



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A vida é uma ópera feita de gestos: uma leitura brechtiana de *Capitu*

Saulo Lopes de Sousa
Antonio Marcos Vieira Sanseverino

Para citar este artigo:

SOUSA, Saulo Lopes de; SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira. A vida é uma ópera feita de gestos: uma leitura brechtiana de *Capitu*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0212>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A vida é uma ópera feita de gestos: uma leitura brechtiana de *Capitu*¹

Saulo Lopes de Sousa²

Antonio Marcos Vieira Sanseverino³

Resumo

O artigo coteja uma análise da gestualidade brechtiana como valor estético da microssérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. O intuito é aproximar, com as devidas congruências, a dimensão gestual do teatro épico de Brecht à ótica audiovisual da adaptação, cujo caminho de leitura comporta a tutela de contributos teóricos provenientes da Teoria do teatro, da Narratologia cinematográfica e dos Estudos da performance, na análise de cenas que melhor se alinham à perspectiva crítico-interpretativa adotada. Parte-se do alargamento da noção de gesto brechtiano, incidindo sobre a composição cênica, a metaficcionalidade e a *mise-en-scène*. Assim, a estética gestual é lida como um dos múltiplos componentes do amplo quadro de signos expressivos da linguagem polivalente da microssérie, que assimila diferentes dispositivos e combinações para ampliar os horizontes de sentido.

Palavras-chave: Gesto. Performance. *Mise-en-scène*. Estética audiovisual. *Capitu*.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Deivanira Vasconcelos Soares. Doutoranda em Estudos Literários (UFSM). Mestre em Letras (UEMA). Especialista em Metodologia do Ensino Superior (INESPO). Licenciada em Letras (UEMA).  dv.vasconcelosrosa@gmail.com

² Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Especialização em andamento em Literatura e Ensino (UEMA). Especialização em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Aperfeiçoamento em Análise do Discurso e Literatura na Universidade Candido Mendes (UCAM). Graduação em Letras pela UEMA.  saulo.sousa@ifma.edu.br
 <http://lattes.cnpq.br/0394941997209624>  <https://orcid.org/0000-0001-6290-5954>

³ Pós-doutor pela Brown University, com apoio da CAPES. Doutor em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (Nível 2). Membro do GT - Literatura e Sociedade, da ANPOLL.  amvsanseverino@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/7032901713208920>  <https://orcid.org/0000-0001-6085-0881>



Life is an opera made of gestures: a Brechtian reading of *Capitu*

Abstract

The article relate an analysis of Brechtian gestures like aesthetic value of the *Capitu* microseries (2008) by Luiz Fernando Carvalho. The aim is to approximate with the appropriate congruences, the gesture dimension of Brecht's epic theater to the audiovisual point of view of adaptation, whose reading path includes the protection of theoretical contributions from Theater Theory, of cinematographic narratology and performance studies, in the analysis of scenes that best align with the critical-interpretative perspective adopted. We begin by broadening the notion of Brechtian gesture, focusing on scenic composition, metafictionality and *mise-en-scène*. So, gestural aesthetics is read as one of the multiple components of the wide range of expressive signs of the polyvalent language of the microseries, that assimilates different devices and combinations to expand the horizons of meaning.

Keywords: Gestural. Performance. *Mise-en-scène*. Audiovisual Aesthetics. *Capitu*.

La vida es una ópera hecha de gestos: una lectura brechtiana de *Capitu*

Resumen

El artículo coteja un análisis de la gestualidad brechtiana como valor estético de la miniserie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. La idea es acercar, con las debidas coherencias, la dimensión gestual del teatro épico de Brecht a la óptica audiovisual de la adaptación, cuyo camino de lectura comporta la tutela de aportes teóricos provenientes de la Teoría del Teatro, de la Narratología cinematográfica y de los Estudios de la performance, en el análisis de escenas que mejor se aproximen a la perspectiva crítico interpretativa adoptada. Comenzamos ampliando la noción de gesto brechtiano, centrándonos en la composición escénica, la metaficción y la *mise-en-scène*. Así, la estética gestual es leída como uno de los múltiples componentes del amplio cuadro de signos expresivos del lenguaje polivalente de la miniserie, que asimila diferentes dispositivos y combinaciones para ampliar los horizontes de sentido.

Palabras clave: Gesto. Performance. *Mise-en-scène*. Estética audiovisual. *Capitu*.



Gesto é o movimento no qual se articula uma liberdade,
a fim de se revelar ou de se velar para o outro.

(Flusser, 2014, p.16-17)

Espiando por entre as cortinas

Capitu, microssérie de Luiz Fernando Carvalho, veiculada em 2008 pela Rede Globo, é um daqueles raros e felizes casos em que o diferencial estético, aliado à perspicácia criativa de um adaptador-*leitor*, impulsiona a tônica decisiva de um projeto perigosamente audacioso: entreter e, ao mesmo tempo, reeducar o olhar do telespectador para os artefatos audiovisuais contemporâneos. Em entrevista, o diretor declara que sua intenção, ao conceber a obra, foi a de “buscar uma espécie de reeducação do espectador a partir das imagens, dos conteúdos, da forma, da narrativa, da luz, da música, das atuações, enfim, da estética” (Carvalho, 2008b, p.92).

Componente de uma empreitada mais ampla – o projeto *Quadrante*⁴ – a adaptação de Carvalho é um novo olhar crítico lançado à produção de ficção televisiva que poderia levar ao público histórias, genuinamente, brasileiras, representativas da multiplicidade cultural espalhada por todos os universos regionais do Brasil.

Perigosamente audacioso, porque perscruta formar o caráter educativo da audiência. Deseja aliar ética e estética⁵, desautomatizar espectadores alienados ao padrão televisivo do eixo Rio-São Paulo e despertá-los à cidadania, a encontrar outros valores socioculturais pelo conhecimento de obras literárias de ficcionistas regionais transpostas para a televisão. Audaciosamente perigoso, porque se arquiteta a partir de um complexo processo de expressões artísticas, cuja

⁴ “Quadrante é um projeto que trago há mais de 20 anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país”. (Carvalho, 2006, *on-line*)

⁵ “A função da estética é filha da função ética. Não existe o belo só pelo belo. Aí é um comercial de geladeira. Quando a TV atinge essa função estética, necessariamente dá as mãos para sua responsabilidade. O belo, o bom texto, a boa imagem, a boa música são elementos fundadores de um país. E conseqüentemente são elementos educativos, mas através da emoção”. (Carvalho, 2016, *on-line*)



linguagem sincrética distancia-se das convenções realistas e dá vazão a dizeres multiformes e caleidoscópicos, tais como os olhos eclipsados e oblíquos de Capitolina⁶.

Se é válido dizer que a composição audiovisual carvalhiana abriga seus bocados de dimensão pedagógica, como aqui se conjectura, é igualmente exato cotejar a *estética* de *Capitu* como brechtiana por excelência. Aliás, isso é abertamente declarado pelo diretor:

Eu usei a imagem do distanciamento de Brecht na ausência de um outro termo melhor, mas é um exercício de linguagem apuradíssimo e que eu trouxe também para essa aproximação que eu fiz. Também estarei propondo esse jogo de estar dentro, estar fora (Carvalho, 2008b, p.92).

Diante da microssérie, é inescapável não considerar a ideia de que tal produto, na verdade, se trata de uma encenação, em que a mimetização do real é recodificada e cujas coordenadas rompem com a imobilidade do espectador, para que este tenha a plena consciência – tal como Machado adverte em *Dom Casmurro* – de que presencia uma narrativa orquestrada. Para isso, Carvalho descasca a couraça da verossimilhança e denuncia, numa perspectiva não-naturalista, as engrenagens de seu próprio fazer adaptativo. *Capitu* se confessa, deliberadamente, como ficção.

Feita de obliquidades narrativas e estéticas, *Capitu* sobrepuja os realismos e descortina a própria feitura, revelando as instâncias que a edificam. Tais artifícios, dados a conhecer ao espectador, minam o contrato ficcional, pois uma vez manifestados os dispositivos, de imediato, tem-se a constatação de que seu conteúdo é uma “verdade” construída.

Simetricamente, Luiz Fernando Carvalho desestrutura as balizas que alicerçam sua ficção audiovisual, guia o espectador pela mão a olhá-la de outro ângulo, a concebê-la de forma inteiramente inaugural. Na verdade, é a personagem Dom Casmurro que se oferece como guia pelo passeio por entre suas memórias caídas, numa relação dialética de quem se sabe diante daquele que o olha.

⁶ “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” [...]. (*Capitu*, 2008, Ep. 2, 10min19).



Isso posto, defende-se que a microssérie *Capitu* estabelece diálogo profícuo com uma série de práticas e intervenções estéticas. Nesse particular, este estudo toma a *teatralidade* como conceito verificável na obra audiovisual de Luiz Fernando Carvalho para atestar sua especificidade e atualidade. Além da dimensão teatral que palmilha a estética da microssérie, também se notabiliza, aqui, a aderência de signos gestuais, de herança brechtiana, ao processo de confecção estilístico-estrutural da obra carvalhiana. Propõe-se, portanto, a ideia de que, assim como Brecht assinala o gesto como unidade básica do teatro épico e da dialética social que mediatiza as relações entre os indivíduos, em *Capitu*, a materialidade gestual emoldura uma relação diametral entre espectador e atores/personagens, de maneira a descortinar a ilusão ficcional.

Saliente-se que “a gestualidade é um sistema de comunicação que transmite uma mensagem, e pode por conseguinte ser considerada como uma linguagem ou um sistema significante” (Kristeva, 1969, p.304). Então, do verbo de Machado ao gesto de Carvalho, busca-se capturar, na leitura aqui fiada, a teia de sentidos adjacentes à constelação de gestos traçados na microssérie. Com vistas a esse objetivo, analisam-se, dentre o vasto leque de cenas possíveis, aquelas que melhor se coadunam ao expediente teatral/gestual.

No bojo da percepção brechtiana, em *Capitu*, os resultados da técnica do distanciamento⁷, insígnia do teatro épico, decorrem, sobretudo, da composição cênica, do desempenho do ator e da gestualidade (*gestus*). Para efeitos didático-analíticos, são divididos, aqui, em três aspectos: 1) Gesto estrutural – estética dos elementos cenográficos; 2) Gesto metaficcional – ato da escrita; 3) Gesto performático – *mise-en-scène* propriamente dita.

Finalmente, entende-se que “o gesto é não apenas um sistema de comunicação, mas também a produção desse sistema (do seu sujeito e do seu sentido)” (Kristeva, 1969, p.307). Em *Capitu*, a poética gestual se agrupa a outros discursos, suportes e gêneros artísticos e cria, com requinte, uma ficção, verdadeiramente, oblíqua e particular, cuja experiência estética ultrapassa os

⁷ Vale lembrar que as noções de distanciamento e estranhamento, para Brecht, são coexistentes, pois “[...] distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”. (Bornheim, 1992, p.243).



perímetros convencionais de uma narrativa audiovisual para a televisão aberta brasileira.

Gestus que nos constituem

Bertold Brecht (1898-1956) intentou erigir o teatro de transformação: transmutar o acontecimento em gesto. A proposta brechtiana contempla a representação da realidade de forma que possa ser modificável. Brecht retira o fato de seu fluxo natural e o dispõe em análise, gerando, com isso, o olhar de estranhamento ante a matéria representada. O espanto causado no público diante da cena é o gatilho que o conduz a uma atitude de intervenção sobre o fato narrado/encenado.

No contexto posterior à Primeira Guerra Mundial, no final dos anos de 1920, o dramaturgo alemão concebe a arte do representar sob a égide da perspectiva crítico-social, a partir da acepção de *gesto*:

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social. [...] A exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória [...] (Brecht, 2005, p.155).

Como bem se observa na definição de Brecht, o caráter do gesto centra-se no corpo como matéria-prima, no que comporta postura física, tom de voz e feições faciais. Por outro lado, para além do espelhamento mimético, o gesto reflete a dialética social que rege os intercâmbios relacionais entre os indivíduos. Por isso, convém à concepção brechtiana que a gestualidade revele a experiência de quebra da lógica ilusionista e gere uma postura participante tanto dos atores quanto do público, elidindo qualquer possibilidade de identificação pela via da empatia ou do encantamento.

Do gesto, ou melhor, da interrupção do fluxo narrativo que o origina, brotam as nuances que dão a ver o sentido e os contornos da identidade social, bem como das forças tensivas que balizam as relações em sociedade. O gesto, portanto, “estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os



traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige” (Brecht, 2005, p.109).

Nesse ponto, é interessante salientar que Brecht vê o gesto não como um movimento esvaziado e puramente gesticular, mas como portador de significado na vida social:

Nem todos os gestos são gestos sociais. A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria, um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se por meio dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem que travar com cães de guarda. As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num gesto social quando alguém, por uma escorregadela, perde sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. O gesto de trabalhar é sem dúvida um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens (Brecht, 2005, p.193-194).

Assim, quando o gesto brechtiano evade-se do realismo aristotélico e aponta para um código expressivo no interior de um contexto social, deixa de ser gesto e torna-se *gestus*: efetivada no palco, a ação manifestada pelo *gestus* adquire conotação social e passa a situar “a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (Brecht, 2005, p.109). Nisso reside a distinção essencial entre tais categorias: “[...] enquanto os gestos podem ser trocados por outros gestos, o **Gestus** se mantém o mesmo. [...] O *Gestus* mostra esse conjunto de valores, não como uma abstração, mas na maneira como eles se tornam particulares em cada homem” (Gaspar Neto, 2009, p.3-4, grifo do autor).

Gestus – assim, na sua etimologia latina – engendra a dimensão emancipadora e a potência estética do teatro épico para desmitificar estereótipos e propor uma visão pedagógica que possa intervir, criticamente, em problemáticas sociais e humanas. Encarna, oportunamente, “atitudes-padrão, que irá se consagrar como representação de um povo e de uma época” (Gaspar Neto, 2009, p.7); preocupa-se mais em representar situações do que desenvolver ações.

Nesse ponto, parece indivisa a opinião de que a dramaturgia brechtiana imprimiu força criativa e fôlego renovado ao teatro moderno. Através da



transparência na atuação do ator e do efeito de distanciamento, o teatro épico se constitui e também é formador do público, consciente de sua própria forma teatral, à medida que o presencia ser performado. Em verdade, a forma épica do teatro expõe as potencialidades e os limites da linguagem teatral em busca de um efeito que supere o espaço cênico em direção a um *estar-no-mundo*, no espaço social. Uma arte consciente e crítica de seu próprio caráter superestrutural e metalinguístico.

Trilhando esteira dissidente, Agamben distancia-se da compreensão brechtiana e conjectura o entendimento de gesto como pura *medialidade* sem fins:

[...] o gesto não é nem um meio, nem um fim: antes, é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade. [...] no gesto o homem não comunica um escopo ou um significado mais ou menos cifrado, mas sua própria essência linguística, a pura comunicabilidade daquele ato liberado de todo fim. No gesto não se conhece algo, mas apenas uma cognoscibilidade (Agamben, 2018, p.3).

Agamben se afasta de Brecht quando lida com o movimento do corpo como técnica corporal, que é retirada do fluxo do movimento. Trata-se da interrupção que produz o gesto. Assim, ele se destaca do fluxo e se revela como pura medialidade, como algo que se retira de uma finalidade ou de um automatismo do comportamento cotidiano. Vale lembrar os exemplos do mímico ou da dança. Dessa forma, ele deixa de ser algo imediato, para ser mediação – *meio emancipado de toda finalidade*. Portanto, Agamben aparta-se do pensamento de Brecht, pois o dramaturgo prioriza a capacidade de revelação do conflito social. A interrupção, bem como os efeitos de distanciamento, destaca a tensão social inerente a uma relação conflituosa. Em resumo, “o gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade” (Agamben, 2008, p.13).

Em termos prosaicos, a noção de Brecht é mais pertinente, sobretudo, se se trazer à baila a nova forma do romance, em que o leitor, a uma certa distância da matéria narrada e desviando da passividade de um mero *voyeur*, posiciona-se diante do relato e se mostra ativo na construção do sentido do texto. Kafka, a propósito, parece ser um exemplo salutar. Conforme elucida Benjamin, a obra do



escritor tcheco é um desafio à interpretação e “representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos” (Benjamin, 1994, p.146).

Sair no encaço da linguagem, a fim de alcançar-lhe o dizer, é, desde já, gesto significativo, pois nesse mesmo movimento já se exterioriza para o outro algum sentido, ainda que fugidio. Exatamente em Kafka, o gesto “é o elemento decisivo, o centro da ação [...] Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (Benjamin, 1994, p.147). Igualmente em Brecht, o *gestus* se lança ao agenciamento de formas capazes de exteriorizar instâncias internas no participio da construção das personagens.

Como bem coloca Barthes (2007, p.147), a importância da obra de Brecht se concentra na “densidade de uma criação, mas essa criação se fundamenta numa crítica poderosa da sociedade, sua arte se confunde, sem nenhuma concessão, com a mais alta consciência política”: de triunfo sobre o formalismo hegemônico, de fuga à passividade alienada, de conquista duma postura participante, de objetividade científica. Até certo ponto, é a mesma densidade crítica de Machado de Assis, ao pontilhar sua análise da espécie social pelo prisma psicológico, focalizando a configuração do sujeito burguês da sociedade carioca do século XIX, que ultrapassa as circunstâncias do retrato meramente figurativo. É ainda – e ponderadas as fronteiras de gêneros – a poética gestual de *Capitu*, composta duma verdadeira miscelânea palimpsestosa, que perpassa conteúdos, níveis e texturas de diferentes expansões artísticas.

Capitu se põe diante do palco e dirige o olhar para frente, para aquele emoldurado mar de penumbra e de pessoas, como se “perguntasse a todo instante, como se procurasse a mão do espectador” (Carvalho, 2008b, p.86). O diretor Luiz Fernando Carvalho concentra a energia pulsante da palavra machadiana e a converte em porções mágicas, imagéticas, sonoras... gestuais.



Trazendo o palco à tela: gestos estruturais

“Tive de fazer muita bruxaria nesta produção; sem bruxaria não se consegue nada” (Carvalho, 2008b, p.83). Alquimia. Por certo, esse é o ilustrativo que mais se encaixa ao intenso labor artístico empreendido por Luiz Fernando Carvalho na microssérie *Capitu*. Como bom aprendiz do grão-mestre, o interesse maior de Carvalho consiste, para além do desloque de um meio de expressão a outro, na inteira recriação de uma textualidade, em essência e substância, abeirando-se um pouco da magia dos antigos alquimistas em transmutar o chumbo em metal áureo:

Minha motivação como criador, independentemente do suporte, é a passagem de um estado a outro estado. A cada instante, preparar os intérpretes, a equipe, eu mesmo, todos, como um pajé reúne suas folhas para depois extrair delas um conjunto de sensações. Essa é a alquimia que me interessa. Só passamos de um estado a outro se este conjunto de sensações existir [...], espécie de sonho [...] (Carvalho, 2017, *on-line*).

Do pendor alquímico, Carvalho estabelece ganchos dialógicos com outras regiões textuais, fator que confere à obra sua qualidade palimpsestosa, permeada por várias outras referências. Em contrapartida, o feitiço carvalhiano, que poderia levar o público ao enlevo e à empatia, logo se revela como dispositivo de dessacralização do efeito de encantamento. O fascínio da cena, para Brecht, significa que o espectador encontra-se apassivado, hipnotizado, sem condições de intervir e compreendê-la. Nesse sentido, a função do palco como local físico surge como desarticulação dos elementos do real e ocupa o encargo de instituição moral, em que o conhecimento é transmitido e gerado. A visão brechtiana compreende, dessa forma, que “o palco não é a imagem de um mundo subitamente tornado inofensivo, que o espetáculo não imita a realidade, mas permite enxergá-la” (Roubine, 1982, p.156).

Na microssérie de Carvalho, o palco – agrupando, aqui, cenografia e direção de arte – encarna o espírito de fábula, vista por Brecht como “[...] o cerne da obra teatral [...], composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos” (Brecht, 2005, p.159). Consoante o pensamento brechtiano, a fábula refere-se a um acontecimento restrito, que incidirá sobre certos e específicos



interesses, servindo de matéria de discussão e crítica ao espectador. Aproximado à estética de *Capitu*, o tom fabulesco reflete a postura formal antinaturalista e atilusionista que desconstrói o formato realista do romance ao qual se aproxima, e também aquele comumente aplicado à ficção televisiva.

De modo global, a construção cênica da minissérie realiza o gesto autorreflexivo de sua própria plasticidade, ao passo que, comportando em si os personagens, conclama o espectador, distanciado, a analisar com “uma atitude crítica as suas múltiplas exteriorizações” (Brecht, 2005, p.155), pois “[...] todos esses personagens pertencem a um mundo fabulesco, e precisam permanecer por lá, só assim poderemos dialogar com eles, olhá-los, encontrá-los, para, depois, devolvê-los à Literatura” (Carvalho, 2008b, p.84). Este é, portanto, o primeiro movimento da obra televisiva de Carvalho: o *gesto estrutural*, concebido no seu nível macroestético de desnudamento dos componentes cenográficos para, simultaneamente, revesti-los de reflexão metadiscursiva.

O antigo edifício-sede do Automóvel *Club* do Brasil⁸ serviu de locação para as filmagens de *Capitu*:

Quando percebi que o orçamento da minissérie não possibilitaria gravar nas diversas ruas e casarões antigos que eu tinha pensado e pesquisado, o velho palácio em ruínas passou a representar um pouco da alma da história de Dom Casmurro, senão um pouco da própria visão machadiana, e então me pareceu interessante contar a história toda lá dentro, encenando ali todos os ambientes e situações (Carvalho, 2008b, p.90).

Acertadamente, o palacete abrigou todos os recintos ficcionais do romance de Machado de Assis, tal como prescreve a noção aristotélica de unidade do cenário. Brecht entende que a movimentação de lugares causa desordem para o público e dispersão do enredo. Na minissérie, é possível considerar tal indicativo, todavia, para além da espacialidade em si; esse gesto estrutural de condensação espacial alude à Casa em Matacavalos, mas também à reconstituição dos escombros das memórias de Dom Casmurro – memórias terrivelmente inconfiáveis –, as quais busca, numa tentativa capenga e doentia, recompor, caco

⁸ Prédio em ruínas, localizado na Rua do Passeio, cidade do Rio de Janeiro. De arquitetura neoclássica do século XIX, foi inaugurado em 1860 e tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac).

a caco. No plano da trama, “o relativo confinamento espacial é compensado por amplos movimentos de câmera em torno de atores que mobilizam intensa expressão corporal em busca de interpretação teatral” (Hamburger, 2008, *on-line*).

Logo nas primeiras cenas de *Capitu*, a teatralidade do espaço se pronuncia como gesto do olhar *voyeurístico* da câmera, que visualiza, num movimento de *travelling*⁹, uma espécie de cenário de ópera, composto pela cúpula, cortinas vermelhas e holofotes.

Figura 1 – Estética da composição cenográfica



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

O movimento de câmera que aponta para o alto mimetiza o gesto do espectador que chega ao espaço do teatro e lança seu olhar ao teto, diante da grandiloquência da arquitetura. Parece estar imergido num tempo/espaço míticos, de tom fabulesco. Ao mesmo tempo, a ação já o prepara, conscientemente, para o espetáculo que será presentificado ali. O signo gestual, desse modo, anuncia que se está diante de uma encenação fictícia, que rompe com a ilusão tradicional do teatro e põe o espectador em estado de questionamento brechtiano das fronteiras entre a aparência do real e a veracidade da representação.

Outras intermitências espaciais sinalizam a composição fragmentada do gesto estrutural mediante a *desconstrução por economia*. Pouquíssimos elementos cênicos delimitam os ambientes representados na microssérie: portal de cortinas por onde José Dias adentra a casa de D. Glória; janela em que Capitu observa o vendedor de cocadas passar; *displays* de personagens feitos de papelão, com os quais interagem Capitu e Bento Santiago; molduras envidraçadas que as escravas simulam pendurar na parede.

⁹ O *travelling* consiste numa deslocação da câmera durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante. (Martin, 2005, p.58, grifo do autor).

Figura 2 – Desconstrução do espaço cênico



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

O processo de apagamento das demarcações de espaço (paredes, portas etc.) soma-se à ideia desconstrutivista da estrutura ficcional e corrobora o gesto (social) brechtiano que versatiliza a noção de lugar, uma vez que “o cenário é anti-ilusionista, não apoia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável; pode mesmo entrar em conflito com a ação e parodiá-la” (Rosenfeld, 1994, p.159). De certo modo, essa estratégia força o espectador a empenhar-se na reconstituição mental dos compartimentos, porém, é um exercício crítico que o recorda, constantemente, de que a obra audiovisual não passa de ficção, bem como aciona o *ethos* machadiano no que concerne à dinâmica das aparências: “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 aparência” (Carvalho, 2008b, p.85). A percepção da aparência da ficcionalidade, por esse viés, se alinha ao ponto de vista de um espectador, genuinamente, brechtiano, que não deixa escapar os eventos de maneira imperceptível, mas que os analisa com olhar crítico e pungente.

Há, pois, no engajamento intelectual do público – que infere, de antemão, a “artificialidade” dos constituintes cênicos de *Capitu* – o gesto esperado pela própria obra audiovisual: a percepção de que seu universo mimético é uma experimentação. Numa das sequências da microssérie, surge a imagem do cavalo

de Tio Cosme, esculpido, artesanalmente, com madeira e papel, engendrado por uma estrutura com rodinhas de cata-vento.

Figura 3 – Cavalo mimetizado



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

De antemão, a figura é reconhecível pelos contornos que aludem ao plano da realidade (alusão metonímica da cabeça equina). Possivelmente, se houvesse em cena um cavalo real, ou mesmo a projeção de sua imagem, o efeito estético seria outro, pois recairia na apresentação mimética do animal, sem que ao espectador fosse dada a concessão de imaginá-lo. Já a concepção teatralizada do cavalo, pela desnaturalização de suas feições, provoca, à primeira vista, o estranhamento do espectador, justamente, porque desautomatiza a percepção imediata que se tenha de um cavalo: não se trata de um cavalo real, mas sim de um cavalo encenado. Isso, por seu turno, enseja no público a interpretação crítica das formas como se vê o cavalo, isto é, das maneiras de compreendê-lo. Pode-se interpretá-lo como a imagem real de um cavalo, ou a obrigação cotidiana do ofício de advocacia de Tio Cosme, ou ainda a metáfora dos seus traquejos desengonçados (narrados pela voz *over*¹⁰ de Dom Casmurro) e, por fim, como um objeto encenado (Cf. Nonato, 2013, p.34).

Tal como preconiza a arte dramática de Brecht, o gesto estrutural em *Capitu* elege a *teatralidade* como estética composicional que põe em suspensão o contrato de uma mimese realista e a adesão afetiva. Mira, ainda, a reformulação dos paradigmas de verdade subjacentes à representação audiovisual televisiva, quando põe o público a certa distância e todos juntos – obra, ator e espectador – interrogam as próprias bases do seu fazer artístico. *Capitu*, portanto, “exercita

¹⁰ Trata-se de “enunciados orais [que] relatam qualquer porção de uma narrativa e são ditos por um locutor invisível situado num tempo e espaço diferentes dos que são apresentados simultaneamente pelas imagens vistas na tela” (Kozloff, 1998, p. 85 apud Gaudreault; Jost, 2009, p.96).



metalinguagem, para assinalar ainda mais o distanciamento, uma vez que sua narrativa parte de outro texto, com o qual dialoga” (Proença Filho, 2008, p.36).

O gesto estrutural de Carvalho só reforça aquilo que no romance é latente sobreaviso: o leitor-espectador está diante de um livro, de uma construção ficcional. Prova disso é, claramente, o tom burlesco e falseado com que Carvalho fabrica o cenário, “uma cenografia que renuncia a afirmar-se por si mesma, mas procura essencialmente criar um espaço para o texto, um espaço para o ator” (Roubine, 1982, p.145). Não por acaso, a posição teórica de Brecht anuncia suas reais intenções: renunciar o entusiasmo hipnótico e a catarse paralisante em prol do espírito dialético que inquire o “mítico embate entre o que seja a mera aparência das coisas e a verdade do mundo” (Carvalho, 2008b, p.85).

Persona scriptum: gestos metaficcionais

Em consonância com o nível de estrutura, o segundo movimento da operística gestual de *Capitu* concentra-se no *gesto metaficcional*, isto é, gestos que transitam, livremente, da macroestética para o âmbito diegético. Aqui, a narrativa sintoniza duas esferas espaço-temporais da personagem, e o recurso da metaficção alardeia o gesto comunicante de experiências incomunicáveis de vida:

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa (Santiago, 2002, p.52).

Essa “ponte” de que trata Santiago está, simbólica e imagetivamente, representada no fio de giz que Capitu desenha no chão, sobre o qual caminha o solitário Casmurro. Linha tortuosa e errante com a qual o narrador-personagem escreve suas memórias: com a pena na mão, transmuta trechos de vida em lembranças de papel.

Figura 4 – Atar as duas *pontes* da vidaFonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

Em termos diegéticos, unir as duas pontas – e pontes – da vida, para Dom Casmurro, serviria como subterfúgio último pelo qual alcançaria a compreensão de suas experiências de outrora. Funcionaria como portal transcendente, potência espiritual de vivências pregressas, mas que ainda provocam em seu íntimo resvalos e interferências, mesmo que se esquive deles a contragosto. Na dimensão metaficcional, por sua vez, o entrelaçamento de passado e presente reverbera, justamente, a teoria dialética de Brecht. O teatro épico brechtiano empenha-se em “[...] caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica para demonstrar sua condição passageira e mutável” (Rosenfeld, 2012, p.34-35). Ora, Dom Casmurro é o autor do próprio romance que escreve, com base em suas reminiscências fantasmagóricas, mas a forma como essa “verdade” memorável se (re)constrói diante do leitor – e do espectador, em se tratando da *microssérie* –, é matéria a ser submetida ao crivo do olhar épico da distância.

Dom Casmurro está defronte uma bifurcação: espiar mais de perto a própria verdade alicerçada ou testemunhar a ilusão de seu discurso corroído pelo passado e ciúme. Seja qual for a decisão, é certo que Carvalho escolhe por trilhar o caminho da *continuidade* – primeira fala do protagonista na *microssérie* e no romance – como estandarte da atadura possível de duas situações apartadas no tempo e no espaço, que se aproxima “[...] da ideia de permanência e da sabedoria de se lidar com este tempo que escorre e que vai construir a continuação de tudo e de todos” (Carvalho, 2008b, p.80).

Opera-se na continuidade carvalhiana uma atitude bilateral: o aproximar-se, momentaneamente, das memórias casmurras gera o choque do não conhecer o já familiar; do estranhamento advém o afastar-se para ver melhor, que angaria a compreensão crítica do antigo habitual. Observa-se, no desempenho da dinâmica

metaficcional em *Capitu*, aquilo que Brecht aponta como a genuína representação: narrar “[...] o ‘agora’ e o ‘aqui’ não como uma ficção que é possível devido às regras da representação, mas, sim, tornando-os distintos do ‘ontem’ e do ‘em outro lugar’” (Brecht, 2005, p.149-150).

Dado que se tratam de época e lugar específicos (Rio de Janeiro do final do século XIX), para atar as duas pontas ficcionais, entra em cena o recurso metalinguístico da *escrita* enquanto gesto criativo do olhar, outra vez índice que descortina os bastidores da ficção orquestrada. Para tanto, a liturgia do gesto escritural desponta com a focalização do olho da câmera sobre o processo de feitura do romance, cuja luz refratada da lente *Dom Casmurro*¹¹ ilumina as páginas escritas.

Figura 5 – Gesto escritural



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

Mão e olho entram em sintonia e fusão no gesto escritural audiovisualizado. Eis, aí, o gesto metaficcional na sua inteira essência de *gestus*: a *escrita* não é a transcrição de uma pronúncia, não diz respeito à fala, mas ao fazer da mão. É uma relação com o corpo, é gesto físico manual, oposto ao vocal: “A escrita está sempre do lado do gesto, e nunca do lado do rosto: é tátil, não é oral” (Barthes, 2002, p.129). Como convém a Barthes, o gesto da escrita aliado ao corpo, ao passo que transpõe palavras à superfície dérmica do papel, inscreve o ser que o executa; o gesto da mão de Dom Casmurro narra e, ao mesmo tempo, o insere na tessitura de sua própria ficção: “por sua essência, o gesto de escrever não é construtivo, mas penetrante. Não cobre a superfície, entra nela” (Flusser, 2014, p.99).

O aceno com a mão direita feito pelo personagem evidencia alguns dedos

¹¹ Na microssérie, a lente *Dom Casmurro*, como foi batizada pelo diretor, era uma retina de cerca de 30 cm de diâmetro, cheia de água, para criar dimensão ótica a partir do efeito de refração.

com manchas de tinta azul, aspecto que corrobora o gesto escritural como agenciador de inscrição do ser, pois o corpo é a matéria-prima do gesto: Dom Casmurro se faz superfície ficcional, representação, e se autoinscreve na narrativa que esquadrinha, assim como Luiz Fernando Carvalho inscreve o narrador-personagem na história por ele narrada, presentifica-o no seio das recordações que revive. Dom Casmurro, num exímio desempenho épico brechtiano, corporifica-se como duplo agente: é ator (Michel Melamed) que mostra sua personagem e é espectador que assiste à própria encenação.

Pelo gesto metaficcional que irmana o que diz a palavra e o que mostra a imagem, no veio de leitura que *Capitu* possibilita, Dom Casmurro se transforma em *persona scriptum*: pessoa escrita no limiar do texto/encenação. Com efeito, em cenas onde a sombra ou o reflexo da personagem se insinuam em superfícies (lençóis estendidos e lâminas de vidro translúcidas, por exemplo), a imagem se impõe tal como uma impressão, desejosa de fixar-se como *gestus* de quem pensa para poder coexistir, “pois querer penetrar superfícies é a tendência daquilo comumente chamado ‘pensamento’. Escrever, por ser essencialmente gesto penetrante, é manifestação de pensamento” (Flusser, 2014, p.102). Indubitavelmente, “[...] o gesto de escrever é uma forma de pensar-se” (Flusser, 2014, p.107).

Figura 6 – Dom Casmurro “impresso” na diegese



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.



Vale dizer que a opção de Luiz Fernando Carvalho pelo *gestus* metalinguístico prefigura, de certo modo, a instância que no romance subjaz enquanto didática de composição: “[...] esse romance Dom Casmurro é montado para mim, como um conjunto de colagens, de camadas, de tempos e de avessos”, em que “o próprio fazer do livro conta como processo de construção da narrativa e da linguagem” (Carvalho, 2008b, p.87). Em verdade, a forma metadiscursiva da microssérie está a serviço do preceito de representação como história distanciada do público, mas nem por isso impossibilitada de intervenção. O movimento de construção da narrativa audiovisual perpetra, portanto, o que Brecht sugere como “literarização” da cena:

Para atingirmos este objetivo, a melhor maneira é adotarmos títulos [...]. Os títulos devem conter flechas certas, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, de um jornal ou de quadro de costumes (Brecht, 2005, p.160).

Diegeticamente, o narrador machadiano, por diversas vezes, suspende a função narrativa para comentar determinados fatos, comportamento de personagens, ou mesmo emitir juízos opinativos. O texto, no mesmo compasso, é entrecortado em micro relatos, encabeçados por títulos que, no mais das vezes, antevêm as ações. Carvalho, em *Capitu*, a la Brecht, intervém nas cenas com os mesmos subtítulos do romance, anunciados por uma voz locutora masculina extradiegética, igualmente um anúncio de reportagem, que “[...] não pertencem diretamente à ação, que se distanciam dela e a comentam e que, ademais, representam um elemento estático, como que à margem do fluxo da ação” (Rosenfeld, 1994, p.158). Essa configuração capitular assegura ao espectador que ele está vendo um livro – ou *lendo* uma microssérie audiovisual – e, como tal, deve manter-se atento à sua posição distanciada, contudo dialética. É o que também nos diz Dom Casmurro na microssérie: “O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contrarregra” (*Capitu*, 2008, Ep. 3, 28min31).

Figura 7 – Estratégias cênico-literárias



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

Outras situações que qualificam o *gestus* metaficcional em *Capitu* ocorrem nas cenas extemporâneas, ou seja, mais antigas (pela qualidade da imagem, aparentam datar do século XIX), que também interrompem a linearidade narrativa, ao interporem-se às cenas mais atuais, por assim dizer. A simetria espaço-temporal que resulta da combinação dessas imagens se dirige ao encontro da tensão dialética entre passado e presente, da confecção de uma atemporalidade congruente com a ideia de que a arte dramática não apenas “roça” as experiências da vida, mas pode, igualmente, agir sobre elas e modificá-las.

Um último atributo possível de verificação diz respeito ao simulacro de datilografia de passagens do romance, feito por Dom Casmurro diante da câmera. Mais do que falsear o desafino nas teclas da máquina de escrever imaginária, com esse gesto, a personagem busca transmutar os olhos do espectador-leitor em páginas de livro, registrando-lhe tão somente a sua perspectiva da trama. O pretense subterfúgio, por seu turno, vem a fracassar devido ao contragolpe: essa consciência do observador não é *in natura*, como a brancura límpida e virgem das páginas de um livro a receber a impressão gráfica do texto. Tentar escrever-lhe o ponto de vista é investida frustrada de lograr certa cumplicidade – encurtar a distância narrativa – de um expectador brechtiano sobreavisado.

Diante desses exemplos, compreende-se que o gesto metaficcional alardeia não somente o construto de uma estética contemporânea, ou ainda a manutenção do distanciamento entre obra e espectador, mas, sobretudo, angaria “refletir sobre o mundo das aparências, o mundo das verdades, das mentiras, onde muitas vezes a verossimilhança conta mais do que a própria verdade” (Carvalho, 2008b, p.82).



Mise-en-scène casmurra: gestos performáticos

Como última visada do *modus operandi* gestual em *Capitu*, aponta-se o trabalho de performance dos atores, dado que a produção do gesto pode ser encontrada na ocorrência performancial – no caso da microssérie, assimilada à *mise-en-scène* audiovisual. *A priori*, é necessário compreender que a performatividade, nesta perspectiva adotada, é lida como um código de caracteres de corporeidade que circunscrevem os personagens na potência expressiva do gesto. Em se tratando de *Capitu* – produto televisivo –, os gestos estão sublinhados na dimensão performática da *mise-en-scène*, pois a mostraçãõ da personagem feita pelo ator compromete-se, em primeiro lugar, com o ato de conhecer essa mesma *persona* fictícia de maneira não ilusiva. Assim, o ator funciona como narrador que, a distância, vale-se do *gestus* de mostrar sua personagem, pois “todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos” (Brecht, 2005, p.108).

A grosso modo, a performance pode ser entendida como a tentativa de corporificar um significado ou uma ideia, isto é, “[...] de **dar corpo ao invisível**, através da construção de uma série de **informações artísticas** [...]” (Melim, 2008, p.41, grifos do autor). Todavia, outras acepções merecem conferência. Num olhar etimológico, performance é

[...] um vocábulo inglês que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático. [...] A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar (Glusberg, 2013, p.72-73).

Diante da gama terminológica apresentada, entende-se que o aspecto dinâmico é inerente ao ato performático, pois sua natureza se mostra aberta e funcionalmente direcionada ao agir. Da mesma forma, a performance exige a interligação uníssona entre corporeidade e ação, uma vez que, por meio do corpo comunicante, os significados se dilatam e se tornam perceptíveis. Quer dizer, “a **performance** procura transformar o corpo em um signo, em um veículo significante” (Glusberg, 2013, p.76, grifo do autor). Nesse quesito, a compreensão

de performance se avizinha, exemplarmente, do *gestus* brechtiano, sobretudo, quando ambos miram a comunicação/produção de um sentido reconhecível mediante a presença irredutível de um corpo. Assim percebidos, gesto e performance podem aludir a “movimento ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, visando criar ou comunicar signos” (Kowzan, 1978, p.106).

Para além da visualização expressiva do corpo em si, é preciso notar que “[...] a performance não apenas se liga ao corpo, mas por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade” (Zumthor, 2007, p.39). Daí germina a doravante propositura que repousa o fenômeno do *gestus* sobre a dimensão performancial. Reconhecer o gesto no horizonte da performance teatral ultrapassa a conotação legível dos códigos corporais e atinge “[...] o reconhecimento de um espaço de ficção” (Zumthor, 2007, p.40). Para o espectador é destinada a tarefa de detectar esse espaço onde se efetiva a performance como “lugar cênico e manifestação de uma intenção do autor” (Zumthor, 2007, p.41). As cenas que abrem a microssérie dão um indicativo do que seja essa exigência. Num vagão de trem grafitado, estão Dom Casmurro e o jovem poeta, trajando figurinos de época e sentados ao lado de pessoas que pertencem ao mundo atual. Acompanha a cena a trilha sonora frenética de guitarras e bateria, reforçando a nítida percepção de tratar-se de um contexto contemporâneo.

Figura 8 – Anacronismo performático



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

Como sublinha Nonato (2013), o anacronismo espacial das cenas contrasta a impressão do real com a impressão de *teatralidade*. As vestimentas das personagens centrais e suas performances marcadas, de prontidão, assumem a aparência teatral. Por outro lado, os passageiros “comuns” ao redor destoam da interpretação das personagens por agirem com naturalidade, mas a condição de



componentes do quadro cênico não os isenta de serem considerados também personagens, no caso, figurantes.

O espectador, ao se deparar com a proposta estética do diretor, a princípio, adentra o estranhamento ocasionado pelo contraste das representações miméticas. Num segundo momento, distanciado favoravelmente, consegue conceber que o vagão constitui o lugar cênico, em virtude da autodeclaração de teatralidade denunciada pela composição plástica dos personagens, e que a intenção do autor vislumbra representar numa imagem habitual uma imagem histórica. Em outras palavras: reatualizar com signos cênicos a atemporalidade do discurso machadiano. A fissura operada entre realidade e encenação é o “pulo do gato” que condiciona a postura a ser adotada pelo espectador ao assistir à cena. Assim, o espectador “[...] não é deixado fora do jogo cênico, nem é arrastado para dentro dele (‘iludido’) de modo a deixar de ser espectador – ele é posto, como tal, diante dessa ação em processo, que lhe é oferecida como objeto de consideração” (Szondi, 2011, p.117).

Como a especificidade de *Capitu* reside na dimensão audiovisual – bem próxima ao modo narrativo do cinema –, é conveniente reconhecer a performance teatral no cerne da *mise-en-scène*¹² cinematográfica. Por esse motivo, Bordwell chama a atenção para o fato de que a audiovisualização “é, ao mesmo tempo, teatral, pois envolve encenação, e pictórica, já que a tela, como um quadro, apresenta ao espectador um plano vertical emoldurado” (Bordwell, 2008, p.30).

Para Bordwell (2008), a *mise-en-scène* cinematográfica se vale de um repertório diversificado de procedimentos que se achegam à análise poética. Isso significa exercitar a sensibilidade da percepção mais acurada do espectador, referente a nuances, flagrantemente, despercebidas na técnica do cinema, bem como a experimentação perspicaz do idealizador: “O estudo da *mise-en-scène* cinematográfica é a maneira ideal para desenvolver tal sensibilidade. Com o olhar aguçado e atento, [...] amplia[-se] nossa percepção quanto ao talento do diretor e quanto ao potencial do cinema” (Bordwell, 2008, p.32).

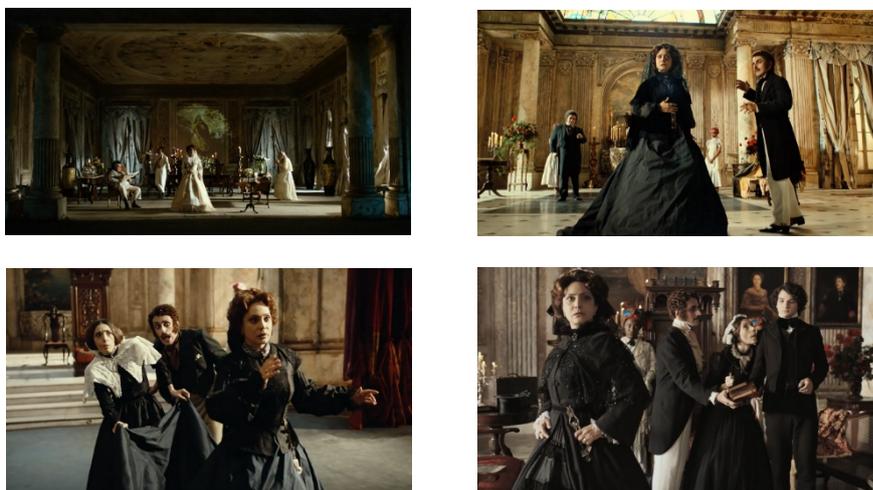
¹² A *mise-en-scène* engloba todos os elementos da filmagem que estão sob comando do diretor: interpretação/atuação dos atores, iluminação, cenário, sonoplastia, figurino, maquiagem, enquadramento, posição e movimento de câmera (estes três últimos, segundo a compreensão do estudioso, voltados mais para a técnica do dispositivo do que para a composição da cena).

O interessante da proposta de também se visibilizar a performance teatral no ângulo da *mise-en-scène* é que ambas concentram seu fluxo nas relações de espaço-tempo interpenetradas no corpo do ator, atrelando consigo a noção de conhecimento por observação:

A mise-en-scène [...] é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. [...] mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo (Oliveira Júnior, 2013, p.8).

Como aspecto performático da *mise-en-scène* de *Capitu*, a colocação dos corpos em cena se faz presença peculiar pela técnica do *tableau vivant*¹³ (em português, algo como “quadro vivo” ou “imagem viva”): um agrupamento de atores dispõe-se, organicamente, no enquadramento e simula uma representação pictórica.

Figura 9 – *Tableau vivants*



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

No episódio “Do livro”, tem-se a performance dos atores – ou melhor, D. Glória, José Dias, Tio Cosme e Prima Justina – dispostos em composição cênica

¹³ “Gênero dramático ocorrido na França medieval, que consistia na realização de temas pios, na frente de telões pintados” (Teixeira, 2005, p.251).



no palco, vistos por Dom Casmurro como as *inquietae sombras* do passado que o atormentam. A forma como surgem, alheios à existência do espectador, espectrais e absortos em imobilidade e silêncio, refrescam o princípio da fotografia, a símile de um retrato. O gesto performático do congelamento se repete em outros momentos da microssérie, abertos por uma sonoplastia orquestral forte e cortante. O recurso musical, nesse caso, “não intensifica a ação; neutraliza a força encantatória” (Rosenfeld, 1994, p.160) e acentua a expectativa da cena, pois essas suspensões do fluxo natural são posteriores a falas/revelações de clímax. Alinhavado à didática brechtiana, percebe-se o *tableau vivant* condizente com a interrupção da ação dramática que produz o gesto, na medida em que anula o ilusionismo naturalista e põe a ação em conflito dialético com o espectador: “[...] na performance, o jogo cênico é dialético, passando-se tanto no universo ficcional, suportado pela convenção, quanto no universo do ‘real’ que rompe com a convenção” (Cohen, 2002, p.127).

De olho na composição teatral da personagem Dom Casmurro, é mister notar a *mise-en-scène* do ator Michel Melamed atrelada à noção de *ator como narrador*, quando se situa no limiar entre o distanciamento e a identificação:

Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público. [...] Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator) (Rosenfeld, 1994, p.161).

Verifica-se, em *Capitu*, a hibridez do papel cênico de Dom Casmurro, imbuído da tarefa de narrar a própria história. Contudo, em decorrência de essa narrativa ser fruto de suas lembranças revisitadas, não lhe escapa a alternativa de também se posicionar como espectador, presentificando-se no interior desse passado rememorado. É um modo de poder lidar com a fantasmagoria das memórias inquietas e sombrias com as quais define no velho casarão. Assim, por vezes, olha diretamente para a câmera, fazendo-a personificação do espectador, tornando-a confidente-cúmplice, corroborando a ideia de que “interpelar o auditório é uma das regras do jogo da performance” (Zumthor, 2007, p.224). Ou põe-se em primeiro plano, descrevendo situações que estão sendo,

simultaneamente, contracenadas por outros personagens, ao fundo. Em outras ocasiões, ainda, simplesmente observa, em postura *voyeurística*, lances e diálogos sucederem. O jogo de cena – narrar, ser narrado e observar – portanto, é a dinâmica que faz com que o ator-narrador se descole da pessoa fictícia, por alguns instantes, para se converter em “pessoa” que revela sua personagem, e assim agencie a atitude crítica no horizonte do distanciamento.

Figura 10 – Tripartição cênica de Dom Casmurro

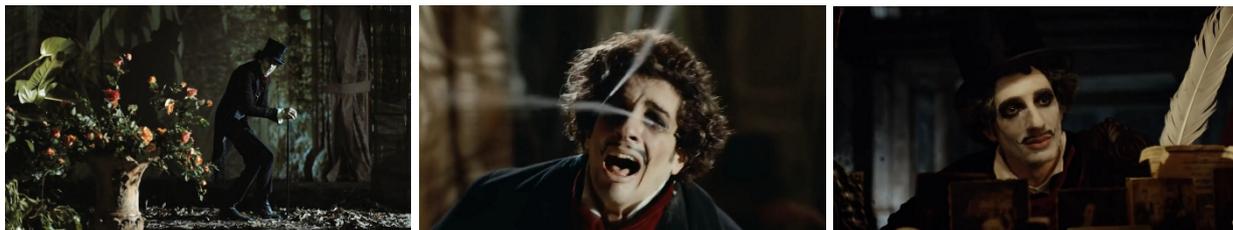


Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

É inevitável, ao mesmo tempo, não levar em conta a caracterização de Dom Casmurro: “Chegamos a uma versão de um clown velho, com maquiagem carregada, olheiras e voz arranhada” (Melamed, 2008, *on-line*). Tal aparência, de início, lança o espetador a figurativizar a personagem com ares dantescos, similares à composição visual de *Nosferatu*¹⁴. A condição esguia e a postura encurvada do corpo filiam-se ao caráter trágico, acopladas à gestualidade lenta e tacanha do caminhar. O contrabalanço reside nas pitadas de comicidade e irreverência típicas do *clown*, observadas, por exemplo, no episódio “Uma ponta de lago”, quando Bentinho, no seminário, ouve de José Dias que Capitu “tem andado alegre”, mesmo ausente de sua companhia.

¹⁴ Personagem vampiresco que dá nome à adaptação cinematográfica de *Drácula*, dirigida, em 1922, por F. W. Murnau, considerada pioneira do gênero de terror no cinema.

Figura 11 – Dom Casmurro tragicômico

Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

O choro *clownesco* irrompe a cena como signo gestual e código performático. Surge como exagero irônico para o fato de a felicidade de Capitu se contrapor à tristeza de Bentinho, enclausurado no seminário. Além disso, a imagem bufa do *clown* desarticula a seriedade com que Dom Casmurro deseja ser creditado em sua narração tendenciosa. Investindo assim, poderia angariar a empatia do público para a versão dos acontecimentos, que defende com soberania. Em contrapartida, parece que sua única tática suscetível ao êxito é o discurso, tropeçando na imagem caricata e expressionista que o acompanha. Portanto, “a maquiagem é também um ato político, sobre o qual devemos tomar partido” (Barthes, 2007, p.148-149).

No último episódio da microssérie, o protagonista está sentado diante do espelho e com uma esponja retira a maquiagem pesada até obter o rosto limpo. Nesse gesto, desfaz-se a materialização da máscara social para revelar-se a faceta mais genuína do indivíduo. Quer, ainda, significar que tudo não passa de teatralidade, de *mise-en-scène*: a imitação da casa de infância, na Rua de Matacavalos, a reprodução de memórias incertas e evasivas, a composição de personagens ficcionais dentro da realidade vivida. Como atestado do engodo: “O Casmurro da Glória já estava dentro do Bentinho de Matacavalos ou será que ele foi mudado por efeito de algum incidente? Se lembrares bem, hás de reconhecer que um estava dentro do outro como a fruta dentro da casca” (Carvalho, 2008a, p.77).

Descascar a fruta é gesto manual. Por isso mesmo, as mãos gozam de tanto destaque e relevância na *mise-en-scène* performática de *Capitu*, “porque as mãos são entes curiosos no significado estrito do termo” (Flusser, 2014, p.85). As mãos, em variadas oportunidades, configuram o *gestus* brechtiano, ao edificarem “[...] um

simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar” (Pavis, 2008, p.187). Basta, aqui, sinalizar três dessas situações.

Figura 12 – A feitura das mãos e seus mistérios



Fonte: Carvalho. *Capitu*, 2008.

No episódio “Do livro”, Dom Casmurro, solitariamente, perambula pelos cômodos da casa, à luz de uma escassa vela, ao passo que defronta-se com os espectros parentais. Ao rever sua versão adolescente, ambos tentam se tocar. O gesto, nitidamente, visualiza a confluência entre ação e memória, numa clara alusão à obra de Michelangelo, *A criação de Adão* (1508-1510). O sentido, aí posto pelo gesto de juntar as mãos, aponta, sem dúvida, para a orquestração da ficcionalidade que a microssérie realiza: no decorrer da obra, Dom Casmurro vive o passado, instala-se no tempo pretérito e concretiza, de modo plástico, a vida pregressa na atual. Não por acaso, o próprio protagonista confessa ser esta a sua intenção: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. [...] Deste modo, viverei o que vivi [...]” (*Capitu*, 2008, Ep. 1, 8min55).

Com relação a *Capitu*, o gesto das mãos se torna ainda mais “[...] sensível, ao mesmo tempo, no comportamento corporal do ator e em seu discurso [...]” (Pavis, 2008, p.187). Ao questionar a esposa sobre algumas libras esterlinas, Bento Santiago tenta apanhá-las indo ao encontro com a mão direita, cujo retardo é feito com o gesto delicado de *Capitu* em tardar-lhe com a mão esquerda, enquanto diz ao marido: “Espere. Era uma surpresa” (*Capitu*, 2008, Ep. 5, 8min03). Gesto e palavra se harmonizam. O leve toque de mão de *Capitu*, bloqueando a investida do esposo, transmite o *gestus* de alguém que se sabe à mercê de desconfianças, mas nem por isso deixa-se desconcertar pelo desespero; ao contrário, a oposição



dialética das mãos se resolve na concórdia com que uma equilibra a impetuosidade da outra: “É dentro do objeto, na intimidade do objeto, que as mãos se realizam, isto é, a esquerda coincide com a direita” (Flusser, 2014, p.96).

Quando de seu colóquio com Bento Santiago, a respeito das imitações de Ezequiel, Capitu afirma não gostar de imitações em casa, o que leva Bento a perguntá-la se, à época da adolescência, gostava dele. Nisso, dá-lhe uma leve bofetada. Capitu reage com um sorriso ambíguo de escárnio e envolve a nuca do marido com as mãos. Dom Casmurro, em seguida, diz: “Senti não haver ali um artista que nos transferisse o gesto para um pedaço de mármore” (Capitu, 2008, Ep. 5, 17min08). Se o riso, por um lado, escarnece para Bento Santiago o amor juvenil que Capitu possa ter lhe devotado, o movimento das mãos ao redor de seu pescoço codifica o *gestus* de domínio e manipulação: Capitu tem o marido sob seu controle, e à vista de qualquer suspeita ou desconfiança, saberá valer-se dos artifícios de sedução para apaziguar o conflito. Como se percebe, para a mesma porção corporal há diferentes tonalidades de significado: “É no gesto que a produção de sentido se organiza” (Godard, 2001, p.32).

Finalmente, entende-se que o gesto performático, na perspectiva da *mise-en-scène*, de forma mais concreta, evidencia o *gestus* como “relação fundamental que rege os comportamentos sociais” (Pavis, 2008, p.187).

Fim do espetáculo? E o resto?

Compreender a dimensão do gesto brechtiano na estética de *Capitu* é, sem dúvida, constatar sua especificidade enquanto obra adaptada, mas também a versatilidade de sua organização. O diretor Luiz Fernando Carvalho, ao apropriar-se de um preceito característico da arte teatral e aplicá-lo como técnica narrativa num objeto televisivo, assume, com “uma consciência incessante, viva e produtiva” (Benjamin, 1994, p.81), a atitude questionadora dos alicerces que sustentam a engessada ficcionalidade que se tem notícia na TV brasileira, isto é, “[...] um esforço encaminhado para a superação de estruturas caducas, sejam teatrais ou não” (Bornheim, 2007, p.113-114). Perigo audacioso, audácia perigosa, mas coragem efetiva.



Na medida em que comporta a gramatura audiovisual, os contributos teóricos do teatro épico de Brecht são assimilados na microssérie como insígnia de uma arte que urge atingir campos além-fronteiras:

O teatro épico de Brecht não se satisfaz em ser teatro, embora pretenda ser plenamente teatro. A sua arte extravasa da moldura do campo cênico-lúdico-estético. Invadindo a plateia, pelo apelo direto ao público, visa invadir a realidade. É uma arte que se entende determinada pela vida e que procura, por sua vez, determinar a vida (Rosenfeld, 2012, p.36).

A análise feita da microssérie a partir de Brecht revela alguns aspectos do romance. Mais que isso, Carvalho faz uma “leitura brechtiana” de *Dom Casmurro*. No livro, o narrador busca a adesão do interlocutor. Na série, essa aderência é posta em questão pelos artifícios de estranhamento.

Por enquanto, as cortinas estão fechadas, mas não significa que o espetáculo tenha se findado. Ao contrário: *Capitu* consolida a necessidade de o espectador manter-se em posição de distanciamento ante a matéria ficcionalizada, travando com a obra uma batalha dialética na qual se constroem, sob os diferentes ângulos da produção de gestos. Esta, sem dúvida, é uma das forças motrizes da microssérie: não se limita ao valor estético, dilata-se até “o alargamento da consciência humana, o aceno à compreensão do tempo” (Bornheim, 2007, p.114). Machado de Assis disse que “a vida é uma ópera, uma ópera bufa com alguns entremeios sérios, com alguma música séria, mas a vida é uma ópera” (Carvalho, 2008b, p.82). Poder-se-ia acrescentar, sem prejuízo ao aforismo: A vida é uma ópera *feita de gestos*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, IFAC, n. 4. Ouro Preto: IFAC, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. Tradução Vinicius Honesko. *Caderno de Leituras*, n. 76. São Paulo: Edições Chão da Feira, 2018. (Série intempestiva)

BARTHES, Roland. *Variaoções sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch Gonzáles. Barcelona, Paidós, 2002.



BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Roland Barthes)

BENJAMIN, Walter. Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 78-90.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito de décimo aniversário de sua morte. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.137-164.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético)

BORNHEIM, Gerd Alberto. Vigência de Brecht. In: *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 8)

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

CARVALHO, Luiz Fernando. Capitu c'est moi? In: DINIZ, Júlio (Org.). *Machado de Assis (1908-2008)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008a.

CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento de Luiz Fernando Carvalho. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Machado de Assis (1908-2008)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008b.

CARVALHO, Luiz Fernando. A maior função da televisão é criar cidadãos. Folha de S. Paulo (*Ilustrada*). Entrevista concedida a Lígia Mesquita, 31/01/2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Fragmentos retirados do caderno de anotações do diretor Luiz Fernando Carvalho*, entre os meses de Junho e Dezembro de 2006. Taperoá – Sertão da Paraíba. Disponível em: <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

CARVALHO, Luiz Fernando. A linguagem como sonho (entrevista). *Revista Bravo!*, 18/01/2017. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/a-linguagem-como-sonho-17e89674f18>>. Acesso em 14 jul. 2021.

CAPITU. Direção: *Luiz Fernando Carvalho*. Rio de Janeiro: TV Globo, Projeto Quadrante, 2008. 2 DVDs (118 min. e 112 min.), full screen; son., color. Microssérie.



COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FLUSSER, Vilem. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Gilles Deleuze. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-15, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1594/934>>. Acesso em: 14 jul. 2021.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 11-35.

GUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates; 206)

HAMBURGER, Esther. A fábula de “Capitu”. *Revista Trópico*, 08/12/2008. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3042,1.shl>>. Acesso em: 14 jul. 2021.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969. (Signos, 6).

KOSLOFF, Sarah. *Invisible storytellers: voiceover narration in American fiction film*. Berkeley: University of California Press, 1988.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.93-123. (Coleção Debates)

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MELAMED, Michel. Mergulho na complexidade [entrevista a Márcio Maio]. *Folha de Londrina*, 10/12/2008. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/celebridade---mergulho-na-complexidade-665481.html>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

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



OLIVEIRA JUNIO, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROENÇA FILHO, Domicio. Capitu-memórias póstumas e o diálogo intertextual. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Machado de Assis (1908-2008)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. (Palco e tela)

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Debates, 193)

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates, 326)

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005. (Tubo de E Ensaios)

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suley Fenerich. 2. ed. ver. ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em: 12/01/2022

Aprovado em: 03/07/2022