfora das máscaras sociais portadas pelas personagens e mais assiduamente pelo narrador.

A maquiagem aparece como uma característica marcante na composição de algumas personagens. Ela é traço muito significativo para colocar os atores em cena como seres fictícios, pois “precisamente ela não é realista. Não tendo nenhuma referência na realidade, ela parece como uma infração inaceitável ao código no ‘natural’”. (ROUBINE, 2003 p. 52). Em *Capitu*, as personagens são extremamente maquiadas, tal como aquelas pertencentes à expressão teatral, o que frisa a teatralidade:

Na arte do semblante, a maquiagem pode, ao mesmo tempo, acentuar a teatralidade, a maquinaria facial – “as máquinas da Ópera” como dizia MARIVAUX – e dar novamente impressão de vida, renaturalizar e “interiorizar” a expressão *mímica*. Ela joga com a ambigüidade constitutiva da representação teatral: mescla de natural e artificial, de coisa e de signo. (PAVIS, 2008, p.232).

Na arte teatral, a maquiagem trabalha como realçadora das feições do ator para que aquele espectador que está sentado mais longe possa ver a atuação das sutilezas faciais. No cinema, ela é usada, na maioria das vezes, de forma muito realista, não se diferenciando significativamente dos rostos comuns do nosso cotidiano. Com a possibilidade tecnológica do *close-up*, o artifício da maquiagem para estes fins veio a ser inútil. A maquiagem, desta maneira, age como acentuação das formas do rosto para cooperar com a visibilidade e entendimento de sua expressão. No teatro,

Por causa da distância, os traços expressivos devem ser aumentados de maneira a parecerem naturais, mesmo longe do palco. A perspectiva e escala desse aumento podem assim ficarem deformadas e o observador deve então permanecer consciente dessa convenção cênica à qual não se submetem o teatro de câmera ou o cinema. (PAVIS, 2005, p. 171).

Portanto, é pertinente questionar o efeito da junção de *close-up* com a maquiagem teatral marcante na obra de Carvalho. Tanto uma quanto outra são soluções narrativas para expressar o estado interior da personagem, seus sentimentos mais profundos.

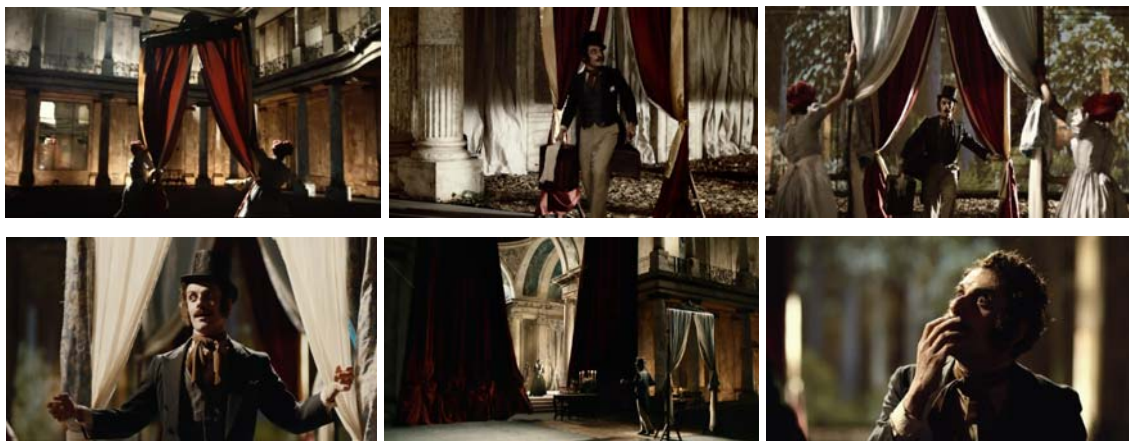
A acentuação da fisionomia colabora para representar o que não é colocado em palavras, sendo um meio facilitador pra transcriar dramaturgicamente, por exemplo, a ironia contida no narrador; da mesma forma ela é importante recurso para decifrar o estado interno da personagem, que por vezes se esconde por detrás de seu discurso. Nota-se, por conseguinte, que em tais cenas os recursos de *close-up* e maquiagem unem-se em favor da valorização da expressão dos sentimentos internos da personagem. E ainda, o resultado é uma ostentação da ficcionalidade, assinalando a plasticidade elaborada da obra audiovisual.

A intenção de Carvalho em materializar questões abstratas fica clara. Sua encenação reduplica a teatralidade, e os elementos materiais de representação evidenciam a artificialidade. Verifica-se que em *Capitu* a teatralidade é acentuada nas personagens que mais se preocupam com as máscaras sociais. O estatuto ficcional na criação plástica e performática dessas personagens é valorizado, e este dado colabora para a percepção da teatralidade como metáfora expressiva do problema das máscaras sociais.

O uso da arte teatral em *Capitu* faz com que os significados se multipliquem, por exemplo, a indumentária da personagem marcada por uma plasticidade exagerada significa o desenvolvimento do enredo, assim como lembra que se trata de ficção, e ainda materializa a filosofia contida no romance que reflete sobre o mundo das aparências. Esta multiplicidade de significação existe em cada signo teatral.

Para esclarecer tal constatação, a análise foca a cena destinada a apresentar a personagem José Dias. Dom Casmurro narra os acontecimentos que levaram O Agregado até a fazenda de seus pais. Quando o pai de Bentinho foi eleito deputado, José Dias acompanhou a família até o Rio de Janeiro e por lá ficou. Estes eventos são contados por *voice off* enquanto aparecem imagens em preto e branco. Em seguida, a imagem fílmica volta para o ambiente fechado e teatralizado. A ação cênica materializa a entrada de José Dias na casa da família Santiago. Ele atravessa cortinas carregadas por escravas até chegar à cortina teatral maior que se abre lentamente mostrando as personagens que moram na Rua de Matacavalos.

Sequência de imagens 5 – O Agregado.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

A atuação do ator é entusiasmada e teatral. Ele passa pelas cortinas representando sua entrada no palco da vida na sociedade, demonstrando claramente que está representado e representando. Nota-se novamente o modo muito próximo ao do ator teatral, pois, “no teatro, as emoções dos atores não têm de ser reais ou vividas; elas devem ser antes de tudo visíveis, legíveis e conforme as convenções de representação dos sentimentos.” (PAVIS, 2005, p. 50).

A maneira encontrada por José Dias para dissimular sua posição de inferioridade perante seus benfeitores é a grandiloquência, ou seja, “José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição às idéias; não as havendo, servia a prolongar as frases” (ASSIS, p.15). Desse modo, estava sempre escondido atrás da máscara da erudição, uma vez que seu verdadeiro eu não era originado de seu interior, mas sim, da visão do outro sobre ele. Portanto, José Dias é uma personagem que se importa deliberadamente com as aparências assim como Bento Santiago, e percebe-se na composição das duas personagens certo exagero na teatralização plástica e performática.

Sequência de imagens 6 – Maquiagem teatral.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

É importante lembrar que o Agregado exerce o papel daquele que “denuncia” Bentinho. José Dias palpita sobre a vida dos familiares e persuade arditamente as ações das personagens. É por ele que Bentinho descobre seu amor por Capitu e nota os olhos de cigana oblíqua e dissimulada que contribuirão para o surgimento da desconfiança e o ciúme. O narrador é influenciado pelo Agregado, que preza por demais as aparências, e isso colabora para se verificar uma relação dialógica na formação da consciência de Bento, que vacila entre o que é e o que parece ser.

Tanto Bento quanto José Dias são as personagens mais afetadas pelas máscaras sociais; proferem seus discursos de forma teatralizada, ou seja, de uma maneira que deixa clara sua artificialidade, uma vez que “a teatralização é sempre um exagero dos mecanismos vocais em relação à norma habitual: declamação cantante, pronúncia hipercorreta com todas as ‘liaisons’ e aliteraões; visualização lúdica do esquema melódico.” (PAVIS, 2005, p. 127 e 128).

O Bento Santiago criado por Machado de Assis, é um narrador unilateral, pois sua visão sobre os acontecimentos é o eixo da narrativa. Da mesma forma que José Dias, suas ações são sempre condicionadas pelo olhar do outro, fazendo que sua narrativa seja maculada pela dúvida. Assim explica o crítico Daniel Piza (2008, p. 34) sobre a personagem narradora do romance machadiano:

Como o Bento é um homem que está o tempo inteiro imaginando o que estão pensando dele, ele usa o recurso do estilo livre indireto para multiplicar as vozes da narrativa. Então, em vez de o narrador apresentar o que a pessoa está pensando, ele vai descrevendo tudo de acordo com o olhar dele próprio, mas também misturando aos olhares dos outros. Esse livro é uma barafunda de vozes, que se superpõem, que se confundem.

A teatralização das personagens coloca em cena este aspecto chave para compreensão do romance machadiano, ou seja, a problemática tensão desse narrador impreciso que deixou as máscaras de atuação social ditarem seus caminhos. No romance, assim como na minissérie, Dom Casmurro age como dramaturgo: ao contar sua vida, as personagens entram e saem de cena no decorrer da ação dramática, num relato no qual visa convencer sobre o caráter inocente de Bentinho, dominado pelas estratégias de José Dias, Capitu e Escobar. Ele tenta persuadir o leitor sem mesmo estar convencido, e cria uma narrativa sem respostas. Dessa forma, nota-se que

Machado não está nos convidando a um cômodo ceticismo quanto à verdade alcançável. Ele nos faz lembrar que temos que tomar decisões a partir do que sabemos, o que raras vezes é o bastante. 'A verossimilhança [...] é muita vez toda a verdade', diz Bento ao início de seu conto. Ele quer dizer que as aparências são muitas vezes tudo o que temos e que as coisas às vezes são o que parecem ser. Entretanto, uma vez que essa proposição vem de um homem que devastou várias vidas, inclusive a própria, com base em sua leitura dos olhos alheios e em pouco mais do que lhe parecia ser uma inegável semelhança entre o filho e o amigo, podemos chegar a uma conclusão diferente. Poderíamos dizer que cada um pode fazer o que bem entender com as aparências, na medida em que não tenha mais que elas. As aparências jamais desdizem o medo e o desejo, elas simplesmente os confirmam – em aparências. (WOOD, 2006, p. 508).

A citação acima revela que o diretor Luiz Fernando Carvalho debruçou-se sobre a crítica e os estudos da obra *Dom Casmurro*, apropriando-se deles para o seu processo criativo. Isso se nota no discurso de Carvalho (2008, p. 79) sobre seu trabalho artístico, texto presente no livro *Capitu*.

Machado não está nos convidando a um cômodo ceticismo quanto à verdade alcançável. O escritor nos faz lembrar que temos que tomar decisões a partir do que sabemos - o que raras vezes é o bastante. Machado quer nos dizer que muitas vezes as aparências são tudo o que temos e que as aparências jamais desdizem o medo ou o desejo, elas simplesmente os confirmam em aparências.

Percebe-se que Carvalho esforçou-se para criar uma narrativa audiovisual que valorizasse a leitura de *Dom Casmurro* de acordo com os grandes estudiosos da literatura. Dessa forma, o diretor cria circunstâncias em sua linguagem cênica que se aproximam de maneira mais plausível da essência da obra de Machado de Assis. O livro *Capitu*, publicado pela Editora Casa da Palavra, traz uma combinação de textos de diferentes pesquisadores e estudiosos de diversas áreas, ao qual toda a equipe de produção da minissérie teve acesso por diferentes formas (palestras, leituras etc.).

Assim, como explicou Wood e reafirmou Carvalho, Machado de Assis fez uma obra que versa sobre o mundo das aparências, sobre a questão das máscaras sociais. A teatralidade em *Capitu* pode ser entendida como um recurso estilístico que compreende o procedimento discursivo do narrador do romance que se pauta por aparências, uma vez que ela (a teatralidade) possibilita a transcrição desta característica fundamental da literatura machadiana para uma obra audiovisual e exerce este efeito de sentido em todo texto fílmico. Afrânio Coutinho (1990, p.33) explica que os romances machadianos

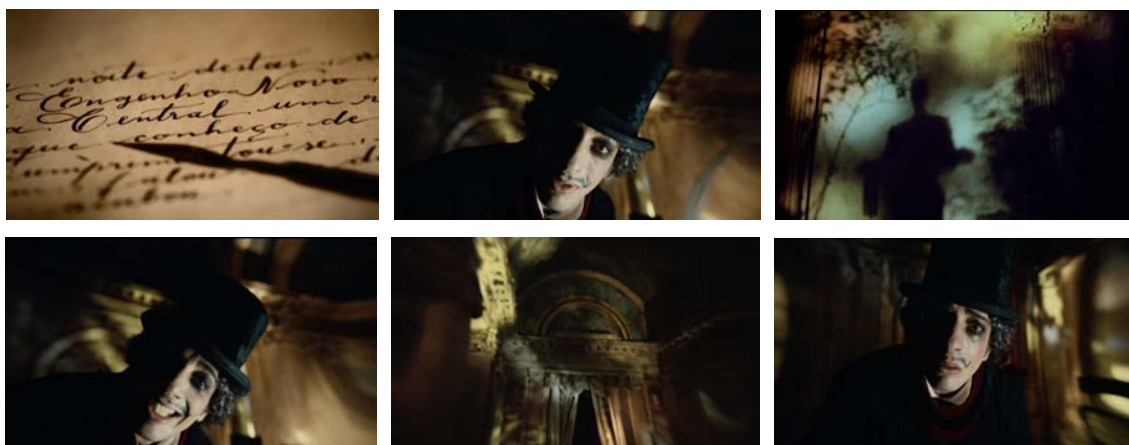
Trazem problemas ligados à psique humana, ao esmiuçamento dos problemas referentes à alma humana. Suas obras são carregadas de uma grande profundidade psicológica, fazendo com que as personagens reflitam as características e as contradições humanas.

Quando Luiz Fernando Carvalho prioriza a recriação, em formato audiovisual, de tais aspectos mencionados por Coutinho, a teatralidade vem a ser recurso estratégico em sua composição cênica.

2.3 “MEU FIM EVIDENTE ERA ATAR AS DUAS PONTAS DA VIDA”: A TEATRALIDADE ENCENANDO A MEMÓRIA

O capítulo intitulado “Do Livro” inicia-se com a imagem de uma pena que desliza uma escrita no papel; Dom Casmurro aparece em *close-up*, sua maquiagem marcada exalta olhos marejados e ele diz: “– Antes de escrever no livro, digamos os motivos que me põe a pena na mão. Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria, eu a fiz construir como uma reprodução da casa em que me criei, na antiga Rua de Matacavalos, tendo o mesmo aspecto daquela outra que desapareceu”. Durante sua fala, a montagem oscila entre o rosto de Dom Casmurro e a sombra de seu criado. Ao mesmo tempo, ele descreve a sua casa, contudo o que se vê não são imagens de uma casa, mas sim, imagens que remetem a um palco ou espaço físico de um teatro em ruínas.

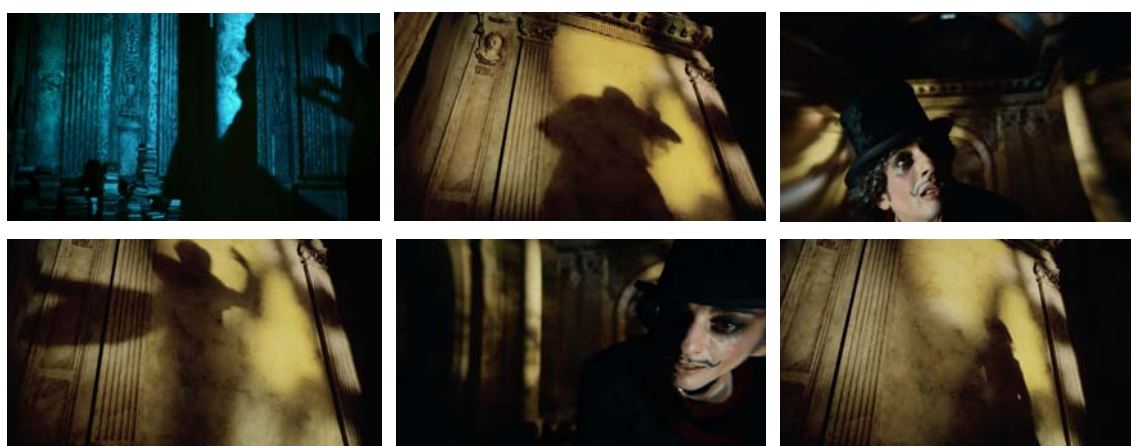
Sequência de imagens 7 – Início do capítulo “Do Livro”



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

“ – Aí vindes outra vez, inquietas sombras.” Diz Dom Casmurro em tom de voz calmo. “- Aí vindes outra vez, inquietas sombras.” A repetição da frase é proferida com certa agressividade em sua voz. “- Aí vindes outra vez, inquietas sombras...”, desta vez sua fala sugere um tom melancólico. Assim, o narrador demonstra certa surpresa na primeira fala, em seguida austeridade e, por fim, a entrega dolorida de suas lembranças. As imagens vão do rosto de Dom Casmurro para as paredes do teatro, nas quais são vistas as sombras das personagens.

Sequência de imagens 8 – Capítulo “Do Livro”.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Dom Casmurro caminha de costas com uma vela na mão e à sua frente a cortina teatral se abre. A tomada seguinte mostra-o caminhando, curvado, parecendo buscar algo, no centro do que se percebe ser um palco de teatro. Na sequência aparecem as outras personagens que moravam em sua casa, todas compostas de vestes brancas. “– Meu fim evidente era atar as duas pontas da vida.”. Nesse momento surge Bentinho, também vestido de branco, o qual estende sua mão, assim como o narrador, e ambos tentam “atar” as pontas dos dedos. “– Restaurar na velhice, a adolescência”. A imagem passa para Bentinho jovem e o narrador de mãos atadas. “– Pois, senhor, não consegui recompor o que foi, nem o que fui.”. Nesse momento, Bentinho e Dom Casmurro separam-se bruscamente. A imagem volta para o narrador desfeito em lágrimas, que olha para baixo, como que se entregando à sua tristeza. Holofotes são desligados, apagando Bentinho. A imagem volta às personagens da família. “– Mas, em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá lá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde, mas falta eu mesmo e essa lacuna é tudo.”.

O narrador profere essa fala demonstrando certa aflição. A luz da sala é apagada também.

Sequência de imagens 9 – Personagens espectrais.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Em seguida, o narrador descreve suas razões para escrever o livro. Imagens rápidas aludem ao seu cotidiano atual. Chama atenção a não correspondência do seu discurso, pois diz viver bem, mas apresenta o semblante triste. Outro fato muito significativo é o narrador que estende sua mão direita, com dedos sujos de tinta do ato de escrever.

Sequência de imagens 10 – Representação da escrita do narrador.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Os dedos manchados de tinta são um signo cênico que assinala o fato de Dom Casmurro ser criatura de ficção, um produto de criação literária. Esse simples detalhe caracteriza a ação do narrador na obra, ou seja, o ato da escrita. Ao ser recriado no campo audiovisual, Carvalho o constrói sem deixar de marcar sua origem literária. Nota-se que não se faz um trabalho de adaptação que pauta a tradução de uma linguagem para outra, neste caso linguagem verbal para a cinematográfica, mas sim um processo de “transcriar” o romance no dispositivo audiovisual, levando para a tela não só uma narrativa, mas também o fato de ser uma história que pertence à literatura. Portanto, Luiz Fernando Carvalho não cria sua obra com a habitual tradução de uma forma de signo para outra, neste caso, signo verbal para signo cinematográfico. O diretor não busca signos equivalentes em diferentes dispositivos, mas sim signos que ampliam o potencial de significações que a obra machadiana comporta.

Capitu é praticamente toda filmada no ambiente interno de um prédio em ruínas, o Automóvel Clube do Rio de Janeiro, espaço fechado que pode remeter, metaforicamente, à memória do narrador, ou seja, um espaço circunscrito e limitado. A inscrição da memória é o eixo central da narrativa e confere ambiguidade ao relato, já que o narrador conta sua história a partir de suas impressões e sensibilidade. Este espaço da memória não é um espaço realista, por definição. É um espaço sensível, imbuído de valores da consciência íntima, de paixões e desgostos. O narrador recompõe os fatos tomado por estas sensações, o que permite exageros, distorções e incertezas na forma de recordar e transformar a memória em discurso.

O figurino da família de Dom Casmurro não se compõe de indumentárias que poderiam remeter a uma época histórica, mas sim, de vestes brancas exuberantes, materializando em imagens o fato de pertencerem à memória do narrador, às lembranças de seu passado. Sendo os figurinos teatrais e

desligados da intenção mimética, a elaboração pode ser então voltada para a expressão do subjetivo, uma tradução simbólica de questões mais existenciais. Portanto, o figurino desempenha o papel de criador de atmosfera; dessa forma, a plasticidade da indumentária – desde volume, movimento, cores, até mesmo a riqueza de detalhes – é importante fonte de significação. “As cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico.” (BETTON, 1987. p. 60).

O branco usado pelas personagens simboliza sua fantasmagoria, pois só habitam as lembranças do narrador. Ela é a cor que materializa a oportunidade, o silêncio, uma inexistência, ou preexistência, algo que está aquém do ato de nascimento. Assim, aparece na cena como o início de um processo (rememorar e contar), e ainda representando a condição interna de Dom Casmurro, a dúvida frente à possibilidade de encarar seu passado. Wassily Kandinsky (2000, p.95-96), em seu estudo sobre a linguagem das cores, explica que

No fundo, o *branco*, que é muitas vezes considerado uma *não-cor*, [...], é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam. Esse mundo paira tão acima de nós que nenhum som nos chega dele. Dele cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável. O branco age em nossa alma como silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. É um “nada” repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um “nada” antes de todo nascimento, antes de todo começo.

O branco traz a expectativa pelo que está por vir. Esta cena comunica a “entrada” das personagens e as figurativiza como seres espectrais. Além disso, revela o condicionamento do ato de narrar pela visão ciumenta de Dom Casmurro. O plano da narrativa de *Dom Casmurro* apresenta um enredo vazado pela percepção de um narrador dúbio e ciumento. A fim de materializar cenicamente esse aspecto do romance machadiano, Luiz Fernando Carvalho encontra na linguagem teatral a possibilidade de contar a história da mesma perspectiva adotada por Machado, ou seja, sob o signo da dúvida, da ambiguidade, representando a história desse narrador neurótico, ciumento e confuso. Assim, é possível assistir aos eventos da narrativa captando-a como fruto da imaginação do narrador, já que

Em vez de se perguntar o que é representado mimeticamente, observamos o que é contado, como, por quem e segundo qual perspectiva. O teatro não é um mundo preenchido por signos miméticos, mas uma narração por meio de signos. As pesquisas muito dinâmicas sobre o contador de histórias no teatro vêm oportunamente nos lembrar que o ator pode igualmente narrar e que a narratologia poderia prestar grandes serviços à dramaturgia. (PAVIS, 2005, p. 18).

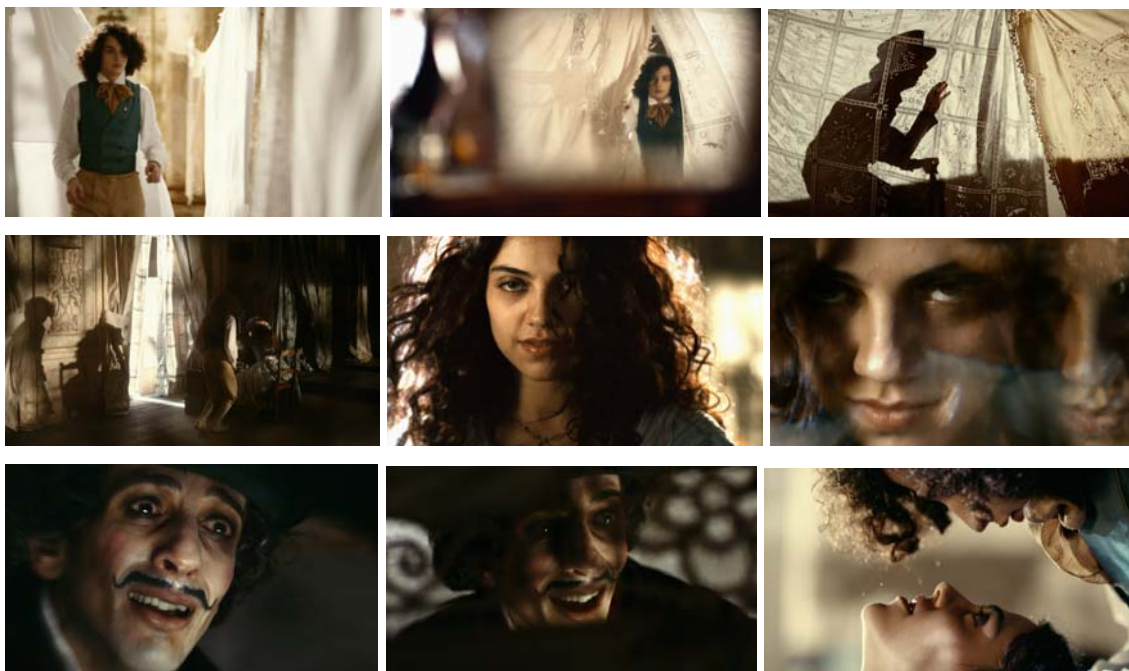
A composição de cenas fundamentadas em uma estética teatral facilita colocar em cena o narrador interagindo com suas personagens, mostrando seu rosto e olhando diretamente para os espectadores.

Nota-se que quando Dom Casmurro descreve sua casa, a imagem na tela é preenchida por imagens de paredes de um teatro, apresentando um cenário plasticamente composto. Embasado na teatralidade, o diretor constrói uma cena na qual há a descrição verbal de uma casa, mas a imagem faz alusão a um teatro, sendo que é o espectador que deve construir intelectualmente o significado, ou seja, uma casa na Rua de Matacavalos. O que se mostra é a imagem de um Dom Casmurro num ambiente teatralizado, mas o imaginário pode construir a casa mencionada. Em *Capitu*, as personagens aparecem em um contexto (cenário) percebido claramente como espaço de representação artística: vê-se Dom Casmurro entre paredes de um teatro em ruínas, mas se pode visualizá-lo em um ambiente que corresponda a nossa referência de casa do mundo real.

No célebre capítulo “Olhos de ressaca”, a cena inicia-se com imagens de tecidos de renda branca pendurados no varal. Bentinho caminha entre esses tecidos movidos pelo vento e chega até Capitu, que se olha no espelho. Os dois dialogam sobre o plano de convencer José Dias a ajudar Bentinho a não ir para o seminário. Capitu está vestida de azul claro. A sombra do narrador surge entre os panos brancos do varal. A imagem fílmica passa das personagens que dialogam para o rosto de olhos marejados de Dom Casmurro que diz: “— Eu me lembrara da definição que José Dias dera a eles. Olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada eu sabia.”. A cena varia entre o *close-up* no rosto de Bentinho e Capitu com alguns focos mais intensos nos olhos de Capitu. O rosto da garota preenche a tela por algum tempo: “— Retórica dos namorados, dai-me uma comparação exata, poética, para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca, vá, de ressaca.”. A ação, cujo desfecho é o primeiro beijo das

personagens, é acompanhada pelo narrador que caminha ao redor delas. Dom Casmurro chora.

Sequência de imagens 11 – Capítulo “Olhos de ressaca”.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Após o beijo, Bentinho fica atordoado e o narrador surge atrás da personagem, descrevendo seu estado emocional: “— Como eu quisesse falar para disfarçar o meu estado chamei algumas palavras cá de dentro, mas elas encheram-me a boca sem poder sair nenhuma. Todas as palavras recolheram-se ao coração, murmurando: ‘Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, as emoções o dominam...’”. Ao proferir essa última frase, o narrador Casmurro coloca a mão no peito esquerdo da personagem Bentinho.

Sequência de imagens 12 – Narrador interage com personagem.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Os tecidos brancos rendados sugerem a pureza de Bentinho. Trata-se de uma espécie de rompimento, pois, ao caminhar entre eles, Bentinho deixa para trás a inocência e descobre a virilidade, o desejo pelo sexo oposto: “— Sou homem”, diz ele. Vê-se claramente que foi nesse momento, simbolizado por Luiz Fernando Carvalho com os tecidos, que Bentinho revela sua masculinidade, embora fosse ainda bastante novo. “— Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux não pensava ainda na diferença dos sexos”, diz o narrador relatando a descoberta.

Interessante perceber nessa cena o recurso utilizado pelo diretor para frisar que o espectador está submetido ao ponto de vista do narrador. Vê-se, primeiramente, a sombra do narrador caminhando entre os tecidos rendados, ou seja, Dom Casmurro assiste aos eventos da cena como se espiasse por entre as rendas. “Esse ponto de vista é com frequência identificado com o olhar e, em um filme narrativo, a questão será saber se esse olhar pertence a alguém: a um personagem (plano “subjetivo”), à câmera, ao autor do filme ou a seu enunciador ou mostrador.”. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 237).

Nesta cena, percebe-se claramente o destaque ao ponto de vista do narrador, que subjuga as demais personagens e exerce certo controle sobre a recepção, ou seja, o espectador está à mercê do juízo, da percepção e da sensibilidade de Dom Casmurro, uma vez que este ponto de vista narrativo traz

Uma opinião, um sentimento a respeito de um objeto, de um fenômeno ou de um acontecimento. No cinema, a marcação desse ponto de vista é codificada de modo menos claro do que em literatura e depende mais das normas estilísticas e dos estilos individuais. O enquadramento é um de seus instrumentos de predileção, mas todos os meios expressivos podem concorrer com isso [por exemplo, a dimensão de plano, o contraste dos valores e das cores, o desfocado...]. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 237).

É justamente no ato de desfocar a imagem que Luiz Fernando Carvalho encontra a solução disponível no meio audiovisual para transcriar a arbitrariedade do narrador da obra. Não existe, na narrativa machadiana, a descrição ou a presença de um varal de panos brancos, portanto, na obra audiovisual ele está presente tão-somente pela criatividade do diretor, a fim de materializar questões subjetivas, ou seja, o estado interior das personagens e do narrador, e ainda ser recurso imagético para alertar o receptor sobre a unilateralidade da narrativa.

“No cinema narrativo clássico, [...] a variabilidade dos pontos de vistas, como veremos, está inscrita no próprio código.” (LACAN, apud AUMONT, 2007, p. 271). Esta diversidade, porém, é acompanhada da decupagem de diferentes visões, processo que pretende criar um efeito de real e de realidade. Assim, a montagem cinematográfica tradicional dá ênfase para a criação de um texto fílmico que esconda a percepção de diferentes enfoques. O espectador de cinema sente como se estivesse dentro da história, como se a estivesse vivendo.

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência [trata-se de imagens, não das próprias coisas]. Discutir essa identificação e essa presença do mundo em minha consciência é, em primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema. (XAVIER, 2003, p. 35).

Carvalho diverge deste procedimento habitual da linguagem cinematográfica, propondo outras formas de apreensão da imagem, como colocar o narrador carregando uma espécie de lente, o que manifesta sua autoridade sobre o modo de ver da história. Outras, o dado é materializado por binóculos ou por um objeto que remete a uma janela. Assim, Carvalho cria metáforas imagéticas que salientam uma narrativa filtrada por opiniões de Dom Casmurro.

Nota-se que essa construção da imagem, que pretende deixar evidente a qual ponto de vista o espectador está submetido é uma solução narrativa que utiliza recursos próprios do cinema (distorção de imagens, montagem etc.), porém, a teatralidade em *Capitu* dá a possibilidade de uma *mise-en-scène* mais simbólica, permitindo colocar em cena objetos e elementos que não pertencem ao típico naturalismo cinematográfico. Portanto, esses objetos que facilitam a identificação do ponto de vista da narrativa possuem certa plasticidade, artificialidade, que é mais comum na arte teatral.

Sequência de imagens 13 – Lentes figurativizando o ponto de vista.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Luiz Fernando Carvalho escolhe uma visão mais subjetiva do romance, e com isso cria uma *mise-en-scène* com imagens distorcidas (bem salientadas pelos efeitos da lente ou da renda) que correspondem à interioridade de Dom Casmurro, estilizando cenicamente seu conflito interno.

Em *Capitu*, o narrador em muitos momentos olha diretamente para a câmera, ou seja, para o seu espectador. Esta atuação indica a presença da metalinguagem do romance *Dom Casmurro*, no qual ele também fala diretamente aos seus leitores. O trato do ator com a câmera, de acordo com Patrice Pavis (2005, p. 108-109), demonstra uma “polaridade” entre “autenticidade/teatralidade”, uma vez que “quanto mais o olhar para a câmera é freqüente e insistente, mais a atuação é hiperteatral; quanto mais a câmera deve ir buscar o ator que finge ignorá-la e existir sem ela, mais a atuação se dá como naturalista e documentária.”

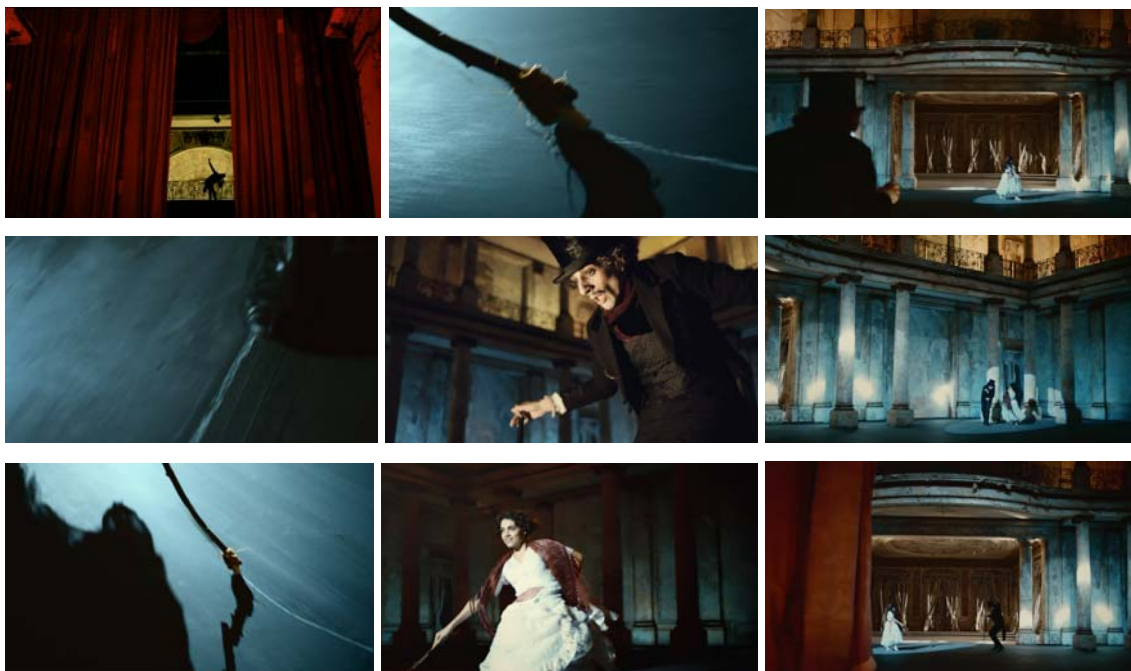
Esta maneira de atuar não é um procedimento recorrente no cinema tradicional, conforme afirma Pavis. O fato de um ator olhar diretamente para a câmera indica um procedimento metalinguístico, pois lembra ao espectador que se trata de uma história contada por alguém. Portanto, na obra audiovisual *Capitu*, encontra-se um narrador que, assim como no romance machadiano, posiciona-se de maneira a deixar claro para o leitor/espectador que é ele quem comanda a narrativa.

Mais do que recordar e contar suas lembranças, o narrador revive seu passado. O ato de ele tocar na personagem, como acontece nesta cena com Bentinho, demonstra que não só conta a história, mas a recupera de forma palpável.

2.4 “ASSIM PREENCHO AS LACUNAS ALHEIAS; ASSIM PODES TAMBÉM PREENCHER AS MINHAS”: A TEATRALIDADE EM FAVOR DA SUBJETIVIDADE

“—Começemos por uma célebre tarde de novembro, que eu nunca esqueci. Tive muitas outras, melhores, e piores. Mas aquela nunca se apagou do meu espírito. É o que vais entender, lendo.”, revela o narrador ao anunciar a entrada de Capitu em cena. Dom Casmurro profere tais palavras com o rosto em *close-up*. A maquiagem marca olhos, que lacrimejam, e o tom de sua voz oscila entre tristeza e fúria. Ao terminar de falar, a cortina teatral se abre e mostra Dom Casmurro curvado no meio de um “palco”; a imagem fílmica corta para os pés descalços de Capitu e ela tem em suas mãos um graveto artesanalmente composto com um giz na ponta. Ela risca uma linha no chão e a câmera mostra o giz em *close-up*. Capitu atravessa o palco sob a luz de holofotes dançando e riscando o chão. Surgem, então, os pés de Dom Casmurro, que caminha sobre a linha traçada por Capitu: o narrador tem fisionomia feliz, as imagens variam entre o chão riscado por Capitu e sua performance dançante. Capitu está composta por um vestido branco com detalhes em cor-de-rosa escuro, ela traz sobre os ombros um lenço. Narrador e personagem interagem e toda a cena é acompanhada por uma música pop moderna *Elephant gun*, da banda norte-americana *Beirut*, até que a cortina se fecha e esconde Capitu e Dom Casmurro.

Sequência de imagens 14 – Entrada em cena de Capitu.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Essa é a primeira aparição da personagem Capitu na obra audiovisual. Nota-se que esta interação entre o narrador e a personagem promove deliberadamente uma ação dramática calcada nas fantasias e sonhos de Dom Casmurro. A cena possui dois minutos ocupados em apresentar o domínio de Capitu sobre o comportamento e vitalidade do narrador. Capitu dança com movimentos exaltados, os quais demonstram sua agilidade e poder. Ela risca de giz branco uma linha sobre a qual Dom Casmurro caminha desajeitado, por vezes hesitando sobre seus passos, mas sempre se entregando ao caminho traçado por sua amada.

Essa cena deixa clara a intenção de Carvalho em criar uma narrativa cinematográfica que priorize a materialização das noções abstratas e dos sentidos mais obscuros contidos na obra literária. Neste momento da narrativa, o que se vê figurativizado no meio audiovisual é a ideia de força condutora da personagem Capitu que determinou os passos, caminhos, escolhas e procedimentos de Dom Casmurro em sua passagem pela vida, sendo ela, portanto, dona de seus triunfos e fracassos. Capitu está sempre à frente das decisões, “ela tem uma maturidade de *savoir faire* que deixam Bentinho completamente atordoado” (KEHL, 2008, p. 59), sendo este dado precioso para a compreensão da obra, uma vez que

Capitu é muito mais ativa que Bentinho, quem conduz toda a conquista é ela. [...] É ela quem está conduzindo a cena. Essa idéia de que o homem é o sedutor e a mulher é uma figura tímida e casta, uma ovelhinha trêmula que o homem tem de abordar e forçar o contato até que ela ceda, é uma construção destinada a contornar a insegurança masculina. (KEHL, 2008, p. 60).

E é justamente a condução dos passos de Bentinho por Capitu o que se representa na cena de entrada da personagem. Luiz Fernando Carvalho compõe a ação dramática de modo a, por meio da teatralidade, transpor eixos de significação da obra literária. Trata-se de uma cena que, de forma belíssima, sem engessar o significante com palavras ou imagens opressoras, representa dados subjetivos do romance *Dom Casmurro*, como o poder de Capitu e a inocência de um menino mimado como Bentinho.

Capitu pode ser vista como uma personagem de movimentos calculados: existe a hipótese de que ela almeje ascensão social e planeje previamente seu caminho para realizar seus desejos, ela sabe bem o que quer e é isso que sua performance no texto fílmico nos sugere. Seus gestos remetem a uma coreografia de dança flamenca. O flamenco é uma arte que nasceu, entre outras etnias, da cultura cigana, como registra Braga (2010, p.12): “grande parte das raízes do flamenco teve sua origem a partir da rica mescla da música profana e litúrgica orientais do século XV, época esta em que os ciganos chegaram à Andalúcia.”. Percebe-se uma ligação direta entre a adjetivação –“cigana oblíqua e dissimulada” – proposta por José Dias e a caracterização da personagem.

Além disso, uma característica relevante da dança flamenca é a ação dominadora da figura feminina na performance. São movimentos que suscitam e ilustram muito bem a personalidade e as atitudes controladoras de Capitu. É notável a preponderância da atuação teatral. O ator de teatro “adota uma posição entre o mímico e o dançarino: por um lado, baseia seu gesto e sua palavra em codificações, por outro, tende a negá-las, a apagar os pontos de referência, a mascarar a construção convencional de sua personagem.”. (PAVIS, 2005, p. 116).

Para mais, pode-se comparar Capitu com a personagem consagrada da Ópera “Carmem”, de Bizet. Trata-se de uma cigana sedutora que se utiliza de sua habilidade com a dança flamenca para atrair homens. Assim, edifica-se uma metáfora performática que elucida a atuação de Capitu na história de Dom

Casmurro, seu espírito controlador e astucioso, além de uma sutil referência, mais uma vez, ao mundo da ópera.

Sequência de imagens 15 – Movimentos de dança flamenca.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O capítulo denominado “Um Seminarista” inicia-se com uma imagem em plano geral na qual se vê uma mesa atrás de um objeto que alude a um pedestal de bíblia, esse é vazado e dá a impressão de ser uma lente. A câmera caminha em direção a essa “lente”, passa através dela e mostra a mesa cercada de garotos que usam batina. A cena passa para um ritmo acelerado de cortes nos quais aparecem o rosto de Dom Casmurro e Escobar, este ajoelhado entre os dois lados de uma cortina branca e ambos trajando batina. Escobar salta para cima da mesa e caminha sobre ela em direção a Bentinho. Cortes bruscos variam entre uma performance dançante de Escobar e seu caminhar por sobre a mesa. Ele pisa nas mãos dos outros seminaristas erguendo para o alto uma bíblia, chega até Bentinho pisando em uma de suas mãos. Atordoado, Bento olha para Escobar e ergue sua mão direita lentamente. Os movimentos dançantes de Escobar se intensificam e, após mais um corte seco, aparece Bentinho de braços abertos como que se entregando a algo mais poderoso. Escobar, ainda sobre a mesa, ajoelha-se a sua frente e segura sua mão. Toda a cena prossegue com a dimensão sonora preenchida com a música de gênero *rock* muito popular do grupo Black Sabbath, chamada Iron Man.

Sequência de imagens 16 – Capítulo “Um seminarista”



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

A cena é montada com muitos cortes de planos favorecendo a produção de um ritmo acelerado que se acentua ainda mais com a música. O narrador diz: “– Eu não era ainda casmurro, nem Dom Casmurro; o receio é que me tolhia a fraqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...”. E assim, sem pedir licença, Escobar entra na vida de Bentinho, de modo ágil e habilidoso.

Bento Santiago foi um rapaz criado por uma mãe superprotetora e sem a figura masculina do pai, o que o tornou ingênuo. Ao conhecer Escobar, cuja força viril lhe fora atraente desde o início, encontrou nessa relação afetiva um complemento dessa lacuna. “Bentinho [...] vê realidades por trás das aparências, e, desde o início da sua relação no seminário até a morte de Escobar, a amizade entre os dois compensará a pouca segurança de Bentinho com a desenvoltura de Escobar”. (BYINGTON, 2008, p. 21).

A personalidade de Escobar é reforçada pela teatralidade: ele literalmente pisa sobre as mãos dos outros seminaristas e ainda sobre as de Bentinho, demonstrando toda sua petulância e insolência. Bento, com sua inocência e fraqueza, praticamente se entrega de braços abertos ao novo amigo. Esse gesto mostra sua submissão. Em seguida, Escobar dança com movimentos bruscos, representando seu domínio e segurança sobre suas ações. De forma similar à arte teatral, a performance na minissérie caracteriza elementos do âmago das personagens, uma vez que

No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em atitudes ou em ações físicas, mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão. (PAVIS, 2005, p. 50).

Nota-se que a atuação mais teatral se dá principalmente na entrada das personagens em cena, como visto anteriormente no caso da apresentação das outras personagens – Capitu e José Dias. Nesta cena, da mesma forma, há uma performance voltada para a construção da personagem, priorizando revelar dados de sua personalidade e modos de agir no romance, e mais propriamente sobre influência sobre Bento Santiago.

É pertinente apontar que o lugar da encenação captado pela câmera não é um seminário. O cenário não possui acessórios ou elementos cênicos que caracterizem um seminário. Porém, é possível que o espectador o visualize, pois a ousada estilização de Carvalho guia o entendimento sobre o local da cena pela percepção do espectador da imagem da personagem. Muitas vezes a indumentária é a principal fonte de informação sobre o local cênico. O teórico Jean-Jacques Roubine (1998, p. 150) afirma que

Quanto mais audaciosa a cenografia, mais o espaço cênico tende a tornar-se simbólico, abstrato, ou a afirmar-se como mera área de representação. Cabe então ao figurino e alguns acessórios orientar a visão, a interpretação, enfim a leitura do espectador.

Carvalho demonstra certa parcimônia na distribuição de elementos que compõem o cenário, em contraste à elaborada construção imagética e performática das personagens, pois tem consciência de que “o espectador é sempre

atraído, numa imagem, por aquilo que atinge, plástica ou dramaticamente, o máximo em significação”. (BETTON, 1987, p. 52).

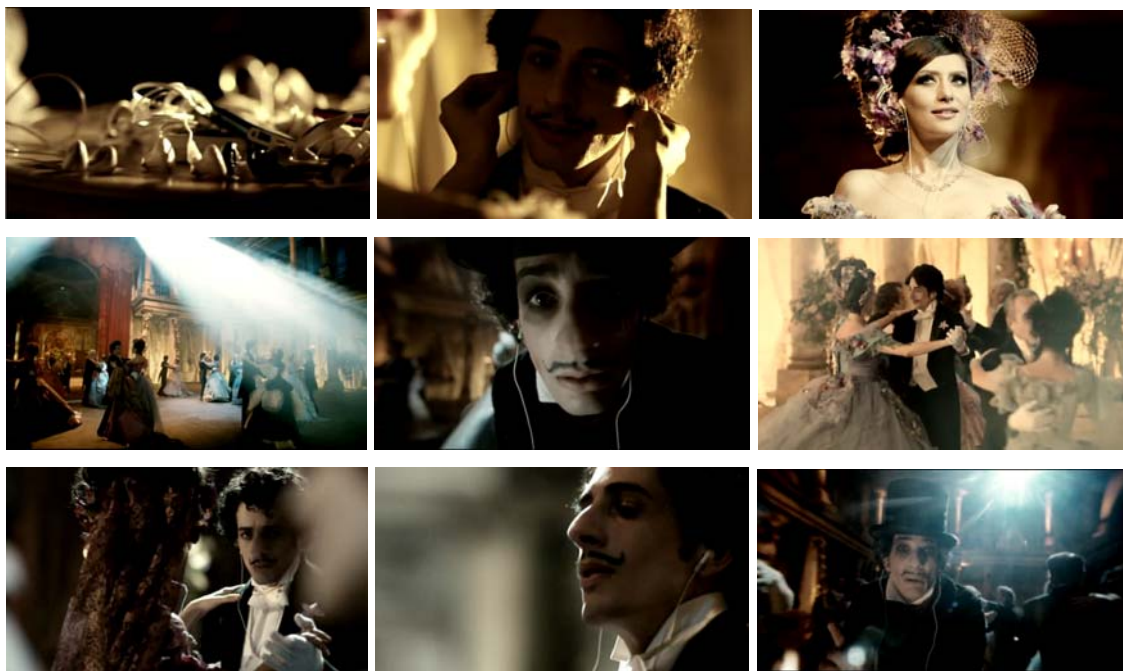
“O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator”, assim afirma Pavis (2005, p. 165) ao analisar as funções do figurino de teatro. Ainda mais interessante é notar que dentre as manifestações teatrais que se utilizam deste “*cenáriofigurino*” está a Ópera de Pequim, confirmando a aproximação de *Capitu* com a obra de Machado de Assis, posto que

Algumas formas de dança tradicional oriental, como a dança balinesa ou a Ópera de Pequim, concentram no *cenáriofigurino* uma riqueza que torna supérflua qualquer caracterização do espaço cênico que permanece vazio para melhor acolher a coreografia e o canto. Pode-se notar os contrastes absolutos entre figurino e espaço: o figurino hipersignificante e codificado da Ópera de Pequim ou da *commedia dell'arte* evoluem em espaço vazio.(PAVIS, 2005, p. 165).

A função do figurino é, também, a de dar vida ao espaço, ilustrar a ação, indo além de exercer tão somente a caracterização da personagem.

A próxima cena a ser analisada denomina-se Os braços. Nela, Dom Casmurro descreve a felicidade da vida conjugal, cujo único aborrecimento era a ausência de filhos. Nas imagens aparecem as personagens apresentando o cotidiano. Capitu dança alegre, usando um exuberante vestido verde escuro, portando uma coroa de flores sobre a cabeça com detalhes em vermelho. Em seguida, a tela é preenchida com imagens de *i-pods* com seus fones de ouvido. A ação dramática se dá entre o casal Bento e Capitu entrando no baile e recebendo os aparelhos. Eles colocam os fones de ouvido e vão em direção à pista de dança. O narrador circula ao redor dos dois, também usando fones de ouvido. Ele descreve os belos braços de Capitu. A dimensão sonora passa de uma música de valsa para ruídos eletrônicos distorcidos. Bento Santiago nota outros homens que olham Capitu. A montagem passa para um ritmo mais acelerado oscilando entre o rosto enciumado de Bentinho, alguns rapazes do baile, Capitu menina e Capitu adulta.

Sequência de imagens 17 – Capítulo “Os braços”.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O que importa para o presente estudo, nessa cena, é a questão dos elementos extemporâneos, ou seja, a mistura de uma composição imagética teatral com objetos que indicam de maneira evidente pertencer ao mundo moderno. Esta mescla, como dissertado anteriormente, revela a atemporalidade da obra, porém, seu valor significativo vai além e marca a modernidade da obra machadiana.

“Machado de Assis é moderno por excelência” (RODRIGUES, 2008, p. 17). Ao utilizar-se de elementos contemporâneos (*i-pods* e música eletrônica), Luiz Fernando Carvalho cria uma *mise-en-scène* que visa destacar essa característica machadiana. Machado estava à frente de seu tempo. Não pertenceu a nenhuma escola, o que significa que ele não escreveu somente para a sua própria geração. Escreveu para o homem e não para a sociedade oitocentista, como declara o historiador Antonio Edmilson Martins Rodrigues (2008, p. 17):

Machado adorava o poeta italiano Giacomo Leopardi, lia Nietzsche, estudava grego. Era um homem aberto. *Dom Casmurro* veio como resultado disso, é um romance que junta essas influências, é absolutamente experimental. É um romance que solicita a presença dos outros, a prova de que Machado é um modernista. Machado guarda o mistério do bruxo [...] bruxo no sentido da alquimia do Machado, da condição de reunir elementos e pessoas de um modo único.

Além de a tecnologia moderna funcionar como elemento identificador da atualidade machadiana, ela provoca uma empatia com o jovem espectador. O crítico Gustavo Bernardo (2008, p. 43) - mestre, doutor e pós-doutor na obra de Machado de Assis – em seu ensaio *Uma referência intelectual com uma obra revolucionária*, afirma que

Machado foi – apesar de ser o autor, no meu entender, mais revolucionário da literatura brasileira – o mais apropriado pelo sistema para se tornar o representante da literatura brasileira. É o que mais foi transformado em estátua para perder sua força. É aquele que os alunos acham chatíssimo, porque normalmente adotado nas escolas – e, diga-se de passagem, mal adotado, na hora errada, e mal trabalhado -, porque os professores trabalham Machado por obrigação.

Luiz Fernando Carvalho convida o jovem a olhar *Dom Casmurro* com outros olhos, de forma aberta; o diretor mostra que a obra pode ser prazerosa para o jovem, pois ele aborda questões que permeiam a existência humana.

Carvalho, ao se expressar sobre seu processo artístico, faz uma reflexão que abrange este problema da leitura de Machado de Assis pelo público mais jovem. É notória a preocupação do diretor em driblar as opiniões antecipadas e sem fundamentos e ele busca em sua criação audiovisual “ressignificar” a obra machadiana na contemporaneidade.

Percebo uma dificuldade dos jovens leitores de hoje, acho que o Machado é muito mal ministrado na sua primeira leitura, nas escolas principalmente. De algum modo, levei isso em conta quando estava gravando. Pensei na abrangência do veículo e na necessidade de se desfazer esse preconceito que adolescentes que ouvem *rock-and-roll* têm sobre a leitura do Machado. O que eu fiz foi reafirmar o Machado em termos de conteúdo e linguagem. A síntese do texto é dele. É claro que eu espalhei aquelas situações e as lancei em outras relações de imagens, procurando um diálogo com possibilidades simbólicas da modernidade, abrindo o texto a outras visibilidades. (CARVALHO, 2008, p. 76).

Com isso, a utilização de elementos modernos desdobra-se ao longo de toda a obra, notadamente pela trilha sonora, que é grande fonte de resposta afetiva nas locações externas contemporâneas e no uso de objetos como câmera fotográfica digital e telefone celular.

Sequência de imagens 18 – Elemento extemporâneos.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

No capítulo referente à morte de Escobar, denominado A catástrofe, o afogamento da personagem é figurado por um imenso tecido plastificado azul balançando, com luzes refletidas, dando a impressão de ondas do mar, mas explicita para o espectador que se trata realmente de tecido dentro de um ambiente fechado. Escobar, vestido com roupa de banho, move-se como se estivesse nadando por entre esse grande pano. Alguns cortes apresentam imagens cinematográficas que retratam um mar em preto e branco, em seguida Escobar encontra-se embaixo dos panos com os braços abertos como que se afogando. Um corte brusco mostra muito rapidamente, numa tomada externa, Escobar deitado sobre a areia.

Sequência de imagens 19 – Capítulo “A catástrofe”.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Luiz Fernando Carvalho constrói a cena teatralizada, mas, num jogo de ajustes entre o distanciamento e a compreensão do espectador, Carvalho introduz dois segundos de imagem cinematográfica realista a fim de precisar o espaço e o evento da ação dramática, o afogamento no oceano. Este jogo entre imagens cinematográficas e teatralizadas mais uma vez corrobora a teatralidade, como se fez na cena inicial do trem, ou seja, o contraste aguça a consciência da representação, além de não deixar espaço para o não entendimento do evento narrativo, isto é, um afogamento no mar que causa a morte da personagem.

A informação do que acontece é expressa muito mais pelas palavras do narrador e pela atuação do ator que representa Escobar do que por uma sequência de imagens lógicas, ordenadas e miméticas, como geralmente ocorre no cinema tradicional. A teatralidade de Carvalho é uma ousadia que recusa a reprodução integral da realidade, ou seja, os limites impostos por convenções preestabelecidas que engessam a imaginação. Adotar uma criação plástica mais criativa é inscrever a obra audiovisual num campo de significação poética, pois, assim fazendo, ela aguça outros sentidos e propõe ao espectador outra relação com a imagem e com ele mesmo, da mesma forma que a poesia. Assim, a teatralidade é importante para que a minissérie *Capitu* seja vista como arte.

O que se pode ressaltar dessa cena é o uso de um referente visual que materializa a imaginação e a sensibilidade do narrador. Bento Santiago recebe a notícia de um escravo da casa de Escobar sobre um homem que se afogou. Ele diz: “— Deixei um recado para Capitu. Corri ao Flamengo. No caminho fui adivinhando a verdade... Escobar meteu-se a nadar. Arriscou-se um pouco mais forte que de costume, apesar do mar bravio. Foi enrolando e morreu.”. O que é colocado em imagens pertence à imaginação e ao sentimento do narrador.

O estudo analítico continua com o capítulo O enterro. A cena é composta em um espaço totalmente branco. A primeira personagem que aparece é Capitu, adentrando essa branquidão. Ela veste um enorme vestido preto com chapéu e véu que lhe cobrem a cabeça. Capitu caminha em direção ao caixão, posicionado no centro dessa imensidão branca. Na sequência, outras personagens aparecem em cena, todas vestidas de preto. Bento Santiago encontra-se ao lado do caixão. A cena segue com nuances de imagens do rosto de Escobar, de Sancha, e tomadas abertas com outras personagens. Capitu aparece novamente e se aproxima do caixão, as imagens, então, oscilam entre o rosto perturbado de Bento

Santiago, Capitu desfeita em lágrimas com um fino véu negro caído sobre a face e Escobar no caixão; o ritmo acelera aos poucos, apontando o conflito interno que se exalta em Bento Santiago ao ver os olhos de Capitu. As personagens fecham o caixão de Escobar e o carregam para o enterro.

Sequência de imagens 20 – Capítulo “O enterro”.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

O branco, como afirma Kandinsky (2000, p. 95-96), sugere um momento de suspensão. Na cena, o branco assinala o vazio, o silêncio, as possibilidades, figurativizando o instante em que Bento Santiago cai no abismo da dúvida. Já o negro, como se sabe, é a cor do luto, que remete à morte. Em seu livro *Do espiritual na arte*, o artista teoriza que:

O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. [...] O preto é como uma fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta. É como o silêncio no qual o corpo entra após a morte, quando a vida consumiu-se até o fim.

O branco materializa o momento em que Bentinho mergulha na dúvida, no não-saber. Ele representa a possibilidade da traição e provoca uma ruptura na narrativa, pois, a partir desse momento, a história toma outro rumo: o caminho da dúvida, mote do enredo. Em decorrência do não-saber, Bento Santiago passa a viver um embate interior que se reflete em suas ações e interfere na vida de todas as demais personagens. Com isso, interpreta-se que o cenário “vazio” de objetos, a imensidão branca, sugere um possível acontecer, seja sobre o passado, seja para o futuro.

Na cena do enterro de Escobar a cor preta não caracteriza somente a morte do amigo de Bentinho, mas também significa a interrupção do saber, marcando a entrada do narrador para o silêncio sem fim. O enterro é um divisor de águas no enredo: a partir deste momento nasce a dúvida eterna, assim como se extinguem a segurança e tranquilidade de Bento Santiago, pois, o segredo – se é que existe – vai junto com o amigo.

Além disso, enterra-se ali a figura masculina em que Bento se firmava uma vez que – “Bentinho [...] vê realidades por trás das aparências, que, desde o início da sua relação no seminário até a morte de Escobar, a amizade entre os dois compensará a pouca segurança de Bentinho com a desenvoltura de Escobar”. (BYINGTON, 2008, p. 21).

O contraste entre o preto e o branco marca o caráter dúbio da interpretação de Bentinho diante dos olhos tristes de Capitu. O narrador vive uma confusão de sentimentos, passa por “uma mistura de sensações, a sensação de ter visto Capitu olhar daquele jeito para um homem morto misturada com a sensação de ter perdido o amigo tão querido.” (PIZA, 2008, p. 38). Esta oposição das cores reafirma a atmosfera de algo oculto; há neste jogo de cores contrárias um mistério vibrante que provém do cenário e reafirma o estado interior de Bento. Portanto, a teatralidade é recurso cênico fundamental para a materialização dos aspectos subjetivos da obra, uma vez que

A teatralização, assim como outras formas criativas de representação, constitui esse deslocamento para um território intermediário no qual se entrecruzam a interioridade do indivíduo – expressa em sua interpretação sobre o real – e a concretude mais evidente dessa mesma realidade. Por esse processo, o fazer artístico traduz o não revelado, fazendo a mediação entre os distintos [mas não estanques] planos do ser. A arte permite superar esse esconder da essência; permite revelar, em grande medida, o cerne sensível que nos constitui e que justamente nos caracteriza como humanos. (MIRANDA, 2011, p.19).

2.5 “O DESTINO NÃO É SÓ DRAMATURGO, É TAMBÉM O SEU PRÓPRIO CONTRA-REGRA”: MACHADO DE ASSIS – UM HOMEM DE TEATRO

Como visto até agora, a referência teatral em *Capitu* é uma metáfora criativa de vários aspectos do romance de Machado – das máscaras sociais, da comparação entre vida e ópera, da memória e sua teatralização – e ainda possibilita a composição de uma *mise-en-scène* de natureza simbólica, priorizando uma narrativa que destaca questões subjetivas.

O diretor extrai a teatralidade da própria escrita de Machado de Assis, uma vez que o romancista faz da arte teatral parte de sua formação artística. Machado de Assis usa constantemente alegorias desse campo artístico para a criação literária de *Dom Casmurro*. Não só metáforas, como a já citada “a vida é uma ópera”, como também o estilo narrativo, como aponta Barreto Filho (1980, p. 146) no livro *Introdução a Machado de Assis*, ao comentar o romance *Dom Casmurro* afirma que:

O livro é feito de pequenas cenas e incidentes numa urdidura cerrada, obedecendo muito à estrutura de uma peça teatral, na entrada e saída dos personagens, nos diálogos curtos e breves. Mas seria uma peça à qual se incorporou o trabalho dos bastidores, e as indicações da movimentação cênica.

E como reforça Piza (2008, p.34), A escrita machadiana incorpora técnicas dramatúrgicas:

Machado, como um escritor muito habituado aos gêneros curtos, aos gêneros breves, vai enxertando esses gêneros na narrativa, na costura da narrativa; pode inserir até uma gag, uma cena meio cômica, um recurso que ele, como homem que traduziu muito teatro, escreveu teatro, censurou teatro, fez crítica de teatro, obviamente busca no teatro. Machado era um homem de teatro; a vida do Machado depois da poesia foi o teatro.

Dom Casmurro lança mão do jargão teatral para construir analogias que ilustram a narrativa, como por exemplo, no capítulo intitulado “O contra-regra”, que inicia da seguinte forma: “O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovada, um carro, um tiro.” (ASSIS, 1992, p.78). E continua contando o caso de um “cavaleiro, um dandy” que passou sob a janela de Capitu e a troca de olhares entre eles, percebida por Bento, e “segundo dente de ciúmes” que lhe mordeu.

Em relação à produção artística para o teatro, considera-se que Machado de Assis não obteve triunfo como dramaturgo; apesar de ser um entusiasta do gênero, não escreveu nenhuma peça de grande repercussão. Porém, acabou por desenvolver um pensamento filosófico que usa de artifícios do teatro para refletir sobre a vida.

Ao analisar sua vida e formação intelectual, fica claro que o teatro abriu caminhos e contribuiu para seu amadurecimento como escritor. Jean-Michel Massa (2006, p. 465), um dos mais importantes estudiosos da vida e da obra de Machado de Assis, explica sobre a juventude de Machado:

Durante esses anos, sem ser casado e sendo jornalista também, ele vive muito fora, assiste todas as noites a uma peça de teatro, escreve artigos de teatro, revistas de teatro e, conforme diz direta ou indiretamente, namora atrizes e escreve poemas para elas. Inclusive, Arnaldo Saraiva encontrou um poema, de 1867, dedicado a uma atriz desconhecida. Machado verdadeiramente coloca o teatro como a base de sua vida intelectual. O teatro praticamente é o trampolim e constitui um elemento central, centralizador, de sua produção. Machado exprime a sua carreira, a sua dinâmica de escritor, através de manifestações teatrais: diretamente, isto é, produzindo textos de teatro, e, indiretamente, através de traduções.

O prestígio intelectual de Machado deriva, ao menos em parte, de sua relação com o teatro. O escritor, quando jovem, trabalhou a favor da consolidação de um teatro nacional. Sábato Magaldi (1962, p. 116) afirma que “foi a dramaturgia a primeira ambição literária do autor de *Quincas Borba*”. Com isso, fica clara a apropriação de elementos teatrais como plano comparativo entre palco e vida social, para assim criar sua ficção literária. *Dom Casmurro*, ao relatar sua história, transforma os fatos da memória em representação, figurando dados de sua lembrança em personagens e ele mesmo atuando como escritor.

Ainda mais precisamente, para se referir ao teatro que está contido no romance *Dom Casmurro* é imprescindível salientar sua intertextualidade com a peça *Otelo*, de William Shakespeare. A referência aparece nos capítulos “Uma ponta de Iago”, “Uma reforma dramática” e “Otelo”.

O primeiro relata uma visita de José Dias ao seminário, na qual o agregado conta a Bentinho que Capitu estava alegre, como de costume, que era uma “tontinha” que só “sossegaria” quando se casasse com algum “peralta” da vizinhança. O narrador diz ser essa a primeira semente de ciúmes que lhe foi plantada. Para Bento, José Dias faz o papel de Iago, ou seja, aquele que “envenena” sua mente com ideias perturbadoras. O leitor atento perceberá que esse é mais um truque do narrador que constantemente isenta-se da culpa, pois, se existe um Iago no romance, ele seria o próprio Dom Casmurro, que vive e atua com sua mente conflituosa e cismada. “O papel de Iago é um jogo falso: parece ficar com José Dias, mas ele está com Bentinho, com o próprio Bentinho; ele é seu próprio Iago. Iago está no seu nome. Então ele está ali com Bento, Santo Iago.” (BERNARDO, 2008, p. 43).

Já em “Uma reforma dramática”, o narrador faz uma sugestão de mudança do desenvolvimento dramático tradicional, explicando a ideia a partir de analogias com a peça de Shakespeare. Assim discorre Dom Casmurro:

Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ascensão lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona. E o bom conselho do fino Iago: “Mete o dinheiro na bolsa”. Desta maneira, o espectador por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro. (ASSIS, 1992, p.141).

Dom Casmurro cria, dessa forma, uma narrativa metalinguística, pois propõe essa mudança se espelhando em sua própria escrita e a justificando, uma vez que seu relato inicia-se do fim, de sua solidão e velhice. Desse modo o narrador cria circunstâncias mais convincentes, que favorecem sua figura de vítima traída.

O terceiro capítulo, “Otelo”, se refere ao texto shakespeariano de modo mais explícito. Trata-se de um trecho no qual Bento Santiago conta que foi ao

teatro, viu essa peça e se identificou demasiadamente com a personagem protagonista.

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo [...] estimei a coincidência. Via as grandes raivas do mouro [...] não me pude furtar a observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia desse mundo [...]. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. (ASSIS, 1992, p. 129).

Esta passagem mostra um olhar doentio de Bento Santiago, que acaba por interpretar a peça a seu modo, pois se sabe que Desdêmona foi injustiçada, vítima das artimanhas caluniosas de Iago e ciúmes sem fundamentos de Otelo. Bentinho quer, como sempre, convencer os leitores da culpa de Capitu, mas não consegue completamente, pois a sombra recorrente do intertexto sugere a inocência de Capitu, tal como a de Desdêmona.

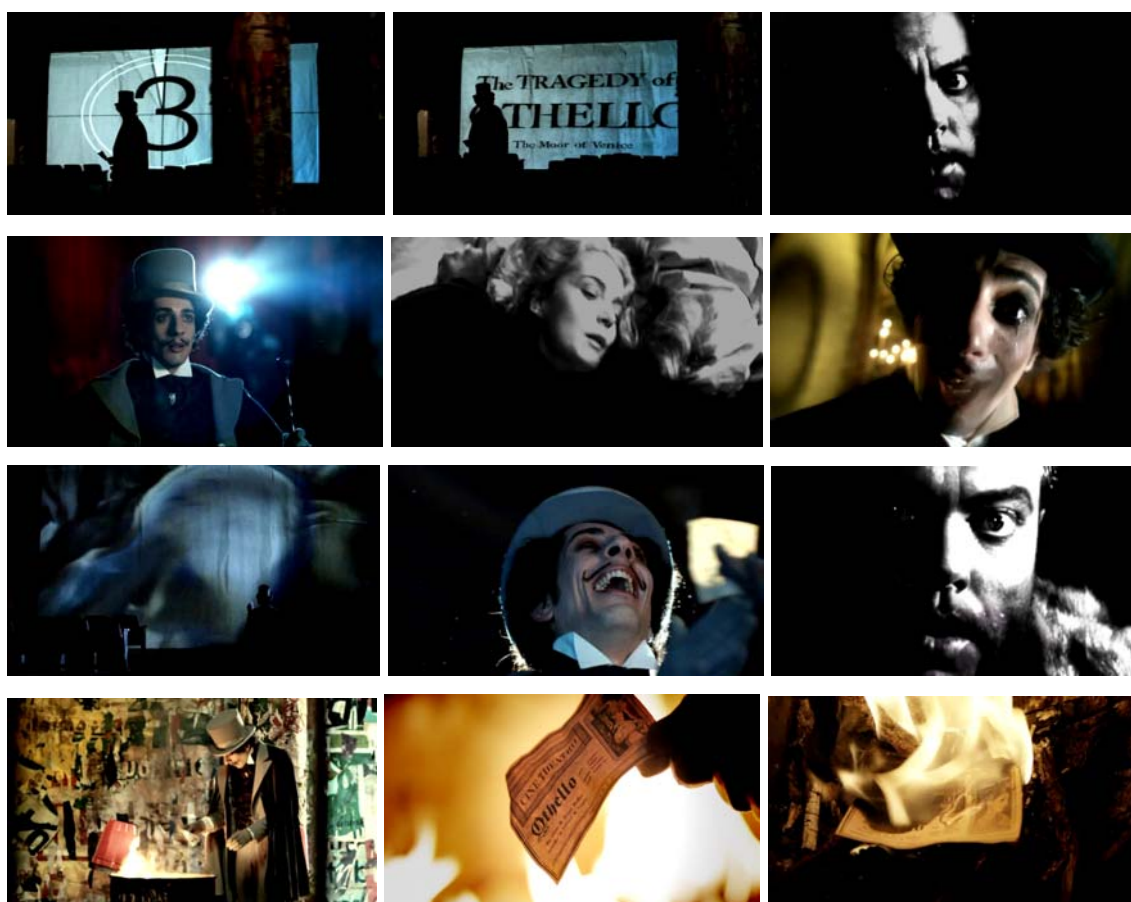
O que mais interessa à análise é que, ao dissertar sobre a assídua presença da arte teatral tanto na vida quanto na obra de Machado de Assis – seja no estilo, metáforas, analogias ou intertextos mais diretos –, este dado justifica e afirma o quão eficaz é a teatralidade na *mise-en-scène* composta por Luiz Fernando Carvalho para a criação da obra audiovisual *Capitu*. A apropriação da arte teatral em sua linguagem cênica vai ao encontro aos ideais estéticos e da genialidade de Machado, contemplando imagetivamente esta característica fundamental de sua obra literária, como declara o diretor:

A ópera teve um papel nessa aproximação que proponho. Machado era um apaixonado pela ópera, ele escreveu e afirmou que a vida era uma ópera bufa com alguns entremeios sérios, com alguma música séria... Quando Machado afirma isso, ele está também querendo refletir sobre o mundo das aparências, onde muitas vezes a verossimilhança conta mais do que a própria verdade. Esse é o mundo das máscaras, o mundo da ópera como metáfora do mundo social. (CARVALHO, 2008, p.77).

A cena fílmica que corresponde ao capítulo *Otelo* demonstra haver uma combinação de metáforas e analogias que refletem o processo criativo do diretor, materializando importantes dados de sua narrativa audiovisual e favorecendo a leitura da minissérie. A cena inicia com o narrador dizendo “— Jantei fora e fui ao cinema”. Bento Santiago caminha em frente de uma tela de cinema na qual se passa o filme *Otelo* de Orson Welles. As imagens passam do rosto de Bento que assiste ao

filme para a tela de cinema com as imagens cinematográficas de Welles. O narrador chora ao proferir seu texto. A cena passa para Bentinho, que aplaude vivamente o final do filme. Ele joga em uma lata com fogo um bilhete de entrada escrito: Cine Teatro – Othelo. E diz: “ — Desdêmona era inocente, o que faria o público se ela fosse mesmo culpada, como Capitu? Que morte lhe daria o mouro?”. E imagens do bilhete queimando tomam a tela, ao som de uma música de tambores. A cena termina com o narrador escrevendo uma carta suicida para Capitu.

Sequência de imagens 21 – Capítulo “Othelo”.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Luiz Fernando Carvalho (2008, p. 77), ao falar sobre sua elaboração artística, afirma: “O texto usado pelo elenco é absolutamente fiel ao que foi produzido por Machado. Fiz questão de ser bastante rigoroso neste ponto. O texto é Machado puro. Sem nenhum artigo meu, sem nenhuma vírgula minha.” Porém, é nitidamente perceptível a alteração do diretor para o texto usado nesta cena. Dom Casmurro, na produção audiovisual, não diz “— Fui ao teatro”, mas sim “— Fui ao

cinema”. A alteração parece pequena, mas é capaz de criar uma encenação simbólica significativa para a transcrição audiovisual. Ao modificar esse detalhe, trocar teatro por cinema, o diretor mais uma vez atualiza a obra de Machado e desliga o romance *Dom Casmurro* das entranhas do passado. O filme de Orson Welles é um clássico de 1952. Quando Machado de Assis escreveu seu livro o cinema estava ainda nascendo e foi consolidado como arte só algum tempo depois. Ao substituir a peça *Otelo* de Shakespeare pelo filme homônimo de Welles, Luiz Fernando Carvalho assinala a modernidade da literatura machadiana. Com isso, entende-se que o diretor pode ter alterado o texto, porém manteve sua essência e o atualizou, deixando evidente essa intenção quando declara:

Tentei me aproximar dele com esse espírito da continuação, com esse tom dialético, libertando seu texto de leituras castradoras que o aprisionavam ao realismo do século XIX. No meu modo de sentir, ele está bem à frente e bem vivo. Muitas vezes fiquei pensando no prazer que ele estaria sentindo ao ver seu texto renascendo lá na frente, com outras coordenadas estéticas mas com a mesma síntese. (CARVALHO, 2008, p. 77).

Além disso, essa atualização permite colocar em imagens um signo metalinguístico da criação artística do diretor, pois deixa claro que ele se apropria das linguagens teatrais e cinematográficas para compor a narrativa audiovisual. O bilhete escrito CINE THEATRO é uma alegoria imagética do sincretismo contido em sua linguagem, e mais especificamente da mescla de teatro e cinema proposta pela *mise-en-scène*.

2.6 “COMO A FRUTA DENTRO DA CASCA”: PERSONAGENS DENTRO DO NARRADOR, FICÇÃO DENTRO DA REALIDADE E FILME SE APRESENTANDO COMO FILME

Até a última cena analisada no tópico anterior, as composições plásticas das personagens Bento Santiago e a do narrador eram muito diferentes. Ainda que encenadas pelo mesmo ator, a construção imagética que engloba indumentária e maquiagem materializava duas personagens diferentes: o Bentinho do passado, da memória, e o narrador do presente, Dom Casmurro. É interessante notar que o narrador é muito mais teatralizado, configurando a ideia dissertada anteriormente de que a teatralidade é a metáfora da máscara social, uma vez que, conforme Bentinho vai envelhecendo, a máscara social torna-se mais problemática.

A partir deste momento de fúria vivido pelo narrador, a narrativa audiovisual passa a misturar as até então personagens divergentes, Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro, sendo que ora a narração é feita por Casmurro, ora por Bento. Esse processo de mesclar a narração entre a figura da personagem e a do narrador condiz com a transformação de Bento Santiago em Dom Casmurro. A união das diferentes figuras se dá na próxima cena a ser analisada, a que corresponde ao capítulo “E bem, e o resto?”.

Esse capítulo se inicia com Dom Casmurro sentado em frente ao espelho. Há uma pena ao seu lado e papéis escritos sobre a penteadeira. Seu rosto está demasiadamente maquiado, os olhos borrados de lágrimas. Com uma esponja, ele limpa sua face começando pelos olhos: “— Agora por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração?”. O narrador, em lágrimas, continua a limpar o rosto, agora já não tão mais maquiado. A imagem corta para Capitu menina que se olha no espelho: “— Capitu” e novamente o narrador limpa seu rosto “— Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca nem os de cigana oblíqua e dissimulada.” Nesse momento, Dom Casmurro tira toda a maquiagem, até mesmo o bigode e, por um instante, se mostra de rosto limpo.

Sendo a maquiagem a materialização imagética da máscara social, o ato de o narrador tirá-la enquanto fala significa que ele mostra, por um momento, sua verdadeira face. É uma cena que sublinha a maquiagem como metáfora da preocupação com as aparências e que mostra como esse problema das relações humanas é o grande conflito do narrador. Sem a maquiagem, Dom Casmurro mostra a fisionomia que mais se aproxima do seu estado interior, que parece estar devastado. Seus olhos estão extremamente tristes, vermelhos e cheios de lágrimas, e o semblante infeliz e apagado. Esta ação dramática demonstra bem como “Bento tem casos amorosos, vive confortavelmente, mas acaba sozinho com suas memórias incertas na casa de imitação.” (WOOD, 2006, p. 507).

Bento abre uma caixa de música com espelho que reflete Bentinho menino vestido de branco. A música *Elephant Gun* é o acompanhamento sonoro da ação. A câmera passeia por fotografias de seu passado e chega ao rosto do jovem Bentinho. Surge Capitu menina, dançando. Novamente o risco de giz do início aparece no chão, Dom Casmurro caminha por ele, sua fisionomia mostra um sorriso com olhos que choram. Mais uma vez aparece Capitu menina dançando com vestido vermelho escuro; ela para posicionando os braços para cima, num movimento que

remete novamente à dança flamenca. Os holofotes que a iluminam se apagam. O narrador, atordoado, parece ir em sua direção, como que buscando-a. E seus olhos acham Capitu adulta também vestida de vermelho escuro. Ele a olha por um momento, acariciando-a de longe até que sua luz se apague também. Dom Casmurro caminha por essas sombras até encontrar sua família: prima Justina, Dona Glória e tio Cosme. Todos de branco caminham sorridentes em sua direção. Sua mãe lhe chama para um abraço até que as luzes apagam essas personagens também. Então José Dias surge dançando, também vestido de branco, sorri e a luz apaga igualmente.

Sequência de imagens 22 – Capítulo “E bem, e o resto?”





Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

As personagens surgem, algumas vestindo branco, assinalando o fato de serem frutos da memória do narrador e aparecem como figuras espectrais. Tendo seu relato chegado ao fim, elas agora voltam ao lugar a que pertencem, ou seja, a memória, o passado. Além disso, todas as personagens vão se apagando, como que saindo de cena, pois, elas vivem apenas na imaginação do narrador. Dom Casmurro sofre novamente na medida em que as personagens se apagam, pois ele revive a dor da perda.

A única personagem que não aparece vestida de branco é Capitu. Isso porque o branco também remete à pureza, à inocência, qualidades que o narrador duvida que ela tenha. Capitu veste vermelho, que remete à existência concreta dela dentro de Casmurro, é a cor da paixão, além disso, porta um véu que, metaforicamente, tapa a sua visão, ou seja, a história nunca vai privilegiar o ponto de vista dela assim como jamais vai revelar completamente seu rosto.

O espelho é uma metáfora cênica recorrente. Primeiramente, nesta cena, a imagem no espelho figurativiza o encontro do eu (o narrador) com as suas sombras do passado, Bentinho menino e Bento Santiago. Neste momento, essas três figuras divergentes se encontrarão em uma, a do narrador. A ação de tirar a

maquiagem e recolocá-la diante da imagem refletida no espelho mostra as múltiplas faces do protagonista, e em seguida, a imagem de Bentinho menino também aparece refletida, para se unir em uma só, a mais teatralizada, a face de Dom Casmurro.

Na cena em questão, é possível entender que Dom Casmurro, ao contar a sua própria história, construiu-se a partir dela, por isso ele retira a maquiagem; porém, em seguida, a reaplica, como se estivesse se reconstituindo. Assim, o espelho separa o eu narrador dos outros, Bento Santiago e Bentinho, figuras do passado, que se encontram e formam Dom Casmurro. Este espelho simboliza a relação do narrador com sua própria história, transcribindo em imagens a ação de quem narra, analisa e observa o que viveu.

Sendo o espelho um objeto que materializa a imagem humana, por analogia, ver-se refletido no espelho é um modo de o sujeito construir um saber sobre si mesmo, como se o espelho lhe devolvesse uma imagem de outros acerca dele mesmo. Para Jacques Lacan, a fase na qual o ser humano se reconhece como indivíduo é denominada justamente a fase do espelho, uma vez que

A criança distingue no espelho os objectos familiares da casa e também o seu objecto por excelência, a mãe, que o segura nos braços em frente ao espelho. Mas distingue sobretudo sua própria imagem. É daí que a identificação primária [a formação do Eu] extrai alguns dos seus caracteres principais: a criança vê-se como um outrem, e ao lado de um outrem. Este outro outrem garante-lhe que o primeiro é mesmo ele. (METZ, 1980, p. 55).

Esta cena de *Capitu* configura algo que se aproxima “[d]esse primeiro esboço do eu, essa primeira identificação do sujeito”, que se constitui “com base na *identificação com uma imagem*, em uma relação dual imediata, própria do imaginário”. (AUMONT, 2007, p. 245). Percebe-se, portanto, que as imagens compõem simbolicamente a essência da formação da identidade do protagonista, já que este se molda a partir de sua preocupação com a visão alheia, tomando direções pelo olhar do outro. A projeção favorece o potencial do ser humano de se descobrir e dar significado à sua existência.

Além desta cena, o espelho é um objeto cênico muito utilizado por Luiz Fernando Carvalho nas composições dos cenários de *Capitu*. Ele aparece muitas vezes e é sempre carregado de significados preciosos. Primeiramente, ele reflete o protagonista que está em constante oscilação de temperamento, isto é, a

permanente dúvida, e divide a imagem entre o que é e o que aparenta ser, ou seja, o real e o reflexo, criando, portanto, uma *mise-en-scène* que favorece a representação desta dualidade vivida pelo narrador, já que

Não se pode fugir da dúvida nesse romance, porque o autor por meio da fala de Bentinho, fundamenta as duas possibilidades maquiavelicamente ora com dados concretos e explícitos, ora com alusões discretas, mas sempre com a intenção de tornar a dúvida indecifrável. (BYINGTON, 2008, p. 19).

Logo, o espelho coloca em cena o duplo do narrador indeciso. A ideia sobre o desdobramento dual figurativizada pelo espelho ressoa em toda a minissérie, sublinhando essa característica do narrador que,

Em uma espécie de distanciamento, (...) vive a história, se emociona com a história, mas, simultaneamente, na frase seguinte, é capaz de se afastar e traçar um desenho cáustico até sobre a realidade amorosa, o tempo e seu estado atual: “Vivo bem, como bem, não durmo mal...” – e, no canto do olho, talvez uma lágrima esteja escorrendo. (CARVALHO, 2008, p. 79).

As imagens criadas por Luiz Fernando Carvalho são compostas com rigor: em muitas cenas as imagens são captadas por ângulos de câmera que trabalham a difícil filmagem do espelho, mas estrategicamente muito bem elaboradas. Em *Capitu*, nas cenas com espelhos, a visão do espectador não é só sobre a personagem, mas também do reflexo dela. Com isso, elabora-se uma forma de encenar no dispositivo audiovisual outra característica conflituosa que rege a ação dramática, pois este objeto materializa em imagens a questão de que há apenas reflexos dessa história, ou seja, só as aparências. Este dado é transcrito em formato audiovisual com o auxílio, justamente, do espelho, uma vez que ele, como objeto cênico, ancora as informações na dimensão especular.

Ainda mais longe, o espelho aumenta a profundidade, isto é, o espaço do cenário em cena, e cria um jogo entre personagem e reflexo, que, metaforicamente, pode também ser relacionado com o par realidade e ficção. Ele simboliza, em um só objeto, o real e a ilusão. Há, nos estudos cinematográficos, uma corrente analogia entre a linguagem naturalista do cinema e o espelho, e entre o posicionamento do espectador de cinema e o da “criança no espelho”. Christian Metz (1980, p. 55) explica que, no cinema, “o percebido não é realmente o objeto, é

a sua sombra, o seu fantasma, o seu duplo, a sua *réplica* numa nova espécie de espelho. (...) Deste modo, o filme é como que um espelho.”

O espelho, com seu desdobramento imagético que engloba reflexos, amplitude e inversão, cria elementos cênicos que contribuem para a correlação de narrativa cinematográfica e trabalho receptivo do espectador. Ele é uma metáfora cênica sobre a transparência da imagem fílmica, pois o cinema traz em sua linguagem essa característica de espelho, no qual o público projeta sua própria existência no *écran*. Portanto, a expressão cinematográfica é como um

Estranho espelho, muito parecido com o da infância mas muito diferente. Muito parecido porque, tal como assinala Jean-Louis Baudry, durante a sessão estamos, do mesmo modo que a criança, em estado de submotricidade e de sobrepercepção; porque, ainda como a criança, somos presa do imaginário, do duplo, e somo-lo, paradoxalmente, através de uma percepção real. Muito diferente, porque estamos muito simplesmente fora dele, enquanto que a criança está simultaneamente nele e à frente dele. Como *dispositivo* [...], o cinema está mais embrenhado na vertente do simbólico, e também da secundaridade, do que o está o espelho da criança. (METZ, 1980, p. 59).

Quando se vê um texto fílmico, esquece-se que se trata de imagens, o signo não é visto como tal, mas como o objeto em si, sendo que “o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos nossos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado.” (METZ, 2004, p. 18). E é este fator que favorece a visão analítica do cinema como espelho, no qual é possível que o espectador se projete e se identifique facilmente. Além disso, a assídua presença do espelho em cena provoca um direcionamento da obra para a sua própria composição. O espelho é uma forma de o filme se apresentar como filme, como reforça Ismail Xavier (2005, p. 158):

O cinema revolucionário, ao destruir a idéia de representação, ao se negar a fornecer a imagem transparente, produz um conhecimento sobre ele mesmo, em primeiro lugar, como condição para a produção de um conhecimento dirigido a uma realidade que engloba o filme.

Assim, o espelho, em *Capitu*, pode ser visto como uma alegoria que questiona o mecanismo de criação cinematográfica. A minissérie não é apenas um filme que se limita a transcriar *Dom Casmurro* em outro dispositivo; ela fala, também, sobre os mecanismos de sua própria composição, de sua linguagem sincrética. O

espelho, é, portanto, mais uma dimensão metalinguística na obra de Carvalho. O frequente uso do espelho como objeto cênico é também muito explorado por outros cineastas, que enxergam o cinema como campo de expressão artística e reflexão. Percebe-se que

O fascínio dos cineastas pelos espelhos e reflexos de todos os tipos, desde que o cinema existe, foi muitas vezes destacado e até analisado. [...] Essa predileção do cinema pelos espelhos tem evidentemente outras determinações, mas não é proibido ver nelas, no ponto de chegada de todas as razões propriamente estéticas ou temáticas, a repercussão dessa analogia entre a tela e o espelho primordial. (METZ, apud. AUMONT, 2007, p. 247).

Resumindo, a alegoria do espelho serve para a) sublinhar a ação do narrador, que reúne suas sombras do passado e se constrói a partir de visões exteriores; b) mostrar sua dualidade interna, marcando o eterno estado de dúvida que o oprime, isto é, seu duplo caráter que oscila entre o acreditar e duvidar da traição; c) reiterar o jogo entre essência (inalcançável) e aparência (aquilo que o narrador permite conhecer) e, ainda, d) metaforizar o próprio fazer artístico de Luiz Fernando Carvalho, assinalando sua linguagem sincrética como questionadora do funcionamento da narrativa cinematográfica e do trabalho intelectual do espectador. Carvalho quer *Capitu* recebida e percebida como arte:

Sequência de imagens 23 – Espelhos na obra audiovisual.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (EISENSTEIN, 2002, p.21).

A escolha de soluções narrativas pautadas pela teatralidade implica o desejo de que *Capitu* constitua-se como obra artística mesmo pertencendo a um campo cultural (produção televisiva) altamente orientado por condições comerciais. Carvalho permite uma encenação que não entrega as respostas, mas “busca um significado em vez de definir um e remete a responsabilidade de encontrar respostas lá onde devem estar. Longe do dramaturgo e próximas de nós.”⁴ (BROOK, apud. PAVIS, 2005, p. 107).

Passamos agora à análise da última cena, denominada justamente Final. Ela começa com a cortina teatral se abrindo defronte ao narrador que está

⁴ Peter Brook, *The Shifting Point*, *op. cit.*, p. 48.

sentado de costas para a câmera. O próximo plano já mostra Dom Casmurro de frente, vestindo peças do figurino de todas as outras personagens. E diz:

Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por conta de algum incidente. Jesus, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, me diria, cap. 9, versículo 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. E bem, qualquer que seja a solução, uma certeza fica, e é que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...

O narrador ora aparenta tristeza ora ironia, ao finalizar sua história. Ele encerra seu discurso, dizendo: “— Que a terra lhes seja leve, vamos à história dos subúrbios”, depois levanta-se animado e acena como gestos de adeus. A câmera volta a filmá-lo de costas e a cortina teatral se fecha em sua frente, ao som da música *O juízo final*, de Nelson Cavaquinho.

Sequência de imagens 24 – Capítulo “Final”.



Fonte: CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu*. Globo Marcas. Brasil, 2008.

A característica fundamental desta cena é a composição plástica de Dom Casmurro. O fato de ele estar vestindo partes de indumentárias das outras

personagens revela um narrador composto por estas personagens, isto é, do que representaram em sua vida, da imagem que formaram dele. Importante lembrar o início do relato: “— Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo.”. Portanto está aí, materializada nesta cena, a composição de uma personagem incerta, vazia, constituída pelas outras figuras, pelas personagens que já não existem mais ou que continuam a existir tão-somente dentro dele, como explica Luiz Fernando Carvalho (2008, p. 81) ao falar da composição do narrador:

Criei essa figura presente de Dom Casmurro. Eu não o deixei só como uma voz *off*. Em termos cinematográficos, achei isso um pouco repetido, já vi isso demais. Então eu o convidei para que ele contracenasse com os acontecimentos da sua memória, como alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades, entrando na paisagem de seu passado. E entrando ora bastante emotivamente, ora com bastante sarcasmo nesse cenário. Criei uma instância, eu “presentifiquei”, digamos, o Dom Casmurro. Seria só uma voz. Ele é uma voz, mas ele é uma voz com corpo, um corpo com voz, Artaud é que dizia: ‘um corpo sem órgãos.’ Então é isso: Dom Casmurro é um corpo sem órgãos. Ele não tem organismo, seu organismo é as outras personagens.

Desta forma, a composição com diferentes indumentárias simboliza, em imagem, as personagens como órgãos que compõem Dom Casmurro. Além disso, elas vivem somente dentro dele, portanto, quando o relato chega ao fim, esta figura vestida com diversas peças dos figurinos sugere a ideia de que as personagens vivem somente nele, em seu interior.

Em seguida a cortina se fecha. A maioria da vezes que a cortina aparece está em movimento de abertura, porém, aqui ela se fecha, indicando que a história chegou ao fim, que acabou o espetáculo e a espetacularização de si empreendida pelo narrador.

2.7 *CAPITU*: RUPTURAS E CONFORMIDADE COM O MODELO TÉCNICO-ESTÉTICO DA LINGUAGEM TELEVISIVA

O foco da presente pesquisa é, de fato, a teatralidade, mas para que a análise da obra de Luiz Fernando Carvalho seja compreendida, não se pode deixar de comentar a dimensão cinematográfica do texto fílmico. É preciso sublinhar que *Capitu* não é teatro filmado. A obra é produzida por uma linguagem híbrida e a

utilização de elementos teatrais não esgota as possibilidades cinematográficas da composição fílmica.

A análise compreende as composições plásticas e performáticas da obra, isto é, cenário, indumentária, personagens e atuações, que são precisamente revestidas de teatralidade. Contudo, em *Capitu*, há recursos de montagem, ritmo, efeitos sonoros, planos, distorção imagética por lentes etc.; percebe-se que o cinematográfico, ou seja, “aquilo que só é suscetível de aparecer no cinema” não é excluído da produção de Carvalho. Christian Metz (apud. AUMONT, 2007, p. 96) explica que

Os primeiros ‘filmes de arte’, que se contentavam, em grande medida, em registrar um espetáculo teatral, comportavam poucos elementos especificamente cinematográficos além da imagem em movimento registrada mecanicamente. O próprio “material” registrado não tinha nada cinematográfico.

Apesar da forte presença da teatralidade, *Capitu* não é uma obra apenas de ruptura em relação aos mecanismos da linguagem cinematográfica: a criação artística de Carvalho também incorpora procedimentos que vão ao encontro dos habituais recursos da linguagem televisiva. A pesquisadora do campo de estudos culturais Vera Lúcia Follain Figueiredo (2004, p.243) explica que há um jogo de confluências entre o produto cultural para consumo massificado e as obras de caráter artístico:

O fato é que se a cultura de massa sempre se apropriou das inovações estéticas da arte, esta também não tem deixado de incorporar formas daquela, num processo de canibalização recíproco, que cria uma espécie de zona de indistinção entre as duas esferas de produção.

Pode-se considerar a criação de Luiz Fernando Carvalho e sua linguagem sincrética uma obra inclinada a atenuar os conflitos entre a cultura de massa e a cultura erudita. Isso porque, mesmo utilizando-se da composição imagética de cunho simbólico, fortes traços de teatralidade e a mistura de linguagens, a obra audiovisual não rompe com o ritmo acelerado típico da TV. Assim como nos formatos televisivos, a minissérie resulta de uma montagem que favorece a velocidade. Mudanças de planos, cortes e movimentos de câmera são aplicados na edição e, assim, são poucas as cenas que mantêm uma única imagem por mais de alguns segundos.

O diretor utiliza deliberadamente a técnica cinematográfica de edição e montagem. Além da velocidade no ritmo das imagens, em 300 minutos de vídeo são poucos os trechos não acompanhados por música. A dimensão acústica da minissérie é muito bem trabalhada durante toda narrativa, assumindo importante papel na produção de sentido e no desenvolvimento do enredo. Em algumas cenas, a música toma proporções dramáticas e encaminha toda a ação das personagens.

O que também chama a atenção é a escolha dessas músicas. Vagando do pop ao clássico, a minissérie é acompanhada por uma sonorização de forte apelo afetivo. A música *Elephant gun*, da banda norte-americana *Beirut*, ficou nacionalmente conhecida pela minissérie e ganhou muita repercussão entre os jovens. Dessa forma, as cenas compostas por múltiplos planos imagéticos e ritmo acelerado, juntamente com a música pop revestida de função dramática, acabaram por adquirir o aspecto de *videoclipe*, gênero habitual da televisão e de enorme popularidade, principalmente entre o público mais jovem.

Com isso, Luiz Fernando Carvalho cria um jogo de ajustes entre o distanciamento e o encantamento, ou seja, ele trabalha de forma que possa criar uma linguagem repleta de significado e, mesmo assim, prazerosa, pois é o que o espectador televisivo procura. Além disso, pode-se lembrar a intenção de Carvalho de se aproximar do público jovem, conforme dissertado anteriormente. Assim, a obra de Carvalho se encaixa perfeitamente como exemplo de criação artística contemporânea de acordo com os pressupostos apontados por Figueiredo (2004, p.245):

A busca desse difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, vai levar os autores contemporâneos a trabalharem com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Por outro lado, oferece-se um mais além da intriga, uma dimensão metalingüística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar de maneira distanciada e também nostálgica as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão.

Tais procedimentos são notáveis em *Capitu*: sua linguagem sincrética é permeada de referências, criando uma complexa rede de significações; em contrapartida, a exuberância dos figurinos, a beleza na composição das cenas e a dimensão acústica de fácil resposta afetiva dissimula sua complexidade,

conferindo-lhe certa simplicidade. Sendo assim, pode-se ver em *Capitu* um belo exemplo da forma de composição artística da pós-modernidade: o intenso diálogo entre mídias. A obra é concebida por múltiplas referências intertextuais, não somente pela evidente obra de Machado de Assis, mas também por diversas fontes artísticas como a ópera, o teatro, as artes plásticas, música, o cinema clássico etc.

A montagem, no cinema, é um recurso fundamental para a construção da narrativa. Assim como o cenário e a performance, ela também cria um ritmo, uma condução narrativa que contribui para a compreensão da obra. Por exemplo, nas cenas em que Dom Casmurro encontra-se mais tenso, as imagens e a montagem ganham um ritmo mais acelerado para demonstrar o seu conflito interno, provocando no público uma sensação que remete ao estado interior do narrador, uma vez que “a força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Apesar de atender a certas exigências do meio televisivo, é inquestionável a ruptura da obra de Luiz Fernando Carvalho com a linguagem técnica da televisão. Como empresa que é, a televisão é um dispositivo movido pela publicidade, não sendo seu principal interesse o desenvolvimento humano ou social. Dependente de seus pontos de audiência, “a televisão não pode senão propor uma cultura de espelho, onde todos possam reconhecer-se.” (SARLO, 1997). Ela anseia pela limitação de “espaços fragmentados” e busca a universalidade, consolidando-se, assim, como instituição poderosa. Atualmente, “a sociedade vive em estado de televisão”, como resume Beatriz Sarlo (1997, p. 81-82):

A televisão e o público estabelecem o pacto de um programa mínimo, tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista ideológico. [...] O mercado audiovisual, que ficcionaliza a todos como iguais, reside nesse pacto que não é necessário às possibilidades técnicas do veículo, e sim à lei capitalista de oferta e da procura.

Com isso, a função de um diretor de teledramaturgia se caracteriza por um trabalho de apropriação e ajustes ao formato, sem que estas realizações manifestem tendências experimentais, retomando, com sutis mudanças, o já habitual código televisivo. Os diretores são, portanto, parte de um sistema empresarial e devem cumprir um papel já estabelecido. Entretanto, Luiz Fernando Carvalho é um diretor singular, que desafia as possibilidades expressivas do meio televisivo desde o início de sua carreira. Ele leva para a TV a capacidade de uma direção com marca

autoral; ou seja, seu trabalho não consiste apenas em desempenhar uma função, ele vai além destas fronteiras e imprime sua criatividade na produção. Carvalho se consolida como um verdadeiro artista mesmo participando de um dispositivo inclinado à imposição de normas e métodos produtivos, que afetam a dimensão criativa autoral. Ao incorporar formas expressivas de outros campos artísticos, o diretor quebra o “pacto de um programa mínimo” e surpreende a expectativa do público, provocando estranhamento.

Carvalho opõe-se à existência de uma televisão que, mesmo tendo enorme influência na sociedade contemporânea, não toma para si o exercício de instrução e formação humana, como declara:

Pertenço ao grupo daqueles que acreditam que o público não é burro, mas doutrinado debaixo de um cabresto de linguagem. Luto contra isso. Sabendo da dimensão que a televisão alcança no Brasil, tratá-la apenas como diversão me parece bastante contestável. Precisamos de diversão, mas também precisamos nos orientar e entender o mundo. (CARVALHO, *apud.* COLOMBO, 2012).

O trabalho de Carvalho visa dar ao público a oportunidade de recuperar a sensibilidade humana diante de uma obra de arte, já que “nos últimos tempos, desaprendemos a observar as fabulações, as narrações, as histórias de um modo geral, e dialogar com o que cada fabulação traz de invenção e estímulo para nossa imaginação”. (CARVALHO, 2008, p. 76). O fazer artístico da atualidade passou a ter uma convenção resultante de um uso descartável das imagens; contestá-lo é princípio da ação artística de Carvalho (2008, p. 83), que se expressa como rejeição à atual organização cultural, propósito manifestado claramente pelo diretor:

Ao meu modo, faço esse caminho de buscar uma espécie de reeducação do espectador a partir das imagens, dos conteúdos, da forma, da narrativa, da luz, das personagens, da música, enfim, da estética. E como sabemos a estética é filha da ética. [...] A televisão precisa formar espectadores, é certo, faz parte do trabalho dela, mas ela também precisa assumir uma missão mais nobre, maior, que é a de formar cidadãos. De minha parte, procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões encontra-se ainda abandonado. Então a minha proposição, que vai pegar carona na minha estética, é uma reflexão maior sobre a questão educacional no Brasil.

Capitu é, portanto, uma das obras deste diretor que, a partir de obras literárias, cria obras-primas audiovisuais desafiadoras aos padrões narrativos imagéticos tradicionais. Seus referenciais eruditos, mesclados com uma qualidade estética primorosa, elevam a minissérie ao patamar de arte.

O percurso analítico das cenas revelou que em *Capitu* a teatralidade é recurso cênico que intensifica a aproximação entre a obra audiovisual de Luiz Fernando Carvalho e a obra literária de Machado de Assis. Para mais, algumas reflexões e questionamentos podem ser levantados a partir do presente estudo: a literatura deve estar precisamente sobre o papel? Qual a função da literatura para as produções artísticas neste mundo dominado pela imagem?

As palavras finais dessa análise serão dadas a Luiz Fernando Carvalho (2008, p. 82-83) que manifesta de forma admirável a força motriz de seu fazer artístico:

É o poder do imaginário da literatura que me enreda, me enlaça. Por isso devo muito à literatura, aos grandes escritores, que sinto continuarão a ser meus verdadeiros mestres. Digo sempre que Dostoiévski é o maior cineasta do mundo. Então me agarro a eles e vou. E, evidentemente, fora desse diálogo espiritual com os grandes mestres, confesso que é um processo muito solitário, difícil, porque você está lutando contra uma consciência hegemônica de que vem a ser uma produção audiovisual, do que vem a ser uma adaptação oficial, de mercado, mas, no meio de tudo isso você se agarra ao seu próprio coração. O Machado dizia: 'a estética que me interessa é a estética do coração.' Então você se agarra àquilo que é capaz de acioná-lo interiormente e aquilo passa a ser a verdade para você, passa a ser a sua linguagem, a morada do seu ser. E é coerente porque é dialogando cada vez mais em busca de estar em companhia desse ser, dessa necessidade, que você produz. O fruto de toda essa necessidade é a linguagem. Além de fundar a narrativa, a linguagem é também o instrumento que, com seu rigor, desorganiza um outro rigor: o das verdades pensadas como irremovíveis. Linguagem é a mesma coisa que necessidade. E você, alimentado dessa coragem, se sente participando da coluna vertebral do tempo, em companhia de outros aventureiros que percorreram caminhos parecidos, desertos parecidos; você se sente realmente continuando e aí, então, você não está mais sozinho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Todo mundo que procura um modelo está perdido. Acredito na sinceridade, no vôo artístico como fruto de uma necessidade muito autêntica e invisível, que aos poucos vai tomando forma.”

Luiz Fernando Carvalho

Este estudo, cujo foco é a análise da teatralidade na construção da linguagem da minissérie *Capitu*, priorizou levantar apontamentos que não encerram as interpretações, mas visam acionar possibilidades reflexivas sobre o diálogo entre as variadas linguagens artísticas.

A teatralidade é um elemento intrínseco à linguagem teatral, mas pouco comum na linguagem audiovisual elaborada para a televisão. Seu maior efeito é representar dramaticamente a ficção, desvelando artifícios e recursos na elaboração de um espetáculo a fim de acionar o potencial criativo do espectador. Trata-se de um recurso metalinguístico, ou seja, a representação da representação, que lembra ao público que se trata de ficção.

Assim, tratando-se de um dispositivo audiovisual no qual o material significativo são imagens do mundo externo, o signo teatral passa a ser um signo que remete não só a um objeto, como também a um objeto de representação artística, elaborando uma dupla representação, a do enredo e também a representação do ficcional. Contrariando a prática comum ao dispositivo cinematográfico, pautado pelo realismo, Luiz Fernando Carvalho, ao revestir sua *mise-en-scène* de teatralidade, compõe uma metarrepresentação que rompe com os dados de base da linguagem audiovisual.

Além disso, a exposição dos mecanismos de criação e representação na minissérie *Capitu* foi uma escolha de Luiz Fernando Carvalho para compor cenicamente o estilo machadiano de brincar recorrentemente com os limites entre aparência e verdade, porque, afinal, Machado de Assis faz isso o tempo todo em sua obra. A teatralidade caracteriza uma importante marca do estilo machadiano que foi absorvida pelo diretor, materializando no audiovisual a ironia até mesmo no modo de ver a ficção, isto é, desmascarando os seus embustes.

Portanto, a narrativa audiovisual de Luiz Fernando Carvalho não foi composta a partir de um referencial de verdade, ela é uma ficção ancorada na simulação. O diretor investe numa composição estética que prioriza a subjetividade,

assim, o enredo não é elemento central, isto é, os eventos que acarretam na possível traição de Capitu. A protagonista da narrativa é a ambiguidade, a dúvida, o mundo de aparências e máscaras.

A composição das cenas envolve um meticuloso trabalho de combinação de signos (figurino, cenário, maquiagem, gestos) eivados de teatralidade, cujo resultado é a) a criação de uma linguagem sincrética, marca da poética de Luiz Fernando Carvalho; b) o desvelamento da linguagem artística como ato de criação, afastando-se do mimetismo próprio do cinema e desconstruindo a ilusão teatral; c) uma homenagem à ambiguidade característica do romance machadiano, mantida na minissérie graças, em particular, à teatralidade; e d) a provocação de uma atitude reflexiva e ativa por parte do espectador televisivo, acostumado ao fácil mimetismo proposto pelas telenovelas.

Desse modo, conclui-se que *Capitu* é criada por uma linguagem inovadora, complexa, permeada por uma teatralidade múltipla de significações, que deve ser apreendida pelo público a partir de uma nova sensibilidade.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 32 ed. São Paulo: Ática, 1992.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Papirus: Campinas, 2009.
- _____. **A estética do filme**. Papirus: Campinas, 2007.
- _____. **O Olho interminável: cinema e pintura**. Cosac & Naify: São Paulo, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- BARRETO FILHO. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1980.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 35 – 44.
- BAZIN, Marcel. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BERNARDO, Gustavo. Uma referência intelectual com uma obra revolucionária. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 41-47.
- BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In BOGATYREV, I., KOWZAN, H., **O Signo Teatral**. Porto Alegre: Editora Globo, 1977. p. 15 – 32.
- BRAGA, Cristina Santaella. **Ensino-aprendizagem da dança flamenca à luz da psicanálise**. 2010. 181 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. **Dom Casmurro no divã – Um estudo da psicologia simbólica junguiana**. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 19 - 29.
- CÂNDIDO, A., GOMES, P. E. S., PRADO, D. A., ROSENFELD, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Entrevista concedida para jornal O Povo**. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/paginasazuis/725714.html>>. Acesso em: 13 out. 2011.

COLOMBO, Silvia. Carvalho prega "descontrole" na TV. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 10 Jun. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 1990.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Canibalismos recíprocos: literatura, cinema e cultura de massa. In: **Semear - Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses**. Rio de Janeiro, n.9, 2004. p. 237 – 250.

GUINSBURG, J. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HONZI, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In BOGATYREV, I., KOWZAN,H., **O Signo Teatral**. Porto Alegre: Editora Globo, 1977. p. 35 – 53.

INGARDEN, Roman. As funções da linguagem teatral. In BOGATYREV, I., KOWZAN,H., **O Signo Teatral**. Porto Alegre: Editora Globo, 1977. p. 3 – 12.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JARRY, Alfred. **Ubu rei**. São Paulo: Peixoto Neto. 2007.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KEHL, Maria Rita. Machado de Assis colocou o enigma do lado de Capitu. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 57 - 63.

KOWZAN, Tadeusz. O Signo do teatro. In: BOGATYREV, I., KOWZAN,H., **O Signo Teatral**. Porto Alegre: Editora Globo, 1977. p. 57 – 83.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Panorama do teatro brasileiro.** São Paulo: Difel, 1962.

MASSA, Jean-Michel. Entrevista com o professor Jean-Michel Massa. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Teresa: Revista De Literatura Brasileira 6/7.** São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver.** Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2004.

METZ, Christian. **O significante imaginário.** Psicanálise e Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

MIRANDA, Danilo Santos de. Essencialidade e Representação, In: **A teatralidade do humano.** São Paulo: LTDA, 2011. p. 17 – 19.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PALLOTINNI, Renata. **Dramaturgia – Construção do personagem.** São Paulo: Ática, 1989.

PIZA, Daniel. Dom Casmurro, um enredo de ópera. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 31 - 39.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Machado de Assis é moderno por excelência. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 11 - 17.

ROUANET, Sergio Paulo. Sob o signo da dúvida. In: CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 65 - 73.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna:** intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** São Paulo: Papyrus, 2003.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

WERNECK, Alexandre. Luiz Fernando Carvalho não está grávido. **Revista Contracampo**, São Paulo, n. 52, mai. 2008. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/frames.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

WOOD, Michael. Um mestre entre ruínas. In: **Teresa: Revista de literatura Brasileira 6/7**. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O Olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Globo Marcas. Cor, 300 min. Brasil, 2008.

ANEXOS

ANEXO A
Gravação de DVD (1) *Capitu*

ANEXO B
Gravação de DVD (2) *Capitu*