

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Luiza Maria Almeida Rosa

**A adaptação barroca de *Dom Casmurro* para *Capitu*: do livro ao
corpo na TV**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo
2012

Luiza Maria Almeida Rosa

A adaptação barroca de Dom Casmurro para Capitu: do livro ao corpo na TV

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em **Comunicação e Semiótica** (Área de Concentração: Signo e Significação nas Mídias; Linha de pesquisa: Cultura e Ambientes Midiáticos), sob a orientação da Profa. Doutora **Helena Katz**.

São Paulo
2012

BANCA EXAMINADORA

À memória de minha avó, Divina Luisa, silenciosa, expressiva nos gestos e ações, cuja voz chegava em mim pelos causos do meu pai. Com vocês entendi que repetições são sempre diferentes.

Agradecimentos

Ao meu pai, Antonio: sua aptidão para se encantar e se indignar com o mundo sempre foi para mim um incentivo para desenvolver com certo rigor minha sensibilidade e posicionamento crítico/político em relação ao que está ao meu redor. À minha mãe, Lúcia Fátima: com você aprendi a graça dos superlativos, da caricatura, da ironia e do posicionamento crítico cuiabanos. Sem conviver com esse jeito de rir da vida, de misturar tucanos com cachos de banana, índio, siesta, pé de manga, rede e chimarrão, não teria ido parar nos estudos culturalistas e críticos da comunicação. À minha irmã, Ana, que sempre me acolhe e me dá os melhores conselhos, e ao meu irmão, Antonio, que me ajuda a acreditar nos meus sonhos e ter coragem pra realizá-los com os pés no chão. Sem o apoio de vocês não teria conseguido vir para São Paulo aproveitar tão intensamente essa oportunidade de reflexão e estudo. Obrigada por confiarem em mim.

Ao Kenji, os olhos oblíquos que me atravessaram e me acompanharam por mundos desconhecidos simples de tão complexos. Desejo ondas de *nam-yo-ho-ren-ge-kyo* ao seu redor sempre.

À Helena: é muito bonito ver o amor que você tem pelo conhecimento e como isso reverbera nos que estão ao seu redor. Um privilégio sentir isso de perto e ser também contaminada, me faz acreditar na utopia como um acontecimento. Obrigada por despertar o que há de melhor em mim.

Ao professor Amálio Pinheiro e Christine Greiner, pelo cuidado e contribuições durante o exame de qualificação e durante as aulas no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.

Agradeço à Márcia Gomes, que me orientou durante a iniciação científica na graduação em Jornalismo, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e, mais que isso, me incentivou a buscar autonomia por meio da pesquisa acadêmica. Seus conselhos contribuíram para que tivesse motivações de pesquisa. Muito obrigada.

Ao professor Edson Silva, pelos empurrões para cair no mundo.

Ao Wellington Furtado, pela ajuda nos primeiros balbucios do projeto de pesquisa do mestrado.

Aos artistas de dança com quem convivi em Campo Grande (MS): Renata Leoni, que me instigou a buscar mais informações e conhecimento com os eventos que produzia; Miriam Gimenes, que me incentivou a criar conexões entre dança e comunicação; Ginga Cia. de Dança, Coletivo Corpomancia, Forum Movimento, ambientes que me despertaram uma ética propositiva; colegas do curso de especialização em Dança na Universidade Católica Dom Bosco, coordenado por Denise Parra, no qual pude me aproximar da perspectiva Corpomídia por meio da pesquisadora Lenira Rengel.

Agradeço à Lenira a generosidade e acolhida nas primeiras vindas à São Paulo e o incentivo para estudar no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (COS), da PUC-SP.

À Moema Vilela, Marília Leite e equipe da revista Cultura em MS. Aprendi e aprendo muito com vocês.

À espanhola Livia Velasco.

À Ana, Marquinhos e Júlia, pela visita providencial. Aos queridos, Margarita e Juan.

Ao querido Diego Ouro Preto e aos amigos que escolho pela pupila.

À Maira Alet, pelas cartas e pelos chás; Ao Cleyton Bosson, pelas dicas atenciosas.

Aos colegas: André Guaxupé, Lisani Albertini, Maira Alet, Ana Teixeira, Bruno Freire, Leila Ortiz, Joubert Arrais, Vanessa Lopes, Liliane Luz, Inês Correa, Fernanda Perniciotti e todos os que integram as reuniões do Centro de Estudos em Dança e os cursos semestrais do COS.

Agradeço às acolhidas do Centro de Estudos em Dança, em Caieiras (SP).

Às reuniões de estudos em biopolítica com Luisa Barreto, Ideylson dos Anjos, André Fogliano e Saulo Mota.

E, finalmente, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Fapesp, que contribuiu para que pudesse me dedicar intensamente a todo esse ambiente acadêmico de pesquisa e produção de conhecimento.

RESUMO

Essa pesquisa se inscreve no vão entre duas pontas: os olhos do corpo e os olhos das lentes das câmeras na correspondência entre literatura e corpo na/da televisão. Investiga a relação entre o livro *Dom Casmurro*, escrito por Machado de Assis e publicado em 1899, e a microssérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e veiculada pela Rede Globo de Televisão, em 2008. A hipótese que a guia é a de que atores e diretor dilatam a narrativa machadiana, o repertório televisivo do melodrama e o formato seriado de ficção por meio de procedimentos dramatúrgicos e metafóricos barroquizantes (SARDUY, 1979, CAMPOS, 2001 e PINHEIRO, 2009). A interpretação do livro se baseou na elaboração de estados de personagens que remetem aos tipos do melodrama canônico, incluindo o palhaço e as máscaras da *commedia dell'arte*. Com a sua escolha de repertórios e cenários (TAYLOR, 2003), transformou estereótipos em arquétipos, o que deu o tom alegórico (atemporal e inverossímil) da microssérie, não presente no livro. Além disso, busca-se, com esse estudo, chamar a atenção para procedimentos metafóricos de corpo (RENGEL, 2007) na mediação entre livro e corpo na/da televisão: a manipulação de uma câmera de vídeo como sendo o olho humano e da percepção do entorno como tendo qualidades sensório-motoras humanas permitiu que a não-confiabilidade na veracidade do relato do protagonista no livro aparecesse na microssérie na forma de imagens desfocadas e escuras e de corpos distorcidos. Na caricatura, na atemporalidade alegórica, artificialização e articulação do texto do livro com outros contextos (paródia), a microssérie dá pistas de que barroquiza a narrativa do livro. Por isso, ocupa um lugar de destaque na história da dramaturgia televisiva (MARTIN-BARBERO, 2003). Com o objetivo de desvelar o corpo como material de análise nos estudos sobre comunicação e cultura, essa pesquisa o trata desde a epistemologia, entendendo-o como um processo de comunicação em constante conversa com o ambiente: corpo como mídia dele mesmo (KATZ & GREINER, 2005). A fundamentação teórica para investigar a vinculação entre comunicação-corpo-cultura que a dissertação toma como premissa se apoia na Teoria Corpomídia e a metodologia escolhida foi a da revisão bibliográfica para sustentar a análise de *corpus* e entrevistas para amparar a análise sobre a transfiguração barroca de *Dom Casmurro* em *Capitu*.

Palavras-chave: Adaptação, Corpomídia, Arquivo/Repertório/Cenário, Corponectação, Barroco, Dom Casmurro/Capitu.

ABSTRACT

This research is inscribed in the gap between two ends: the eyes of the body and the eyes of the lenses of the cameras in the dialog between literature and body in/of the television. It investigates the relation of the book *Dom Casmurro*, written by Machado de Assis and published in 1899, and the micro-series *Capitu*, directed by Luiz Fernando Carvalho and broadcasted by Rede Globo de Televisão, in 2008. The hypothesis that lead this research is that the actors and the director expand the narrative written by Machado de Assis, the melodrama TV repertory and the format of the fiction series through dramaturgical and metaphorical baroque procedures (SARDUY, 1979, CAMPOS, 2001 e PINHEIRO, 2009). The interpretation of the book was based on status of characters that refer to the kind of canonic melodrama, including the clown and the masks of *commedia dell'arte*. Its choices of repertories and scenarios (TAYLOR, 2003), transformed stereotypes in archetypes, which gave them the allegorical hint (timeless and unlikely) of the micro-series, which is not present in the book. Apart from that, this research tries to draw attention to metaphoric procedures of the body (RENGEL, 2007) in the moderation between book and body in/of the television: the manipulation of a video camera as a human eye and the perception of the environment as with human sensory-motor qualities allowed that the unreliability in the veracity of the protagonist's speech in the book appeared in the micro-series in the form of dark and out of focus images and distorted bodies. In the caricature, the allegorical timeless, the artificialization and articulation of the text of the book with other contexts (parodies), the micro-series gives clues that transforms the narrative of the book by a baroque way. Hence, it stands out in the history of the dramaturgical television (MARTIN-BARBERO, 2003). The aim to unveil the body as a material of analysis in the studies about communication and culture, this research comes from the epistemology, understanding it as a process of communication in constant dialog with the environment: body as media of itself (KATZ & GREINER, 2005). The theoretical basis to investigate the bond among communication-body-culture is supported by the Bodymedia Theory and the methodology chosen was the bibliographic review to sustain the analysis of corpus and interviews to uphold the analysis about the baroque transfiguration of *Dom Casmurro* in *Capitu*.

Keywords: Adaptation, Bodymedia, Archive/Repertoire/Scenario, Bodyconnection, Baroque, *Dom Casmurro*/*Capitu*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Dom Casmurro é caracterizado com musculatura contraída, pernas e coluna arqueadas para o chão.....	28
Figura 2	A apresentação de Dom Casmurro transporta domínios sensoriais e motores para compor a visualidade.....	29
Figura 3	Capa do DVD da microssérie <i>Capitu</i>	36
Figura 4	Tableau teatral de <i>A criação do homem</i> , de Michelângelo.....	42
Figura 5	Tableau teatral da imagem de pietá.....	42
Figura 6	As vestimentas do personagem Frederick Lemaitre parecem ter sido referência para a composição de Bento Santiago.....	45
Figura 7	Vestimentas de Dom Casmurro e Bento Santiago parecem ter se inspirado no filme <i>Les enfants du Paradis</i>	46
Figura 8	Dom Casmurro como fantasmagoria.....	47
Figura 9	Capitu corponecta repertório cigano.....	48
Figura 10	Capitu adolescente e adulta com penteado e figurino típicos de Andalúcia.....	48
Figura 11	Dona Glória, mãe de Bentinho, corponecta uma rainha.....	49
Figura 12	Capitu e Bentinho conversam no jardim.....	50
Figura 13	Visita de José Dias ao casal recém-casado.....	51
Figura 14	Dona Glória, Prima Justina e tio Cosme despedem-se de Bentinho....	55
Figura 15	Dom Casmurro não apenas sofre, mas mostra que está sofrendo.....	55
Figura 16	Caricaturização na apresentação dos personagens.....	57
Figura 17	Pádua, pai de Capitu, também é caracterizado com traços intensificados.....	57
Figura 18	Primeiro encontro de Escobar e Bentinho no seminário.....	58
Figura 19	Cena do musical Hair.....	59
Figura 20	Cena da morte de Escobar parodia clipe de Elephant Gun.....	59
Figura 21	Cena do clipe de Elephant Gun, do grupo Beirut.....	59

Figura 22	Capitu e Bentinho conversam no jardim.....	60
Figura 23	Cena do clipe de Elephant Gun, do grupo Beirut.....	60
Figura 24	Abertura de <i>Capitu</i>	62
Figura 25	A escolha do diretor foi a de deixar em evidência a tatuagem da atriz enquanto interpreta <i>Capitu</i>	64
Figura 26	Cena final.....	66

SUMÁRIO

Introdução

Duas pontas.....	12
------------------	----

CAPÍTULO 1: O corpo de Capitu

1.1	Capitu.....	17
1.2	Da diferença de tempos.....	21
1.3	Corpo distendido.....	24

CAPÍTULO 2: O corpo em Capitu

2.1	Algumas questões.....	31
2.2	Entre linguagem e performance.....	35
2.3	Da questão do “original”.....	38
2.4	Cenários de Capitu.....	39
2.5	Corposmídias hiperestimulados.....	43

CAPÍTULO 3: A transfiguração barroca de Dom Casmurro em Capitu

3.1	Da hipérbole.....	53
3.2	Da paródia.....	57
3.3	Do jogo.....	61

Considerações finais.....	68
----------------------------------	-----------

Bibliografia.....	70
--------------------------	-----------

Anexos.....	75
--------------------	-----------

Introdução

Duas pontas

O protagonista dessa análise escreve seu livro de memórias movido pela necessidade de “atar duas pontas” de sua vida. A narrativa começa em um trem porque é em um dos vagões que ele recebe o apelido que dá nome ao livro, “Dom”, por ironia à pompa de nobreza, e “Casmurro”, por ser ensimesmado. Não achou título que fosse melhor. Quer restaurar a adolescência na velhice, e encontrar um sentido que preencha um vazio que lhe tomou conta: “se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e essa lacuna é tudo.” (ASSIS, 2008: 94).

Mergulha em suas próprias sombras, “inquieta sombras” (GOETHE apud ASSIS, 2008: 96), lembrando, a partir do momento em que começa a se sentir vivo – que é quando descobre, por influência do agregado de sua família, que está apaixonado pela sua vizinha, Capitu: “Verdadeiramente foi o início de minha vida (...). Agora é que eu ia começar a minha ópera.” (ASSIS, 2008: 106).

Esta pesquisa também se inscreve no vão entre duas pontas, mas outras: analisa procedimentos de adaptação entre literatura e televisão, especificamente do livro *Dom Casmurro*, escrito por Machado de Assis, publicado em 1899 pela editora Garnier, para a microssérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida na Rede Globo de Televisão, em 2008. “Distanciadas, porém espiando-se mutuamente, excludentes em público, mas conciliadoras em âmbito *privado* (...)”, como diz Martin-Barbero (2004: 149) sobre a relação na qual identifica semelhanças e tensões de status e de poder entre literatura e televisão.

A outra ponta desta pesquisa também se inicia em um trem. O plano aberto e aéreo mostra uma metrópole cheia de ruas e carros ao entardecer, ao som de um solo de guitarra de Jimi Hendrix. O plano vai fechando em um trem em alta velocidade. Corta. Imagens em tom sépia de trens e pessoas em estações antigas. Corta. Novamente, o trem grafitado e a voz *over* de Dom Casmurro, interpretado por Michel Melamed, contando sobre o dia em que encontrara um rapaz em um trem. Corta. Já se está dentro do trem.

Semelhanças e tensões entre escrita e performance, literatura e corpo na televisão foram identificadas no próprio fazer científico quando da elaboração dos procedimentos metodológicos que a pesquisa lança mão para analisar o *corpus* escolhido. Os estudos culturais latino-americanos estão vinculados aos estudos literários e da cultura por meio de “narrativas” e dão voz ao corpo metonimicamente por meio de narrativas (depoimento oral, escrito). Já as lentes dos estudos sobre corpo, performance e dança percebem o corpo, além do depoimento oral, em sua movimentação: como os gestos e qualidades de movimento, registros que não estão ao alcance da narrativa, mas está vinculado a ela.

Por isso, a pesquisa desenvolve uma interlocução entre essas perspectivas que se distanciam pela maneira como percebem o corpo, mas que se aproximam porque se voltam para a mediação do/no corpo, e para o entendimento dos meios enquanto propostas de interação e não como pontos finais.

Em que atores e diretor da microssérie *Capitu* (2008) se basearam para dilatar a narrativa machadiana e o repertório televisivo do melodrama e do formato ficção seriada? Como os corpos lidaram com situações que desconheciam parcialmente (a dilatação do formato televisivo e da narrativa literária) a partir de um “repertório” e de um “cenário” (TAYLOR, 2003) compartilhado?

A hipótese é a de que *Capitu* dilata a narrativa machadiana e o repertório televisivo por meio de procedimentos barroquizantes perceptíveis na caracterização dos personagens e da visualidade. Enquanto o texto se manteve praticamente igual ao texto do livro, *Capitu* corponectou¹ (RENGEL, 2007) os personagens do livro por meio da incorporação de diversos estereótipos que passaram a conviver no contexto da narrativa de Dom Casmurro. Os tipos se tornaram arquétipos, por isso o distanciamento com a verossimilhança e a presença de alegorias.

Arquivo e repertório são instâncias de registros de memória e material de análise histórica diferentes e é Diana Taylor, pesquisadora de estudos sobre performance, da Universidade de Nova York, quem chama a atenção para essa diferença em seu livro *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas* (2003). Chama de

¹ O verbo corponectar é um desmembramento da noção de corponectividade desenvolvida por Lenira Rengel como proposta de tradução para o termo “to embody” desenvolvido pelos pesquisadores das ciências cognitivas Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1995). Corponcetividade designa o estar corpomente juntos, a situação dessas instâncias já estarem conectadas “e em ato” (RENGEL, 2007: 37) e não de que vai haver uma conexão entre elas. Corponectar designa o ato de “transformar algo com o que se entra em contato em corpo” (RENGEL, 2007: 38). Ao longo da introdução, tais conceitos serão explicados mais detalhadamente.

arquivo (Idem: 19) todo tipo de registro que resiste ao tempo, transpõe distâncias e no qual conhecimento e conhecedor estão separados como, por exemplo: textos literários, fotografias, vídeos, cartas, pinturas, vestimentas, CDs, DVDs, ossos humanos, entre outros. Repertório (Idem: 20), para ela, é todo tipo de registro de memória que só existe quando corponectado, como por exemplo um idioma que só é transmitido por meio da prática. Por ter essa natureza viva, nenhum arquivo consegue registrá-lo. O vídeo de uma atuação, por exemplo, não é mais a atuação é o arquivo da atuação.

O desvelamento do corpo não se dá por acaso, pois a análise desenvolvida aqui se volta para a transformação de uma narrativa literária em corpo na televisão. Trata-se do estudo de duas perspectivas diferentes de corponectação ou *embodiment* (VARELA, THOMPSON e ROSCH, 1995): a de como o livro foi corponectado na/pela microssérie (como deu corpo à narrativa do livro) e como a microssérie dá indícios de que lidou com a tecnologia audiovisual e como Machado de Assis lidou com a escrita por meio de procedimentos metafóricos de corpo (em termos de corpo).

Tratar de corponectações (*embodiments*) no âmbito da caracterização dos personagens e da composição visual da microssérie é entender essas instâncias como corposmídias (KATZ & GREINER, 2005), porque em constante adaptação e contaminação com o ambiente. Tal conceito auxilia no entendimento de que, na relação corpo-tecnologia audiovisual, as lentes das câmeras são manuseadas como olhos humanos não apenas pela via da metáfora enquanto imaginação poética, mas em termos sensóriomotores mesmo. É assim que seres humanos lidam com o que está ao redor.

As relações entre corpo e ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizados e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (KATZ & GREINER, 2005: 130)

Desvelar o corpo tornou-se um subproblema da pesquisa devido ao valor e poder que a linguagem verbalizada tem sobre a performance, que o arquivo tem sobre o repertório² percebido tanto no contexto das adaptações literárias para a televisão como no ambiente acadêmico. Há pouca bibliografia que aborda a comunicação por esse ponto de vista. Diana Taylor exemplifica o quanto ainda as pesquisas sobre cultura se pautam por arquivos em vez de repertórios:

Departments of Spanish and Portuguese in the United States, for example, emphasize language and literature, though literature is clearly their focus. In Latin American institutions, *departamentos de letras*, which include literature and cultural studies, belong to the school of *filosofia y letras* (philosophy and literature). Some of these departments do focus on oral literature, which on the surface at least seem to combine materials from the repertoire and the archive. (TAYLOR, 2003: 26)³

Em vez de analisar o produto livro (a materialidade escrita) e o produto microssérie (sua materialidade tecida de imagens e sons transmitidos pela televisão e DVD), pratica-se o exercício de percebê-los pelo movimento de leitura: de como a microssérie leu Machado de Assis e o transformou ao adaptá-lo à potencialidade tecnológica da televisão com um tipo de direção que manuseou a tecnologia audiovisual em termos de corpo. Esta dissertação, portanto, não se preocupa com o que há do “autêntico” Machado na microssérie. Trabalha seu objeto do ponto de vista da mediação e não dos meios (MARTIN-BARBERO, 2004) para propor um entendimento sobre mídias como ambientes que só existem quando em relação com espectadores-leitores e sobre essa relação como sendo “corponectiva” que, para Lenira Rengel é, além de uma palavra, um conceito:

Corporificar, encarnar, materializar, personificar, concretizar, implementar, incluir, incorporar-se, reunir num só corpo substâncias diversas são as traduções, sinônimos e modos de entendimento para *to embody*. Essas significações recém elencadas são consideradas insuficientes para dar conta do estado do corpo, no qual mentescorpos são mutuamente transitados. (...) A proposição da pesquisa foi a de encontrar uma palavra-conceito que não expressasse que vai haver conexão [entre mente e corpo, julgamentos abstratos e aparelho sensório-motor], ou que vai ocorrer ação, e, sim a situação de já estar conectado e em ato. (...) Como tradução para *embodied* apresenta-se corponectivo e a partir desse termo esta criação traz correlações

² A pesquisadora de estudos sobre performance Diana Taylor dedicou um livro a esse assunto intitulado *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas* (2003).

³ “Departamentos de Espanhol e Português nos Estados Unidos, por exemplo, dão ênfase para a linguagem e a literatura, ainda que literatura seja claramente o foco deles. Na América Latina instituições, departamentos de letras, os quais incluem estudos sobre literatura e cultura, pertencem à escola de filosofia e letras. Alguns desses departamentos se atentam para a literatura oral, em cuja superfície pelo menos parece haver a combinação de materiais de repertório e de arquivo.” (tradução minha) (TAYLOR, 2003: 26)



O corpo de Capitu

*"(...) Quis insistir que nada, mas não
achei língua. Todo eu era olhos e
coração, um coração que desta vez ia
sair, com certeza, pela boca fora."
(ASSIS, 2011: 118)*

Capítulo 1

1.1. Capitu

Para se chegar a todas as imagens que compõem *Capitu* (REDE GLOBO, 2008), o diretor Luiz Fernando Carvalho e a equipe da microssérie também fizeram um mergulho em sombras, essas de incertezas direcionadas ao futuro e não ao passado como Dom Casmurro que, durante o livro, testemunha a leitores e leitoras que o objetivo em vasculhar suas lembranças é o de conseguir suprir um vazio que lhe tomou conta no presente.

Aventuraram-se em um processo de criação e produção diferente do habitual na televisão brasileira⁴ entre outros motivos, por transformar o livro em uma obra barroca. Além disso, *Capitu* disfrutou de tempo distinto do linear da produção em série que predomina na TV, e promoveu trânsito com outros ambientes de criação cênica que não apenas o televisivo. Tudo isso foi proposto em um ambiente pautado pelo hábito cognitivo (GREINER & KATZ, 2005) de subordinação ao formato microssérie e ao gênero narrativo (quando se trata do roteiro). Mas *Capitu* seguiu o processo de adaptação ao estilo de cada diretor, que é o que acontece no “cinema de autor”, por exemplo, que une a subordinação a um gênero ou formato com a lógica da autoria.

(...) via de regra, você vê as novelas, é difícil dizer quem é o diretor, elas têm códigos, gramáticas muito parecidas. E não que seja ruim, mas o que é ruim é o fato de ser homogêneo de não ter muitas linguagens. Quando o trabalho do Luiz chega numa janela de visibilidade tão grande como a Globo, a principal contribuição é essa de ofertar para o telespectador a noção da diferença, mesmo que ele não esteja preparado para interagir com aquilo (...). (MELAMED, 2012)

Capitu foi se desenvolvendo ao estilo do diretor Luiz Fernando Carvalho, o que gerou certo estranhamento na maneira de se produzir ficção seriada para a televisão, tanto na composição visual, como nas relações de trabalho e no custo da microssérie, que foi superior às outras já produzida pela rede Globo. Esse estranhamento foi também perceptível pela baixa audiência que a microssérie teve na época de sua exibição, mas pelo sucesso que teve no formato DVD e nos trechos disponíveis no *youtube* que chegaram a computar 90.000 visitas⁵.

⁴ A pesquisa analisa *Capitu* pela perspectiva de um corpomídia. O ambiente que a pesquisa circunscreve para analisar os movimentos co-adaptativos é a teledramaturgia da Rede Globo. Não será tratada as relações dramáticas com teledramaturgias de outras empresas de televisão.

⁵ Esse número foi registrado no capítulo disponível no *youtube* intitulado “Bentinho beija Capitu”, o que indica o sucesso que o par romântico costumar ter com os telespectadores.

Essas mídias conferem maior autonomia de tempo e espaço para o espectador do que a exibição em tempo real.

O elenco e a equipe de preparação dos atores esteve integrada por artistas que não têm o costume de trabalhar no ambiente da televisão, mas das artes cênicas, e por não-atores, como os protagonistas Michel Melamed, poeta e performer, e Letícia Persiles, cantora, e a maioria das cenas não eram pré-determinadas antes do momento da filmagem:

(...) a definição do todo ele [Luiz Fernando Carvalho] faz na hora. Ele chega no set também como o ator, pronto pra tudo. Não é tipo como eu já ouvi falar em novelas: “senta aqui, fala essa frase aqui, depois vem pra cá”. A cena é nesse espaço aqui. O texto é esse, você já tem o domínio do seu personagem, o ator vai e se entrega pra aquele espaço, e ele como diretor também. “Vamos pôr a câmera aqui, não, não, vamos trocar, a câmera vai pra lá”. Ele está criando junto esse negócio. (MELAMED, 2012)

Esta microssérie integra um projeto que visa, especificamente, a adaptação para a televisão de quatro obras literárias ambientadas em quatro regiões brasileiras diferentes, sob coordenação e direção de Carvalho, que já desenvolveu um estilo próprio de dirigir adaptações. A proposta do Projeto Quadrante é a de realizar as filmagens nas regiões nas quais os livros foram escritos, com artistas e produtores locais e dispondo de um tempo maior para a sua produção. Nas palavras de Carvalho:

Capitu faz parte de um projeto maior chamado Quadrante, que surgiu da minha necessidade de refletir sobre o país. Para isso, me agarrei na produção literária nacional (...). Cada autor traz uma visão de mundo e o conjunto desses autores produz uma ideia multifacetada do Brasil (...). (CARVALHO, 2008)⁶

Carvalho já havia dirigido adaptações literárias para a Rede Globo: *Riacho Doce* (1990), a partir de livro de mesmo nome escrito por José Lins do Rego e *Os maias* (2001), adaptação de Eça de Queiroz. Além da televisão, Luiz Fernando recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais por *Lavoura Arcaica* (2001), adaptação da obra de Raduan Nassar para o cinema. Esse foi um momento em que amadureceu sua direção autoral, sempre entrelaçada ao melodrama, em uma apropriação não-canônica (BALTAR, 2006).

O termo "melodrama canônico" é usado pela pesquisadora Mariana Baltar (2006), para se referir ao cenário envolto em excesso, que promove intensa comunicação com o público

⁶ Texto completo disponível em: <<http://capitu.globo.com/platb/capitu/category/papeis-avulsos/>>.

em um nível sensorial e sentimental que leva às lágrimas, da paixão ao ódio e que, segundo ela, "talvez tenha sido aquele que melhor serviu a propósitos moralizantes associados à burguesia" (BALTAR, 2006: 2). Sua estrutura é composta pela personificação dos papéis do traidor, justiceiro, vítima e bobó; dos quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso; e quatro situações: terríveis, excitantes, ternas e burlescas (MARTIN-BARBERO, 2004).

Entre as minisséries da Globo há uma tradição de adaptações literárias. Das 65 produzidas entre 1982 e 2010, 31 foram adaptadas da literatura (GLOBO, 2008) e, no conjunto delas, é possível perceber que o Projeto Quadrante tem sua singularidade. Foram 12 anos de insistência por parte de Carvalho e sua equipe até o Quadrante ser bancado pela emissora. Foi implementado dois anos depois da exibição de *Hoje é dia de Maria* (2005)⁷, dirigida por ele e adaptada da peça teatral homônima escrita por Carlos Alberto Soffredini, diretor teatral que tinha como mote a apropriação de repertórios da cultura popular brasileira.

A primeira produção do Quadrante foi *A Pedra do Reino* (2007), adaptação da obra de mesmo nome escrita por Ariano Suassuna (1971), produzida em Pernambuco e interior da Paraíba, que seguiu uma estética barroca e armorial⁸. A segunda adaptação foi *Capitu* (2008), produzida no Rio de Janeiro, e as próximas serão a partir do livro *Dois irmãos*, de Milton Hatoum (2000), ambientada no Amazonas, e *Dançar tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco (1998), ambientada no Rio Grande do Sul⁹.

Para *Capitu*, foram quatro meses destinados à pesquisa, que envolveu: palestras ministradas por pesquisadores e especialistas¹⁰ em literatura, na obra de Machado de Assis e em outras áreas do conhecimento, cada um apresentando a sua leitura sobre o livro; preparação corporal dos atores; composições coreográficas e disposição dos personagens no cenário (encenação); concepção de cenários, figurinos e iluminação; e ensaios. Para a filmagem, foram dedicados quatro meses – sendo que a média de custo por cada dia de filmagem, foi de R\$300.000,00 –; e foram dedicados mais alguns meses para a edição e

⁷ Essa foi uma realização em comemoração aos 50 anos da Rede Globo.

⁸ Armorial foi um movimento artístico que emergiu em Pernambuco, durante a década de 1970, que envolveu artistas plásticos, músicos, escritores, dançarinos, atores e poetas sob a liderança de Ariano Suassuna. O intuito era o de criar uma linguagem artística brasileira. Literatura de cordel e maracatu são exemplos de manifestações que incorporaram ao seu fazer artístico.

⁹ Ainda não há previsão para a estreia das duas últimas microsséries do Projeto Quadrante. Mais informações sobre as produções desse projeto disponíveis em: <<http://quadrante.globo.com/Quadrante/0,,8624,00.html>>.

¹⁰ O processo de pesquisa de *Capitu* contou com as/os pesquisadoras/es: Antonio Edmilson Martins (historiador); Carlos Amadeu Botelho Byington (psiquiatra e analista junguiano); Daniel Piza (jornalista e escritor); Gustavo Bernardo (professor de literatura e escritor); Luiz Alberto Pinheiro de Freitas (psicanalista e doutor em ciência da literatura); Maria Rita Kehl (psicanalista); e Sérgio Paulo Rouanet (diplomata, cientista político e ensaísta).

finalização do produto, que envolveu a contratação de outras produtoras audiovisuais, como é o caso da Lobo, com sede em São Paulo, que ficou responsável pela criação da abertura¹¹ da microssérie. Cerca de um ano de produção, para cinco dias de exibição.

Sobre o custo de produção que uma telenovela da Rede Globo costuma ter, Borelli & Priolli avaliam que a telenovela *Roque Santeiro*, “que foi ao ar na Globo, no horário das 20h, entre 1985 e 1986 - sendo, posteriormente, exportada, com grande sucesso –” (BORELLI & PRIOLLI, 2000: 22), teve custo aproximado de US\$2 milhões. Com ela, a Globo conseguiu faturar US\$19.800 por cada inserção comercial e US\$51.480 por cada inserção de *merchandising*¹². Em cerca de um ano de exibição, dá para se ter uma ideia do quanto o lucro foi maior que os custos que essa produção teve.

A telenovela *Avenida Brasil* (2012) é um exemplo extremo entre custo de produção e lucro da televisão brasileira com o formato de ficção seriada televisiva: em sete meses de exibição conseguiu faturar cerca de R\$2 bilhões com merchandising e publicidade. O custo para produzir todos os 180 capítulos foi de R\$91 milhões¹³.

No caso da microssérie *Capitu*, o alto custo para o baixo lucro com merchandising e comerciais (já que foram apenas cinco capítulos exibidos e com pouca atualidade, o que dificulta a inserção de merchandising de produtos durante sua exibição), mostram que ela andou na contramão do padrão comercial praticado pela emissora. É outro motivo pelo qual se difere do que geralmente é produzido na televisão brasileira.

¹¹ A abertura de *Capitu* foi criada pela produtora Lobo (SP) que se inspirou em cartazes produzidos com tipos de madeira, tradicionalmente usados na divulgação de espetáculos teatrais e de óperas do início do século XX e em obras do artista plástico francês Jacques Villeglé, que desenvolveu, também no século XX, uma técnica conhecida como "de-colagem", que usava cartazes de ruas nos quais havia a sobreposição de vários outros. Segundo o site da Lobo “Villeglé passou a rasgá-los, retirando pedaços das camadas superiores a fim de revelar porções dos cartazes ocultos.” A abertura recebeu uma menção “In Book” no D&AD (Design and Art Direction) Awards 2009, que se realiza em Londres anualmente. Mais informações em: <http://lobo.cx/pt/2009/09/capitu/>

¹² A inserção publicitária e o *merchandising* são estratégias publicitárias diferentes. Essa última divulga algum produto como parte do próprio corpo dramático, celulares ou carros que são usados pelos personagens, por exemplo. A inserção publicitária tem seu lugar no intervalo comercial.

¹³ Informação de acordo com matéria publicada no Portal de Notícias Midiamax. Disponível em: <http://www.midiamax.com/noticias/821473-globo+faturou+r+2+bilhoes+com+avenida+brasil+diz+forbes.html>

1.2. Da diferença de tempos

A microssérie emerge da tensão entre força produtiva e serial da indústria cultural, com tempo acelerado de produção e elaboração de um produto, com a artesanaria e tempo mais espaçado de reflexão e elaboração de uma materialidade do campo das artes. Acredita-se que, em vez desses ambientes serem diferentes em decorrência de “erudição” e “massividade”, diferem-se fortemente por demandarem e exercerem **tempos** diferentes.

Boaventura de Sousa Santos percebe no tempo uma qualidade que compõe a natureza das culturas: “A linguagem silenciosa das culturas é acima de tudo uma linguagem temporal.”, disse ele no livro *A gramática do tempo* (SANTOS, 2010: 109), em que elabora a proposta de cinco ecologias (de saberes, das temporalidades, dos reconhecimentos, das trans-escalas e das produtividades) como forma de lidar com e desestabilizar poderes hegemônicos.

O domínio do tempo linear não resulta da sua primazia enquanto concepção temporal, mas da primazia da modernidade ocidental que o adotou como seu. (...) Por isso, a subjetividade ou identidade de uma pessoa ou grupo social num dado momento é um palimpsesto temporal do presente, é constituída por uma constelação de diferentes tempos e temporalidades, alguns modernos outros não modernos, alguns antigos outros recentes, alguns lentos outros rápidos, os quais são ativados de modo diferente em diferentes contextos ou situações. (SANTOS, 2006: 109)

O tempo linear da produção em série, hegemônico no ambiente da indústria cultural, privilegia a homogeneidade em vez das diferenças:

(...) *Abstrato*, o tempo da produção desvaloriza socialmente os tempos dos sujeitos – individuais ou coletivos – e institui um tempo único e homogêneo – o dos objetos – fragmentável mecanicamente, tempo puro. E irresistível, pois *se produz* como ‘tempo geral da sociedade’ e da história, uma história cuja razão suprime toda alteridade ou a torna anacrônica. (MARTIN-BARBERO, 2003: 144)

Capitu transitou entre o tempo linear da produção em série e o circular da investigação artística. Teve como preparadores de elenco Rodolfo Vaz, do Grupo Galpão, e Tiche Vianna (ela já havia sido preparadora de elenco de *Hoje é dia de Maria* e *A pedra do reino*), que dirige um grupo de teatro, o Barracão Teatro, com sede em Campinas (SP), que se dedica ao estudo e criação cênica pelo viés da *commedia dell’arte*; e teve como encenadora e coreógrafa, Denise Stutz (que também já havia trabalhado em *A pedra do reino*), criadora-intérprete de dança contemporânea, que desenvolve seu trabalho autoral no Rio de Janeiro. Tiche e Denise não haviam tido experiência em televisão antes de serem contratadas por

Carvalho, o que evidencia que o Projeto Quadrante dialogou com ambientes que estão fora desse circuito. Esse diálogo rico em diversidade demandou um orçamento superior a qualquer outra produção que atende ao formato e ao realismo.

Capitu é um corpomídia (um corpo que fala de si mesmo) de uma adaptação de obra literária que incorporou dramaturgias teatrais e cinematográficas, com tempos e espaços distintos daqueles usuais na televisão, um modo de realizar que gerou um produto diferente. *Capitu* tem a natureza de um mestiço (GRUZINSKI, 2001).

Ora, as mestiçagens quebram essa linearidade [a da história pela ótica do desenvolvimento progressivo]. Surgindo na América do século XVI, na confluência de temporalidades distintas – as do Ocidente cristão e dos mundos ameríndios –, elas as colocam brutalmente em contato e as imbricam umas nas outras. Aqui, deixa de valer a metáfora do encadeamento, da sucessão ou da substituição, que serve de base à interpretação evolucionista, pois não apenas o tempo dos vencidos não é automaticamente substituído pelo dos vencedores, como pode coexistir com ele séculos a fio. Ao juntar abruptamente humanidades há muito separadas, a irrupção das misturas abala a representação de uma evolução única do devir histórico e projeta luz nas bifurcações, nos entraves e nos impasses que somos obrigados a levar em conta. (GRUZINSKI, 2001: 58)

Essa natureza mestiça é característica do formato ficção seriada televisiva. É Martin-Barbero quem diz que ela é: “muito menos e muito mais que teatro”, o que também serve para a microssérie. Coincide com Tiche Vianna, que diz que atuar para as câmeras é diferente de atuar no palco: “Você não vai fazer teatro, você é a cena, você é a situação, você é a coisa, já desde o momento em que você entra.” (VIANNA, 2011).

Para criar um espaço com o tempo da produção artística no lugar do tempo da produção serializada, *Capitu* encontrou no corpo dos atores e na visualidade um território fértil para se materializar. Enquanto o texto permaneceu praticamente idêntico ao do livro, foi no âmbito do corpo que a microssérie se diferenciou dele e de grande parte das produções televisivas que já fizeram parte da grade de programação da rede Globo. Foi no estado de corpo dos personagens que os atores se basearam para improvisar durante as filmagens, no momento em que já tinham o personagem caracterizado e o texto decorado.

O tempo mais prolongado de produção de *Capitu* permitiu esse trabalho a partir do estado de corpo dos personagens, pois implica em um mergulho mais vertical na pesquisa sobre o tema, sobre a psicologia dos personagens e o contexto social em que Machado escreveu. Como houve mais tempo para a preparação do elenco, a busca desse estado de corpo para a caracterização dos personagens foi possível. Para além da fala, um trabalho

minucioso de construção a partir das tensões musculares, da postura, dos modos de caminhar, do jeito de se mover. Ao mesmo tempo, *Capitu* não desestabiliza dispositivos do cinema e da televisão, como a seleção do *casting*.

Até o momento da filmagem os atores e atrizes não sabem exatamente **como** vão atuar. Sabem o texto: a fala é a parte da microssérie mais fiel ao livro *Dom Casmurro*. Mas a interpretação desse texto, a tonalidade, as pausas, como ocupar o espaço da cena, com que olhar dizer o que precisa ser dito, com que tipo de sensação e estado corporal, isso são possibilidades treinadas com Tiche e oferecidas à Luiz durante a filmagem.

O “improviso”, que já trazia alguns elementos fixos, como o texto e o estado dos personagens, era incitado pelo diretor que ia também gerando a captação de vídeo e concepção visual ali, no momento em que as cenas eram filmadas, com base na sua competência técnica cinematográfica e televisiva – um saber lidar tanto com as condições técnicas do vídeo como em direcionar a equipe envolvida no trabalho.

A adaptação coordenada por Carvalho criou um descolamento do cotidiano e do tempo linear da produção e uma aproximação do tempo cíclico do ritual e da fantasia, esses últimos comparáveis à tradição oral, da qual a televisão é um desmembramento. A aura ritualística vai tomando corpo já desde a preparação do elenco e das equipes que trabalham diretamente com os atores e atrizes: todos dançam em roda repertórios das Danças Circulares Sagradas, fator que gera maior integração entre eles e maior envolvimento com a interpretação fantástica de Dom Casmurro.

Esse jeito de dançar foi organizado por Bernhard Wosien (1908-1986), bailarino clássico, pedagogo, pintor e coreógrafo inglês, que durante a década de 1960 iniciou uma pesquisa em regiões da Europa, coletando passos de danças dançadas em roda, que tinham o objetivo de fortalecer uma integração também espiritual dos que dela participavam. Um jeito interessante de coadunar tempo (o histórico, porque a tradição de se dançar de um jeito parecido há muitos anos vai sendo ensinada e corponectada por gerações), espaço, com o deslocamento circular, e também uma matiz de exótico porque são coleções de passos e músicas de culturas diferentes.

Um rito místico, uma mandala composta de gente, essa dança é utilizada por Carvalho já no longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2001), durante as primeiras cenas e na última. Está presente também na primeira cena de *A pedra do reino* (2007) e na preparação corporal de

Capitu (2008). Tiche Vianna conta um pouco do que Luiz Fernando incita na elaboração do tempo de sua criação:

Ele normalmente desenha nas paredes do ensaio, ele cria todo um ambiente que é muito legal, é bom porque o mergulho é intenso. (...) A sala de trabalho dele é uma sala ritual, eu costumo dizer, e isso foi uma afinidade que nós encontramos, porque pra mim qualquer transformação artística, quer dizer, qualquer energia que eu tenho que conquistar fora do meu cotidiano eu preciso me descolar do cotidiano e uma das maneiras de me descolar é construindo um outro espaço ao qual eu tenho que pertencer, então esses ambientes que ele constrói são fundamentais para o trabalho de ator. (VIANNA, 2011)

Além desse recurso dos desenhos, Michel Melamed se lembra de outros:

Ele trabalha com uma série de coisas: com inconsciente coletivo, o místico, a magia, o encantamento, um aspecto religioso, uma coisa de primeiro se abrir pro, romper com esse lugar do cotidiano, a maneira comum de se portar de falar com os outros e certas coisas, e inaugurar um novo espaço onde há algo de sagrado (...). (MELAMED, 2012)

A aura fantástica contribuiu para se chegar ao estado de corpo dos personagens, que foi sendo corponectado pelos atores e atrizes por meio de longas e insistentes repetições em improviso:

Lembro a primeira vez que a gente chegou no espaço em que ia acontecer a filmagem, a gente já estava há um tempo trabalhando com a composição dos personagens, o estado do personagem independente de estar sem texto, e aí o Luiz preparou todo um ritual pra gente chegar naquele lugar lindo (...). Entramos todos de olhos vendados, a gente não via, sentia o cheiro, a temperatura, o espaço, a voz, como é que ela funcionava ali e aí, finalmente quando a gente tirou essas vendas, a gente já começou a fazer os experimentos dentro das proposições que estavam sendo feitas e a gente ficou horas, horas, todo o elenco, todos os atores improvisando sozinhos, horas. (...) (MELAMED, 2012)

Além do corpo da microssérie e a preparação corporal dos atores, devemos também considerar o corpo do diretor. O corpo de Luiz Fernando Carvalho se resume aos olhos, e seus olhos são as lentes das câmeras.

1.3. Corpo distendido

O corpo de Carvalho distendido na tecnologia audiovisual se reduz aos olhos e os olhos são o corpo das câmeras. Se o que se cria em televisão são direcionamentos do olhar do

espectador¹⁴, a leitura da microssérie de *Dom Casmurro* se dá por metáforas do olhar. Não só os de “ressaca” nem de “cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2011: 140), mas também os de insegurança e imprecisão das rememorações do protagonista, que são traduzidos em desfoque, distorções das imagens, iluminação escura, pausas dramáticas acompanhadas de notas musicais orquestradas, filtro de lente que gera manchas e sombras na imagem.

Coincidentemente, durante toda a narrativa machadiana os olhos são a parte do corpo mais apresentada como lugar de percepção do outro e do ambiente e do caráter dos personagens, como em: “Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos.” (ASSIS, 2011: 137) ou em: “(...) A gente do Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada.” (ASSIS, 2011: 159).

Na relação corpo-tecnologia audiovisual, as lentes das câmeras são manuseadas como olhos humanos. Essa afirmação não estabelece uma relação metafórica entre câmeras e olhos pela via da imaginação poética, mas refere-se a termos sensório motores mesmo. É por isso que o diretor identifica nas lentes os próprios olhos e o espectador identifica-se com a tela como se fossem janelas. Porque é assim que seres humanos lidam com o que está ao redor: distendendo seus domínios sensoriomotores para se relacionar com o ambiente e transformando em corpo o que está no ambiente.

Metafórico não é ser outrem, é estar no lugar de, refere-se ao emprego de algo em termos de outro algo (LAKOFF e JOHNSON 2002 e 1984). Por esta razão, devemos ter consciência que o procedimento metafórico não é um ornamento da linguagem verbal, mas sim um aparato cognitivo independente da nossa escolha, fato que não nos redime da responsabilidade para com as metáforas que colocamos no mundo. Elas não são inevitáveis, como é o procedimento metafórico do corpo, e podem implicar em mascaramentos e desentendimentos dos sistemas corponectivos. A questão que se impõe é a de que é impossível deixar de usar oxímoros, personificações ou metáforas. O problema é como usá-las, quais usar. (RENGEL, 2009: 16)

A palavra “metáfora” provém da ligação de um prepositivo e um pospositivo grego: *met* ou *meta*, que expressa um “sentido de comunidade, mistura, intermediação”, e *phora* que significa a “ação de levar, carregar” (RENGEL, 2007: 78). Desde sua etimologia, portanto, ela é constituída pelos “deslocamentos”.

¹⁴ Muito dessa formulação emergiu da leitura do artigo *O corpo no olho – danças para o corpo do vídeo*, escrito por Tamara Cubas (Cubas, 2007)

Lakoff & Johnson, filósofos e estudiosos das ciências cognitivas¹⁵, entendem metáfora como o compreender e experienciar uma coisa em termos de outra. Compreendem metáfora como estratégia de compreensão:

From a conceptual point of view, primary metaphors are cross-domain mappings, from a source domain (the sensorimotor domain) to a target domain (the domain of subjective experience), preserving inference and sometimes preserving lexical representation. Indeed, preservation of inference is the most salient property of conceptual metaphors. (LAKOFF & JOHNSON, 1999: 58)¹⁶

Para eles, nosso sistema conceitual ordinário é “fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF & JOHNSON, 2002: 45) e a linguagem, o tempo todo, mostra evidências disso. Entender e agir em uma discussão como sendo uma “guerra”, por exemplo, em que se ataca, se defende, se elimina, é um procedimento metafórico estrutural.

É importante perceber que não somente *falamos* em termos de guerra. Podemos realmente ganhar ou perder uma discussão. Vemos as pessoas com que discutimos como um adversário. Atacamos suas posições e defendemos as nossas. Ganhamos e perdemos terreno. Planejamos e usamos estratégias. Se achamos uma posição indefensável, podemos abandoná-la e colocar-nos numa linha de ataque. Muitas das coisas que *fazemos* numa discussão são parcialmente estruturadas pelo conceito de guerra. (LAKOFF & JOHNSON, 2002: 47)

Vejamos como identificar procedimentos metafóricos de corpo¹⁷ as metáforas na escrita de Machado de Assis. Bentinho se sente sugado pelo olhar de Capitu, como uma “ressaca”. A sensação e a reação motora da ressaca na praia, quando as águas puxam, geram

¹⁵ Além de *Philosophy in the flesh*, George Lakoff e Mark Johnson, escreveram juntos *Metaphors we live by*, em 1984, traduzido para o português, em 2002, sob o título *Metáforas da vida cotidiana* (2002). George Lakoff é professor de lingüística na Universidade de Califórnia, em Berkeley. Além de *Philosophy in the flesh*, Lakoff escreveu, em parceria com Mark Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989); *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being* (2001); e tem se dedicado à temática política. O último livro que publicou foi *The political mind* (2008). Mark Johnson é professor no departamento de filosofia da Universidade de Oregon (EUA). Além de *Philosophy in the flesh*, Johnson escreveu *Philosophical perspectives on metaphor* (1981); *The body in the mind* (1987); e *The meaning of the body* (2007).

¹⁶ Por um ponto de vista conceitual, metáforas primárias são domínios fronteiriços de mapeamento, que partem de um domínio fonte (domínio sensório-motor) para um domínio alvo (o domínio da experiência subjetiva), preservando inferência e, por vezes, preservando a representação léxica. De fato, a preservação da inferência é a propriedade que mais chama a atenção nas metáforas conceituais. (tradução minha) (LAKOFF & JOHNSON, 1999: 58)

¹⁷ Tal conceito, de procedimento metafórico de corpo, foi desenvolvido por Lenira Rengel durante pesquisa de doutorado em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, cujo título é *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação* (2007).

uma sensação de descontrole, mesmo tendo os pés na areia, porque ondas agitadas nos tiram do eixo de equilíbrio, provocam contenção da musculatura, perde-se o controle sobre onde se pode ir parar se o mar for mais forte. A paixão ocasiona isso, às vezes, não em termos de mar, mas em termos de simulação do mar em ação-pensamento-emoção.

Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. (ASSIS, 2011: 159)

Machado de Assis experiencia corporalmente sua escrita e isso é perceptível em pequenos detalhes como na frase: “vou deitar as palavras sobre o papel” (ASSIS, 2011: 96). Deitar é um deslocamento do domínio sensóriomotor do corpo deslocado para as palavras sobre o papel. Do corpo à escrita, da escrita ao corpo na televisão: esse trânsito mediado por procedimentos metafóricos de corpo parece desvelar o âmbito do privado em que literatura e corpo na televisão se conciliam.

O procedimento metafórico faz um transporte, uma intermediação entre os domínios sensórios-motores = perceber, sentir, transpirar, mover, tocar, pegar, etc. e os domínios das experiências subjetivas = julgamentos morais, juízos de valor, relações de afetos, etc. Esta intermediação faz sentir/abstrair que “Pegar uma ideia” (LAKOFF e JOHNSON, 1999) é como se a pegássemos com sensações, raciocínio, reflexões, com alívio “físico” de ter entendido, ou seja, um atoabstrato, pode-se dizer. (RENGEL, 2009: 10)

Do livro ao corpo na televisão, Michel Melamed sente o “peso da história” de Dom Casmurro em suas costas. Compõe uma postura arqueada para o chão quando corponecta um comando da linguagem verbal que já é corponectivo¹⁸:

(...) a gente ia experimentando as coisas, primeiro a construção do corpo, se esse corpo é frágil, esse corpo é envergado, é um homem com **esse peso dessa história** aí ele toma aquela posição que eu estou numa bengala, que é a bengala do dândi e a voz que tem que ser uma voz também frágil. (MELAMED, 2012)

¹⁸ Todas as imagens de cenas da microssérie Capitu que compõe o corpo dessa dissertação foram extraídas do DVD Capitu (2009).



Foto 1: Dom Casmurro é caracterizado com musculatura contraída, pernas e coluna arqueadas para o chão. Nessa cena, ele espia Bentinho e Capitu conversando no jardim.

Entender que o sistema conceitual que estrutura nossa experiência e ação como sendo metafórico garante parâmetros para se entender que o corpo não está separado do pensamento, e que o pensamento não se localiza apenas na cabeça porque pertence a um fluxo contínuo de traduções entre experiências sensório-motoras e simulações.

É comum perceber cabeça-resto do corpo, natureza e cultura, razão e emoção como instâncias separadas e é o entendimento que predomina nas instituições de educação ocidentais, como afirma o pesquisador Ken Robinson, durante palestra do evento TED (Technology, Entertainment and Design) – Ideas Worth Spreading, publicado na internet em 2006: “(...) à medida em que as crianças crescem, nós começamos a educá-las progressivamente da cintura para cima. E depois nos focamos na cabeça. E levemente para um lado.” (TED, 2012)

Os monólogos de Dom Casmurro são filmados com um filtro criado especialmente para essa filmagem, que comporta gotas de água que geram manchas e sombras em contato com a iluminação. As imagens são desfocadas, principalmente no terceiro plano da cena, atrás do personagem, e são cenas escuras, que geralmente deixam uma parte do rosto ou do corpo do personagem na sombra. Algumas vezes, Dom Casmurro é filmado de muito perto, tanto que sua anatomia fica deformada; o olho e a cabeça ficam maiores, desproporcionais em relação ao corpo miúdo. Distorcem-se os contornos das formas e também as cores. Literalmente, na imagem não fica “claro”, nem “nítido” que objetos são aqueles, e isso permite que se pondere se o que Dom Casmurro diz é uma “verdade” em que se pode confiar.

Afinal, verdade é associada à clareza e à nitidez e ausência de ambas entra em choque com o hábito cognitivo praticado pelas imagens televisivas, que distinguem e individualizam formas, individualizando-as.

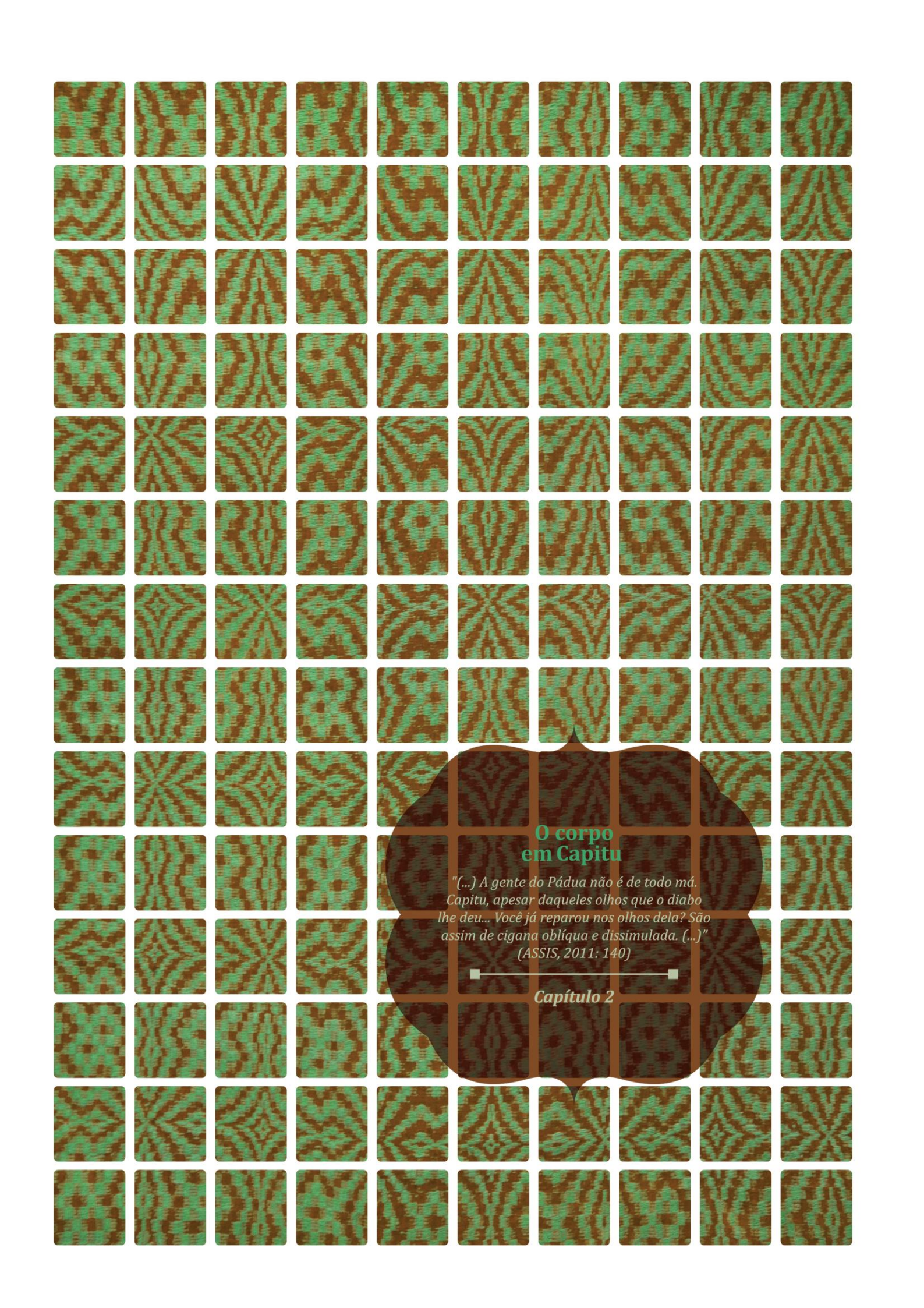
Além de serem recursos de criação com descolamento da verossimilhança, não deixar “nítido”, nem “claro” o que é que está acontecendo pode colaborar para sugerir a falta de confiança que o protagonista revela durante toda a história – no livro, por exemplo, há trechos de nítido descontrole, por ciúmes, de Bentinho por Capitu – e que será encenada de outras maneiras ao longo da microssérie.

No romance escrito, o tempo todo destaca-se nos olhos a expressão do caráter dos personagens e também a fonte de percepção das coisas que acontecem no entorno. Na televisão, metonimicamente, o corpo é o olho, e os olhos são as lentes das câmeras. E a microssérie consegue explorar a potencialidade dos limites de recursos tecnológicos de vídeo ao embaçar o relato de lembranças que realmente podem não ser tão fieis ou nítidas assim.



Figura 2: A apresentação de Dom Casmurro transporta domínios sensoriais e motores para compor a visualidade distorcida, escura e manchada.

Na televisão, o corpo são os ouvidos também. Mas, nesse caso, os ouvidos foram como **refrões**, se pautaram pela ação da cena e não o contrário. São repetidos, como em espiral, durante toda a série para reforçar sensações, para abrir as cortinas de acontecimentos e avisar o espectador quando o momento é terno, amoroso, doído, armorial, pomposo, ou de ira. Bentinho se contamina daquilo que ouve: se descobre apaixonado por Capitu por meio de um comentário malicioso do agregado José Dias e se atenta pela primeira vez para o olhar sedutor de Capitu também por meio do comentário do agregado. Assim também os espectadores são convidados a se deixarem levar pela trilha sonora que intensifica as emoções, como a paixão dos dois na adolescência e, depois, na fase adulta, ou a nostalgia de Dom Casmurro, no último capítulo, quando olha para os personagens com os quais dialoga durante a escrita de seu livro de memórias. Nesses dois momentos, de paixão e nostalgia, ouve-se a música Elephant Gun, do grupo estadunidense Beirut.



O corpo em Capitu

*"(...) A gente do Pádua não é de todo má.
Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo
lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São
assim de cigana oblíqua e dissimulada. (...)”
(ASSIS, 2011: 140)*

Capítulo 2

2.1. Algumas questões

“Fui andando e cismando.” (ASSIS, 2011: 332)

Em que atores e diretor da microssérie *Capitu* (2008) se basearam para dilatar a narrativa machadiana e o repertório televisivo do melodrama e do formato ficção seriada? Como os corpos lidaram com situações que desconheciam parcialmente (a dilatação do formato televisivo e da narrativa literária) a partir de um “repertório” e de um “cenário” (TAYLOR, 2003) compartilhado?

Tais perguntas, voltadas à mediação do/no corpo entre literatura e televisão acompanham a pesquisa desde seu estado de projeto, perguntando pelas pistas da sua adequação da “linguagem” literária para um “gênero” audiovisual e se havia algo específico em *Capitu* que a diferenciase das outras microsséries produzidas pela rede Globo. A inquietação sobre a possibilidade de criar algo novo a partir de clichês também pairou nesse percurso.

A insistência nesses questionamentos, mediada pela leitura de bibliografia com abordagens sistêmicas e culturalistas da comunicação, da antropologia, de estudos sobre performance e das ciências cognitivas foi garantindo condições para delinear uma concepção do corpo como processo de comunicação. E possibilitou acurar o entendimento dos conceitos de corpomídia (KATZ & GREINER, 2005) e de *embodied cognition* (JOHNSON, 2007) - traduzida para o português como cognição corponectiva (RENGEL, 2007). Esta fundamentação teórica levou às propostas que aqui são apresentadas.

O ponto central está nos desmembramentos de um olhar que atenta para um grau maior de complexidade sobre o *corpus* estudado. Em vez de concentrar a análise nas escolhas do “diretor”, vasculha as motivações e procedimentos dramatúrgicos de atores orientados por preparadores de elenco (do teatro e da dança) e pelo diretor, pautados pelo texto do livro e por repertórios e cenários do melodrama canônico (BALTAR, 2006), da *commedia dell'arte* e do palhaço.

A transformação das perguntas iniciais revela como as lentes dos estudos de corpo, performance e dança desvelam algo para o qual as lentes dos estudos culturais latino-americanos e britânicos não se debruça: a memória e o conhecimento transmitidos no e pelo corpo enquanto performa.

É comum pesquisas de cunho acadêmico se voltarem para “arquivos” como *corpus* de análise ou registro de memórias:

Some scholars turn to cultural studies and no longer limit themselves to the examination of texts, but their training in close readings and textual analysis might well turn everything they view into a text or narrative, whether it's a funeral, an electoral campaign, or a carnival. The tendency in cultural studies to treat all phenomena as textual differentiates it from performance studies. As cultural studies expands the range of materials under consideration, it still leaves all the explanatory power with the letrados while occluding other forms of transmission. (TAYLOR, 2003:27)¹⁹

Para contextualizar sua proposta epistemológica da comunicação e metodológica de análise da produção e recepção de ficção seriada televisiva, Martin-Barbero, em seu livro *Dos meios às mediações* (2003), apresenta uma genealogia do melodrama. Os rastros para o qual ele se volta para analisar a evolução do melodrama através dos tempos e em meios expressivos diferentes – do espetáculo de feira do século XVII na França e Inglaterra, ao folhetim, radionovela e telenovela latino-americana – são investigados em arquivos (livros e roteiros escritos) e a metodologia de análise e vocabulário estão claramente vinculados a estudos literários e da cultura por meio de narrativas, discursos e literatura.

Duas das grandes referências para o trabalho de Martin-Barbero são Antonio Gramsci e Raymond Williams. Ambos se vinculam à tradição dos estudos literários, analisam cultura pela lógica do “sentido” e também importam metodologias de análise e vocabulário da teoria literária como no caso das obras *Cultura e literatura* (1977), de Gramsci, e *Cultura e sociedade: 1780-1950* (1976), de Raymond Williams. Se os rastros que vão indicando os caminhos evolutivos do melodrama ao longo do tempo estão em livros e roteiros escritos, ou então em “narrativas” escritas e orais, a transmissão da cultura por meio da prática performativa não é encarada como material de análise da cultura e de seus processos históricos nessa abordagem dos estudos culturais latino-americanos.

Na rota da discussão sobre memória da cultura, especificamente sobre como salvaguardar “patrimônios culturais imateriais”²⁰, assim denominado pela Organização das

¹⁹ Alguns acadêmicos se voltam para os estudos culturais e não se limitam mais à análise de textos, mas o hábito de leituras e pesquisas textuais provavelmente transforma tudo o que eles vêm em texto ou narrativa, seja um funeral, uma campanha eleitoral, ou um carnaval. A tendência nos estudos culturais de tratar todos os fenômenos como textuais se distingue dos estudos de performance. Conforme os estudos culturais expandem a variedade de materiais a serem considerados, o poder explanatório ainda é atribuído aos letrados e outras formas de transmissão são deixadas de lado. (tradução minha) (TAYLOR, 2003:27)

²⁰ Para a UNESCO, patrimônio cultural imaterial são "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as

Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), foi que Diana Taylor desenvolveu a proposta de arquivo e repertório adotada ao longo dessa pesquisa (ver página 13).

O protagonista dessa análise, Dom Casmurro, ao tratar de si mesmo em uma elaboração de sua própria história, nos ajuda a compreender esses dois tipos de registros que fala Taylor. Sua história está inseparável dele até o momento em que essa elaboração se transforma em letras no papel. Transforma-se em arquivo, ganha status e poder, porque resiste ao tempo, a distâncias, a divergências mais acaloradas do momento (do que é efêmero), irá sobreviver por mais tempo, mas perderá a vida do ato. Será um ato vivo somente quando o arquivo for lido, e aí é que entra em cena um elemento aleatório: a **mediação**. A ação da nossa percepção é um ato vivo que transforma aquilo com o que entra em contato, e a ficção televisiva também se torna um ato vivo pelo viés da ação da percepção.

Estudando percepção como cognição a partir de Alva Nöe, a relação com o mundo via pensamento/experiência não difere em tipo, mas em grau. O grau mais primitivo (que dá início ao processo) não é definido como qualidades sensórias ou intensidades, mas já como um entendimento sensório-motor. (...) Neste viés, a experiência é uma aptidão implementada em ação que traduz as diferentes conexões entre um organismo e o seu entorno que, por sua vez, não se configuram como instâncias separadas (dentro e fora), mas sim, como sistemas que coevoluem. (GREINER, 2010: 78)

Martin-Barbero estuda os “espetáculos totais” que, pela primeira vez, receberam o nome de melodrama, e fala sobre os modos de narrar, dos gestos e da encenação que esquematiza e polariza os personagens, nomeia esse fazer cênico de “gênero narrativo” que abarca outros quatro gêneros: o romance de ação, a epopeia, tragédia e comédia. Sua análise não se atenta à performance que dá corpo a essas narrativas, o que dá a entender que a análise considera o corpo como ilustração do que é falado e do que está escrito. Considerando o melodrama um gênero “narrativo”, o vincula à lógica da “linguagem” cuja natureza comunicativa faz correspondências mais diretas com significados do que com gestos e ações:

The writing = memory, knowledge equation is central to Western epistemology. “The metaphor of memory as a written surface is so ancient and so persistent in all Western cultures”, says Mary Carruthers, “that it must, I think, be seen as a governing model or ‘cognitive archetype.’” (...) The dominance of language and writing has come to stand for *meaning*

itself. Live, embodied practices not based in linguistic or literary codes, we must assume, have no claims on meaning. (TAYLOR, 2003: 24-25)²¹

É inegável a contribuição analítica dos estudos culturais que se debruçam sobre a instância narrativa das telenovelas, dos livros, do folhetim. No entanto, a dramaturgia na televisão – bem como das artes produzidas pelas linguagens do corpo, das quais se destacam o teatro, a dança, o circo e a performance – envolve mais do que o âmbito narrativo: é onde narrativa e performance se encontram, arquivo e repertório também, tanto no âmbito da corponectação do roteiro escrito pela performance, como entre dramaticidade e seu registro em vídeo. A respeito disso, é um outro conceito desenvolvido por Diana Taylor que pode ajudar a compreender esse fenômeno, o de cenário.

Para Taylor, o “cenário” serve para chamar a atenção da análise para o âmbito do comportamento corporal como gestos, atitudes e esforços não reduzidos à linguagem, além do âmbito narrativo:

The *scenario* includes features well theorized in literary analysis, such as narrative and plot, but demands that we also pay attention to milieux and corporeal behaviors such as gestures, attitudes, and tones not reducible to language. Simultaneously *setup* and *action*, scenarios frame and activate social dramas. (TAYLOR, 2003: 28)²²

Ao mesmo tempo em que as lentes dos estudos culturais dão voz ao receptor de ficção televisiva e à mediação do melodrama, os silenciam enquanto ato performativo, porque seu tipo de ênfase à expressão narrativa lida com a performatividade por meio de metodologia de análise vinculada aos estudos literários. Todavia, ao dar ênfase às “mediações” em vez de aos “meios”, guarda no âmbito privado, em vez de no público, um voltar-se para o que há de vida nos arquivos (escritos, audiovisuais, eletrônicos), daí a sintonia e não apenas diferença entre os estudos sobre televisão pelas lentes dos estudos culturais e pela lente dos estudos do corpo, performance e dança.

²¹ A equação do conhecimento escrita = memória é central na epistemologia ocidental. "A metáfora de memória como uma superfície escrita é tão antiga e tão persistente em todas as culturas Ocidentais", diz Mary Carruthers, "que isso precisa ser visto como um modelo de governo ou 'arquétipo cognitivo.'" (...) A predominância da linguagem e da escrita se apoiou no próprio *sentido*. Vida, práticas corponectivas que não se baseiam na linguística ou em códigos literários, precisamos admitir, não requerem um sentido. (tradução minha) (TAYLOR, 2003: 24-25)

²² O cenário é composto por atributos bem teorizados nas análises literárias, como narrativa e roteiro, mas requer que nos atentemos também para o *milieu* e comportamentos corporais como gestos, atitudes, sons não redutíveis à linguagem. Simultaneamente, *configuração* e *ação*, os cenários estruturam e ativam dramas sociais. (tradução minha) (TAYLOR, 2003: 28)

Nos dois campos, o corpo está presente porque é o ator e *locus* da **mediação**, para a qual Martin-Barbero se volta principalmente quando se trata de telenovelas: “A telenovela fala menos a partir do seu texto do que a partir do intertexto que suas leituras formam.” (MARTIN-BARBERO, 2004: 149). Da mesma maneira, a leitura realizada pela microssérie que transforma a narrativa do livro, coloca em evidência o próprio movimento de leitura, de interpretação criativa e para a mediação no corpo que subverte e parodia. Por isso, Martin-Barbero considera literatura e televisão serem “excludentes em público, mas conciliadoras em âmbito *privado*”.

2.2. Entre linguagem e performance

Os modos de atuar na ficção televisiva estão atrelados aos modos de narrar e há uma hierarquia entre essas duas instâncias. O dar corpo a ideias não está em uma posição tão privilegiada de poder quanto o dar voz ao que já é corpo. O corpo que já ganhou voz na televisão atua como um dispositivo de poder sobre a dramaturgia. Isso fica perceptível nas adaptações literárias para a televisão. Nas fichas técnicas vem em primeiro lugar o nome de quem elaborou o roteiro escrito a partir do literário e só depois o do diretor. Também as outras séries ficcionais televisivas, que não são adaptações, conferem a autoria ao roteirista. Esse é o jeito de nomear da enciclopédia “TV Globo: telenovelas e minisséries” (GLOBO, 2010).

Pode parecer paradoxal que a visualidade e os corpos que ganham dimensão pública, que estão sob os holofotes, são instâncias subjugadas ao texto em um veículo que se pauta pela transmissão de imagens e de sons. A trama, os conflitos, são diretamente ligados à história narrada. Na maneira como se organiza a produção audiovisual, seja na televisão ou no cinema, o roteiro escrito tem mesmo um papel de guia, o que fica explícito na palavra espanhola “guión”, empregada para nomear esse fazer.

A corponectação (RENGEL, 2007) ou *embodiment*, ou seja, o dar corpo ao livro não funcionou como “ilustração” do texto e é aí que reside um mecanismo inovador e potente de *Capitu* em relação à hegemonia da escrita, ao audiovisual e à teledramaturgia brasileira, em especial da rede Globo, o ambiente no qual se insere. Pôde-se afirmar isso, porque *Capitu* gerou, de certa maneira, uma autonomia da atuação em relação ao texto.

Até o momento da filmagem, os atores e atrizes não sabiam exatamente **como** iriam atuar. A interpretação desse texto, a tonalidade, as pausas, como ocupar o espaço da cena, com que olhar dizer o que precisa ser dito, isso são possibilidades treinadas com base em

estados ou “ânimas” dos personagens e oferecidas à Luiz durante a filmagem, como um cardápio de pratos à la carte que ele irá escolher.

(...) O texto demorou a chegar, isso contribuiu para que cada um dos atores fizesse o marco zero do seu personagem em que pudesse estar no personagem independente da presença do texto, da cena, da marcação, como se pudesse ficar improvisando no seu próprio personagem. Isso foi feito exaustivamente durante uns dois meses pelo menos e era isso, improvisado sem texto dentro do personagem. (MELAMED, 2012)

No entanto, no jeito de nomear do DVD de *Capitu*, ainda são conservadas hierarquias. Depois da descrição “da obra de Machado de Assis: *Capitu*”, vem escrito o crédito para o diretor Luiz Fernando Carvalho e a parte de baixo da foto que está centralizada na capa leva escrito:

Escrito por: Euclides Marinho; Colaboração: Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik; Texto final: Luiz Fernando Carvalho.

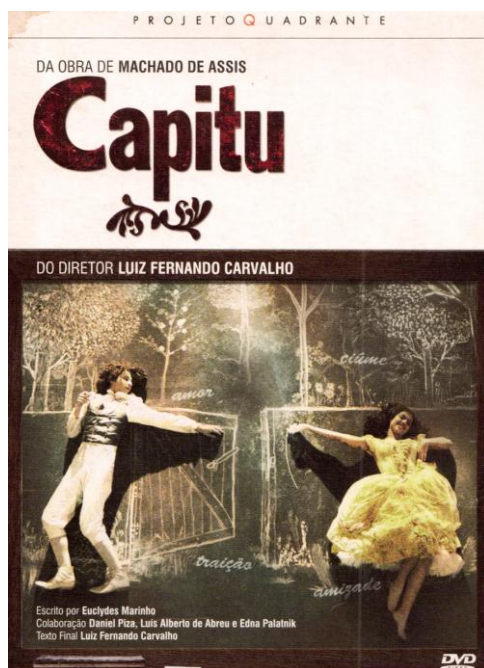


Figura 3: Capa do DVD da microssérie *Capitu*.

Não há descrição dos atores, dos preparadores de elenco, do resto da equipe, nem é dada a autoria para a “direção geral”. Sustenta-se no topo da pirâmide o roteirista e o diretor. Segundo o Guia Ilustrado TV Globo, a teledramaturgia surge da parceria entre autor e diretor.

O que é tratado como sendo a autoria em televisão reforça um entendimento de processo de comunicação como *input-output*, como se os atores fossem reprodutores das demandas e vontades dos diretores e como se os diretores tivessem completo domínio de todos os segmentos que compõem um produto audiovisual. Surgem imagens de atores como instrumentistas e do diretor como seu maestro.

Quando se olha mais de perto o processo de composição da trama audiovisual de *Capitu* e a caracterização dos personagens, entende-se que há certos níveis de autonomia nesse jeito de organizar a produção e criação. Alguns processos têm mais autonomia como, por exemplo, a composição dos personagens orientada pelos preparadores de elenco Tiche Vianna, Rodolfo Vaz e Denise Stutz. Mas o resultado final da encenação frente às câmeras foi inteira dirigida (e, em diversos momentos, foi gerada no momento da filmagem) por Luiz Fernando Carvalho.

Esse tipo de relação hierárquica dá indícios de que o corpo dos atores que ficam imensos na tela da televisão por meio dos recursos de closes e big closes largamente utilizados durante a microssérie (intensidade característica do melodrama audiovisual) só o são “em relação”. Relação com a tecnologia de captura das imagens pelas câmeras de vídeo, captura de áudio, cenários, iluminações, edição, coloração, sincronização com trilha sonora, com efeitos sonoros, circulação ubíqua em todos os televisores conectados no canal Globo. Esses corpos dos atores e atrizes da televisão são corposmídia²³ (KATZ & GREINER, 2005) do ambiente em que se encontram, e da significação que terão ali e a que aquele ambiente terá em decorrência de sua performance. O diretor se responsabiliza por todos esses elementos, como o costureiro desses retalhos que fazem sentido naquela estrutura em movimento de organização porque todos trabalham querendo ter os olhos de quem os coordena. “Preciso enxergar com os olhos do Luiz”, explicou Tiche Vianna, durante entrevista sobre como procedeu na preparação do elenco de *Capitu*.²⁴

²³ Os corpos de atores e atrizes são corposmídias em relação contínua com o ambiente tecnológico e ao repertório da televisão, ou seja, estão em constante ajuste, transformando e sendo pautado pelo ambiente e, ao mesmo tempo, transformando-o também.

²⁴ VIANNA, Tiche. Entrevista concedida pela preparadora de elenco da microssérie *Capitu* a Luiza Rosa. São Paulo, 22 de agosto de 2011.

2.3. Da questão do “original”

Uma questão que sempre surge quando o assunto são as adaptações para cinema ou televisão é a de que a “cópia” é sempre inferior à obra “original”, porque o audiovisual não consegue abarcar a complexidade da literatura.

Estaria a questão do valor da escrita em detrimento do valor da atuação, enquanto registro de memórias, transmissão de conhecimento e material de análise, nas entranhas do desvalor da adaptação audiovisual em relação a uma obra literária?

É uma questão que está no entorno de outro problema que está sempre presente quando o assunto são adaptações da literatura para a televisão ou cinema: de se o audiovisual foi fiel ao livro ou se distorceu a narrativa. Apesar de entender que há adaptações mais ou menos verossímeis ao texto com o qual está se relacionando para existir, não é esse o ponto de vista com que essa pesquisa enxerga o problema de uma adaptação.

“O que torna especialmente tenso o diálogo do campo literário com a televisão é a dificuldade de captar que o que faz o sucesso dessa mídia remete – mais além da superficialidade dos assuntos, dos esquematismos narrativos e dos estratagemas do mercado – às transformações tecnoperceptivas que permitem às massas urbanas se apropriar da modernidade sem deixar a cultura oral (...). (MARTIN-BARBERO, 2004: 149)

Em vez de pontuar semelhanças e divergências com a obra da qual partiu, quer-se compreender como foi tomando outra configuração. Sobre adaptações da literatura para a TV, Martin-Barbero propõe que não se analise os produtos televisivos com olhar arqueológico, o que há nele hoje de autêntico, “mas antes procurando averiguar o que ainda o mantém popular, ‘o que o liga à vida das pessoas.’” (MERÍSIO, 2010: 4).

Luiz Fernando joga com a desvalorização da instância da linguagem escrita em relação à performance e valoriza seu olhar cinematográfico-audiovisual quando, em vez de ilustrar o livro, dilata o arquivo interpretando por meio de um repertório pulverizado de interconexões. E isso tem a ver com memória porque a interpretação do livro se dá mediada por cenários que remetem a tempos antigos (séculos 18 e 19) e lugares distantes (Europa Brasil colônia e escravocrata). Ele vai propor maneiras de encenar que vem sendo praticadas desde quando receberam o nome de melodrama pela primeira vez.

Esse jeito de encenar em que a licença poética reside na performance que interpreta um texto que se mantém fiel ao texto de onde partiu remete aos teatros católicos encenados

por indígenas na época da Conquista da América Latina por portugueses e espanhóis. O roteiro também era preservado na fala, tal qual vindo da Europa, mas virava paródia quando corponectado pelos indígenas em um contexto bastante distinto daquele europeu. Esse mecanismo servia consciente e inconscientemente de subversão, daí derivou-se em sátira, burla, o zombar dos dominadores pelos dominados:

The frictions between plot and character (on the level of narrative) and embodiment (social actors) make for some of the most remarkable instances of parody and resistance in performance traditions in the Americas. (...) it's the embodied nature of the repertoire that grants these social actors the opportunity to rearrange characters in parodic and subversive ways. (TAYLOR, 2003: 30-31)²⁵

2.4. Cenários de Capitu

Gerados da fricção entre roteiro, personagem e corponectação (atores sociais), os cenários comportam uma variação limitada de ações, gestos e palavras que vão definindo o ambiente e sendo definidos por ele. Tornam-se maneiras tão estáveis de se comunicar que se assemelham a estereótipos “com situações e personagens congelados dentro deles”²⁶ (tradução minha) (TAYLOR, 2003: 31).

Os cenários são ambientes com os quais os corpomídias dos atores interagem para corponectar o livro. A teoria Corpomídia contribui para o entendimento da interação corpo e ambiente como sistemas em constante processo co-adaptativo. A respeito disso, Christine Greiner e Helena Katz formularam:

Evidentemente, um tempo tão longo produz um sem número de adaptações, isto é, de negociações entre corpos e ambientes. Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, do entorno) encarna no corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (KATZ & GREINER, 2001: 90)

²⁵ A fricção entre roteiro e personagem (no nível da narrativa) e corponectação (atores sociais) criam um dos mais reconhecidos casos de paródia e resistência em tradições performáticas nas Américas. (...) É a natureza corponectada do repertório que concede aos atores sociais a oportunidade para rearranjar os personagens de maneiras subversivas e paródicas. (tradução minha) (TAYLOR, 2003:30-31)

²⁶ No original: “(...) with situations and characters frozen within them.”

A interpretação de *Capitu* sobre o livro se baseou na elaboração de estados de personagens do cenário do melodrama canônico (BALTAR, 2006), de elementos de algumas máscaras da *commedia dell'arte* e do cenário do *clown*. Além desses cenários, que podem ser considerados estruturantes da dramaturgia dos personagens, existem diversos outros como o da ópera, da monarquia, *Boulevard du Crime*, e outros.

O tipo de comunicação proposta pelo melodrama polariza bem e mal, herói e bandido, trabalha com essa baixa complexidade (em termos de baixa diferenciação de nuances da experiência) é lançada mão em diversos meios de comunicação e também no ambiente escolar. Olhando para esse lado, faz sentido a interpretação alegórica que *Capitu* faz de Dom Casmurro nesse papel de vulgarizar e divulgar uma leitura que é cobrada em escolas de ensino médio e fundamental no Brasil. Pode servir de isca para que os espectadores que ainda não haviam lido o livro, procurem-no para ler.

(...) eu já tinha lido *Dom Casmurro* na juventude, muito juventude porque é um livro escolar, tive muita dificuldade de ler, mas aí quando ele me deu levei pra casa, li, foi uma relação diferente. (MELAMED, 2012)

Esse jeito cênico e polarizado de comunicar foi criado em um contexto de proibição do uso da voz – durante os séculos 17 e 18 na França e Inglaterra. Por isso a atuação dá ênfase ao corpo como imagem, aos traços físicos mais que aos psicológicos. Surgiram estratégias de comunicação como cartazes que levavam o diálogo dos personagens por escrito, letras de canções conhecidas pelo público e um modo de atuação baseado na fisionomia: “Produz-se aí a estilização metonímica que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contra-valores éticos” (MARTIN-BARBERO, 2005: 172). Complementando a caracterização desse modo de fazer teatro,

Uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados. Como a utilização da música para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e da música dos balés. A funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros, que encontrarão nas novelas de rádio seu esplendor, tiveram no melodrama não só um antecedente, mas todo um paradigma. (MARTIN-BARBERO, 2005: 172)

A apropriação atual do melodrama realizada em *Capitu* lança mão de recursos como os cartazes que apresentam visual e sonoramente os subcapítulos da história. A locução parodia locuções antigas de radionovelas.

Baltar analisa como é recorrente as situações em que a vida privada está sob olhares públicos julgadores da moral ou imoralidade de suas ações, como que universalizando padrões de se viver:

No universo fílmico, o olhar público está mais freqüentemente encenado através de personagens que incorporam o julgamento social, a constrição moral, os obstáculos que a virtude tem que ultrapassar até sua exaltação e reconhecimentos finais. (BALTAR, 2006: 6)

Por sua eficácia, o melodrama foi, por muito tempo, um modo de narrar desvalorizado, estigmatizado como perpetuador de valores conservadores, principalmente no âmbito privado, familiar. Junto com ele, outras narrativas também constituem-se dos repertórios do excesso, como é o caso do terror, do fantástico, do grotesco, do erótico e do barroco. Baltar destacou três categorias importantes para se entender procedimentos de excesso do melodrama, especialmente os audiovisuais:

(...) a obviedade como estratégia, o que se apresenta como uma narrativa em superfície; uma superutilização de metáforas visuais, através da simbolização exacerbada, para amarrar o engajamento dos espectadores; e, por fim, os mecanismos de antecipação como instrumentos de arrebatamento do público com relação à narrativa. (BALTAR, 2006: 5)

Só o fato de interpretar os personagens do livro por meio de tipos de outros contextos já demonstra o quanto *Capitu* simboliza de maneira exacerbada, por isso a afirmação de que *Capitu* compõe um corpomídia hiperestimulado. Outros procedimentos de simbolização em filmes destacados por Baltar geram uma sumarização e recuperam "a figura do *tableau* teatral em alguma medida". O *tableau*, composição realizada por atores e atrizes de imagens pictóricas bastante conhecidas, é um procedimento bastante utilizado na composição visual da microssérie *Capitu*, que eleva as imagens a símbolos, a algo que está além do que a própria imagem e que se apresenta como um resumo da ópera, ou a moral da história, o pedaço pelo todo.

A imagem abaixo é um exemplo de *tableau* em “Capitu”, o primeiro encontro entre Bentinho (Dom Casmurro jovem) e Escobar (seu melhor amigo) no seminário, corponectou a famosa imagem da pintura “A criação do homem” de Michelângelo:

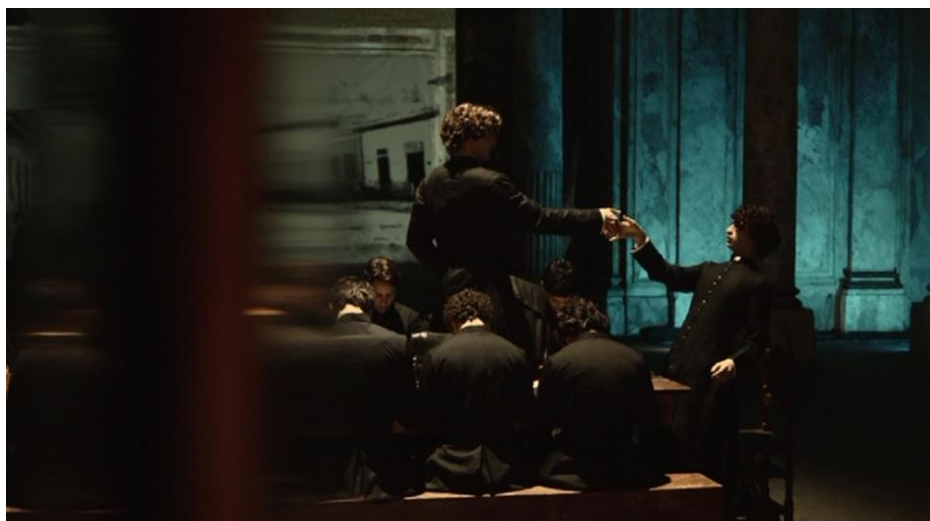


Figura 4: Tableau teatral de *A criação do homem*, de Michelângelo.

Outro *tableau* é apresentado mais para o fim da microssérie, na cena em que Bento Santiago decide se matar. Despede-se de sua mãe levando um frasco de veneno no bolso. Dessa vez a imagem que se encena é a de *Pietá*, que significa piedade em italiano. A forma mais emblemática desse repertório católico foi esculpida por Michelângelo.



Foto 5: Tableau teatral da imagem de pietá, que em italiano significa “piedade”.

No artigo *Moral deslizando - releituras da matriz melodramática em três movimentos* (2006), Baltar analisa como filmes dirigidos por Douglas Sirk, Rainer W. Fassbinder e Todd Haynes trataram o melodrama de maneira não-canônica, com distanciamento crítico,

integrando uma tendência do cinema moderno e de autor, em que se tornou comum se "retrabalhar as matrizes do cinema comercial de gêneros numa economia de alusões, paródias e ironias." (Idem: 3). O artigo deu suporte de análise a esta pesquisa para inferir que Luiz Fernando Carvalho trata as microsséries que dirige de maneira parecida a esses diretores no que tange ao cunho autoral e consciência em relação aos cânones, ou mais bem dizendo, aos "repertórios" (TAYLOR, 2003) com os quais entra em contato e transforma no próprio corpo: o melodrama, o barroco e o formato minissérie.

2.5. Corposmídias hiperestimulados

A intertextualidade do Machado de Assis se transformou em barroco na minissérie. Com sua escolha por esses cenários (Idem), *Capitu* transformou estereótipos do melodrama, *commedia dell'arte* e *clown* em arquétipos dos personagens do livro, o que deu o tom alegórico (atemporal e inverossímil) da microssérie, não presente no livro.

A alegoria é um mecanismo de encenação e de construção narrativa que remete ao teatro medieval com fins moralizantes. Era empregada como recurso pedagógico, de evangelização, em que personagens personificam conceitos, figuras que representassem valores, preceitos morais e religiosos (vícios, virtudes), dogmas, realidades de interesse coletivo e personagens históricas e mitológicas cuja decifração converge para a valoração de experiências contemporâneas do público. (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006: 20-21)

Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, a alegoria foi um artifício cênico presente, no Brasil, nos autos atribuídos ao jesuíta Anchieta encenados por indígenas e que faziam parte de um projeto maior de catequização. A alegoria também esteve presente em peças encenadas no Brasil vindas da Europa:

Profusamente empregadas nos *autos sacramentais* de Calderón de la Barca, dramaturgo encenado no Brasil no século XVII, as alegorias literárias vão gradualmente se desvencilhando da função instrutiva e assumindo um caráter ornamental. É sobretudo no domínio peculiar da *ópera*, utilizando como apoio analógico a mitologia greco-romana, que o procedimento alegórico persiste nos séculos XVII e XVIII. (...) A derivação popular desse emprego ocorre no *teatro-de-revista*, miscelânea do documental, do fantástico e do maravilhoso que domina os palcos cariocas das duas últimas décadas do século XIX. (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006: 21)

A caracterização dos personagens passa por referências a alguns traços de figuras arquetípicas da *commedia dell'arte*, mas não se aprofunda em nenhum deles, usando também máscaras que não necessariamente vêm da *commedia dell'arte*²⁷, mas impulsionam a criação por meio de “tipos” que recortam maneiras como cada personagem vai lidar com as situações da história do livro. Define-se um temperamento que emerge da mistura de características das máscaras da *commedia dell'arte* e da máscara com o personagem do livro, que faz com que alguns aspectos do personagem sejam mais destacados e outros fiquem mais submersos. Não se fecha a cena. Tem-se a base do roteiro falado e são criadas alternativas para como falar o texto, como agir em cena, como ocupar o espaço, como interagir com os outros personagens, que pausas fazer em que momento.

O personagem Bento Santiago, por exemplo, interpretado por Michel Melamed, foi caracterizado com a mediação do *dândi*, um tipo urbano europeu caracterizado por Baudelaire como o homem que não tinha sobrenome aristocrático, mas que frequentava esse meio com cuidado exímio sobre a vestimenta, geralmente terno ou fraque, cartola e bengala, que davam destaque para seu status intelectual para compensar a descendência de classe trabalhadora²⁸. Apreciadores das artes, os dândis falavam e se portavam de maneira refinada, em um estilo clássico com tons de revolta aparentes em detalhes como o nó da gravata levemente desajustado.

O Bento Santiago do livro foi sendo corponectado pela mediação desse cenário, atuando como um aristocrata brasileiro com um charme do bem vestir e do bom uso das palavras – que irão se manter no personagem-narrador, só que de maneira caricaturizada, porque assume mais intensamente a mediação do palhaço. A vestimenta de Bento Santiago é muito parecida com a do personagem Frederick Lemaitre, um dos protagonistas do filme *Les enfants du Paradis*, dirigido por Marcel Carné, em 1945, filme que toma como tema central o *Boulevard du Crime*, cenário característico do melodrama canônico da Paris do século XIX.

Boulevard du Crime era o apelido dado à Boulevard du Temple (Rua do Templo), da Paris do século XIX – uma época em que também havia teatros de marionetes em Paris. O apelido não era devido à violência local, mas pelo tratamento melodramático visível em

²⁷ O personagem Dom Casmurro, por exemplo, foi composto com referência ao apego à materialidade das coisas de Pantalonía e à astúcia de Bríguela, máscaras da *commedia dell'arte* (VIANNA, 2011).

²⁸ MODISMO público. Apresenta postagens sobre moda, tendências e comportamento. Disponível em: <<http://modismopublico.blogspot.com.br/2010/08/inspiracao-dandi.html>>

títulos de peças como "A última tortura", "Eutanásia", "Jardim dos suplícios" e "Laboratório de alucinações", apresentadas no Teatro Grand Guignol.

Nessa rua, havia apresentações todas as noites em diversos teatros que chamavam a atenção de público volumoso, que beiravam as 20.000 pessoas por dia. Esse cenário é apresentado em detalhes no filme *Les enfants du paradis*, dirigido por Marcel Carné, em 1945. Para o pesquisador Paulo Merisio, esse é um dos cenários que mais vai influenciar o melodrama que se instaurou nos palcos do circo-teatro no Brasil (MERISIO, 2010). É perceptível no entorno da microssérie *Capitu* que, a seu jeito, integrou ao seu corpo.



Figura 6: As vestimentas do personagem Frederick Lemaitre parecem ter sido referência para a composição do personagem Bento Santiago em *Capitu*.
Foto extraída do DVD *Les enfants du Paradis*.





Figura 7: Vestimentas de Dom Casmurro e Bento Santiago parecem ter se inspirado no filme *Les enfants du Paradis*.

No caso do narrador-personagem Dom Casmurro, também interpretado por Melamed, havia tensões musculares e alinhamento da estrutura óssea, além da energia que Michel nomeia como *ânie*, de recortes do *clown* de Karl Valentin, das máscaras Brighela²⁹ e Pantalone³⁰ da *commedia dell'arte*, além de elementos de “fantasmagoria” que eram demandados por Luiz Fernando Carvalho. Tratar Dom Casmurro como “um fantasma naquela casa”, como disse Michel Melamed em entrevista para a pesquisa, foi uma pista de como a microssérie interpretou o livro de maneira a caricaturizá-lo. Extrapola-se a verossimilhança da narrativa da qual partiu e da prática televisiva para formar um pacto de fantasia com o espectador. E essa é uma das características do Barroco, que será melhor explicado no terceiro capítulo dessa dissertação.

Para atuar como Dom Casmurro, Michel teve de perder cerca de 20 quilos “por essa ideia de fragilizar meu corpo, ficar magro, fino, para que o gestos aparecessem mais quebradiços, delicados, mais desenhados.” (MELAMED, 2012). Para chegar a esse objetivo, em vez de investir em treinamento que transformasse a qualidade de sua movimentação, investiu-se na perda de peso.

²⁹ O que foi aproveitado das características e mito que compõe a máscara de Brighela foi a astúcia.

³⁰ O que foi aproveitado das características e mito que compõe a máscara de Pantalone foi o tipo do avarento, apegado ao dinheiro e aos bens materiais. É usado na microssérie como o arquétipo do patrão que explora seus empregados.



Figura 8: Dom Casmurro como fantasmagoria. Ele é onipresente quando habita a cena de maneira que os personagens não o percebem e é o único que olha diretamente para a câmera direcionando-se ao (à) expectador(a).

A corponectação de Capitu, interpretada por Letícia Persiles, foi mediada pelo tipo da cigana sedutora, quase uma Carmen³¹ ou uma Dulcineia, de Dom Quixote³², um estereótipo de cigana espanhola perceptíveis no figuro com rendas, nas peinetas³³ que seguram uma mantilha sobre a cabeça, e na coreografia em que balança com vivacidade a saia do vestido de

³¹ *Carmen* é uma novela escrita por Prosper Mérimée (1845), que foi adaptada para ópera composta por Georges Bizet, com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy (1875).

³² Romance escrito por Miguel de Cervantes y Saavedra, em 1605.

³³ Peinetas são presilhas bastante usadas por mulheres em Andalúcia, região que fica ao sul da Espanha, para segurar a mantilha, que é uma espécie de véu mais curto e com rendas. É parte do figurino típico de dançarinas flamencas.

um lado para o outro com as mãos. (Interessante atentar para o figurino de príncipe que veste Bentinho na imagem abaixo).



Figura 9: Capitu corponecta repertório cigano.

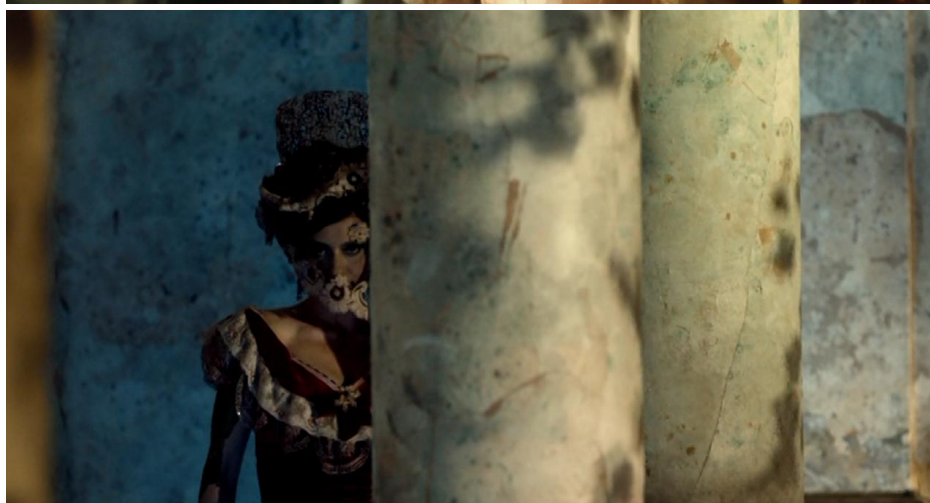
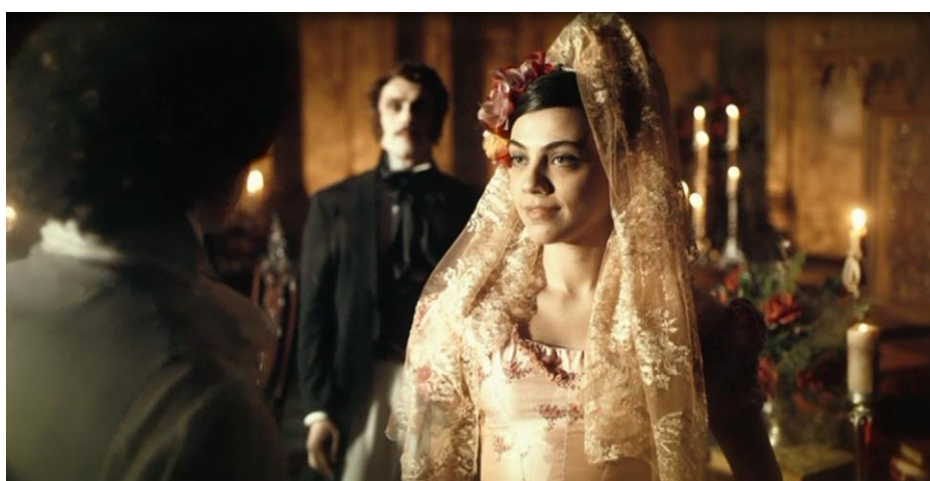


Figura 10: Capitu adolescente e adulta com penteado e figurino típicos de Andalucia.



Figura 11: Dona Glória, mãe de Bentinho, corponecta uma rainha. Isso é perceptível nos gestos, no figurino, no cenário e no uso do cenário, que demarca um centro.

Em outro momento, Bentinho e Capitu são príncipe e princesa, como nos contos de fadas:



Figura 12: Capitu e Bentinho conversam no jardim.

Já José Dias, o agregado, foi caracterizado pela mediação do palhaço. Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, a palavra palhaço deriva do italiano *pagliaccio*, que se remete à palha não porque vestia-se com esse material, mas porque o tecido de sua roupa era feito de saco de estopa, que lembrava os sacos de armazenar e carregar palha.

O termo foi adotado para designar um tipo cômico do teatro e do circo. A personagem vem caracterizada de maneira grotesca, torpe, tola e ridícula, e sua interpretação consiste essencialmente em uma *mímica* de caráter ostensivamente farsesco. Portanto, em matriz italiana, o sentido do termo *palhaço* se aproxima ao do *clown* inglês e designa um tipo desajustado e abobalhado. (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006: 229)



Figura 13: Visita de José Dias ao casal recém-casado. O personagem corponectou o palhaço e apresentou um número de mágica bastante emblemático: o de tirar um bicho da cartola.

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, pouco antes da estreia de outra microssérie dirigida por ele e exibida pela rede Globo, *O que querem as mulheres* (2010), Carvalho explicou que se apropria de maneira consciente do melodrama e dos formatos televisivos: “Eu não posso ter vergonha do clichê. Tenho de amá-lo” (FURLANETO, 12 set. 2010). Ele ainda completou dizendo, durante a entrevista que, para acontecer esse amor com o clichê e entre os próprios personagens da microssérie, ele cria “um diálogo com o próprio melodrama, com o vocabulário oficial”.

A transfiguração barroca de Dom Casmurro em Capitu

*Será que só eu, neste mundo imenso — será que
somente eu sei que a bondade é impossível?*

(Pausa.) Eu estou louco. Eu estou louco.

Consciência estranha: eu estou louco. (Pausa.)

*Eu não posso estar louco e saber que estou louco.
Se estou louco, eu não digo que estou louco. Mas eu
digo que estou louco. Então estou errado ao dizer
que estou louco. Então eu não estou louco. Mas eu
sei que eu estou louco. Então só posso estar errado.*

Completamente errado. (Pequena pausa.)

*Completamente errado não posso dizer que estou:
se estou completamente errado, então estou errado*

*ao dizer que estou errado. Melhor é calar. Não
pensar. (Pequena pausa.) Mas, se eu não pensar,
estou me sujeitando à minha loucura. Não posso
me sujeitar à minha loucura: tenho de ser livre;
mesmo neste cárcere duro, tenho de pensar para
ser livre, e vencer a imposição de minha loucura!*

*(Pequena pausa.) Não posso fazer isso: se pensar,
também deixarei de ser livre, estarei me sujeitando,
não à minha loucura, mas à minha razão — estarei
me sujeitando à imposição de minha razão contra
a minha loucura. Estou paralisado. Nem sequer*

*existo. Nunca existi. (Pequena pausa. Olhos
fechados.) É bom não enxergar. (Pausa.) Não ouvir.*

*Nada sentir, nem a brisa mais suave. É bom que
não exista o tempo. (Pequena pausa.) O que disse?*

*Que “é bom”? (Silabando lentamente.) Não exista
o tempo. Não exista o tempo. (Sem silabar.)*

*Também não exista o verbo exista: no verbo
o tempo ainda existe! (Silabando.) Não o tempo.*

Não o tempo. (Pequena pausa.) Não o tempo.

(Pausa. Sem silabar.) Nem o ser.

(SANTORO, 2012)

Capítulo 3

3.1. Da hipérbole

O melodrama enquanto cenário faz tanto parte do hábito cognitivo brasileiro que é observável em diversas instâncias do cotidiano. Em momentos de decisão da política partidária, por exemplo, ou em posicionamentos corriqueiros do cotidiano (escolher um entendimento em vez de outro), é recorrente a distinção entre o vilão e a vítima. Uns ganham *status* de bons e, geralmente, quem exerce a hegemonia ganha *status* de malvado – resquícios de uma educação política deficiente e da pertença do melodrama como hábito de entender o que está ao redor.

Não à toa, a Globo é geralmente tachada de vilã manipuladora pelos próprios pesquisadores de comunicação (ambiente no qual não se imaginam resquícios do cenário melodramático).

Já aconteceu de, no Brasil, vencer o candidato presidencial que havia tido o pior desempenho no debate político transmitido pela televisão em todo o território nacional. É comum espectadores brasileiros de futebol tomarem partido do time mais fraco, quando o time para o qual torce de coração não está jogando. O melodrama, cenário em que a vítima vence no final, parece estar presente em pequenos espaços de decisões cotidianas, como se fôssemos heróis. Talvez, por conta disso, também os telejornais insistem em dar voz a vítimas de acontecimentos inexplicáveis em vez de apresentar maneiras de solucionar o problema. E isso não significa que somos alienados ou que nos deixamos levar mais pela emoção do que pela razão, mas que nossa razão é passional e por meio da paixão racionalizamos.

Há melodramas de esquerda e de direita, contrários e favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diátribe moral dirigida aos homens de má vontade. (XAVIER, 2003: 93)

Nas telenovelas, geralmente o vilão participa do núcleo rico e é malvado por conta do interesse pelo dinheiro, em ascender socialmente a qualquer custo: é o caso da personagem Carminha, da Avenida Brasil (2012), dentre outros diversos exemplos. Esses são resquícios do melodrama canônico, gerado por uma classe plebeia que satirizava a nova burguesia nos séculos XVIII e XIX na Europa.

Na rota desse hábito cognitivo, assaltantes são entendidos como monstros, artistas enquanto reis e rainhas, professora que dá nota baixa enquanto bruxa. Esses superlativos fazem correspondências com tipos atemporais de uma maneira parecida com que a microssérie *Capitu* faz para gerar sua visualidade e dramaturgia. E isso não tem a ver apenas com melodrama, tem a ver com barroco também.

Toda essa intensificação gera movimentos que se costuma chamar de “caricatos”. Pelo ambiente televisivo e da indústria cultural estar pautado pela comunicação o mais veloz e com o mínimo de ruídos possível de entendimento do sentido, tanto do lado da emissão como da recepção, a preocupação é a de comunicar nitidamente o que se está sentindo.

Por isso, em vez de apenas sofrer, por exemplo, busca-se mostrar para o interlocutor o quanto se está sentindo uma forte dor. Nesse caso, é fácil vislumbrar uma mão no lado direito do tórax ou o dorso da mão na testa, o levantar do queixo e do olhar para cima, a boca entreaberta e as sobrancelhas também arqueadas para o centro do rosto e a testa franzida. Quando se busca uma expressão de dor, essa é a que geralmente é encenada primeiro ou que vem à mente pela primeira vez, porque é o clichê do sofrimento, o jeito de expressar sofrimento que é mais largamente compartilhado e encenado.

Se alguém fizer todos esses gestos de uma só vez e essa encenação estiver acrescida de um recurso musical como um “ta-dam” grave e orquestrado, não haverá dúvidas de que a pessoa está sofrendo e de que o momento é de sofrimento. Luiz Fernando Carvalho e sua equipe lançam mão dessa lógica da comunicação dos clichês, que facilitam a comunicação com um público amplo, com as culturas das mais diversas regiões do país, para transformá-los, porque os ironiza. Faz a caricatura da caricatura. Potencializada ou duplicada, a caricatura da caricatura se transforma em meio de barroquização porque, já distante da mensagem a qual estava comprometida em comunicar (nesse caso, a narrativa do livro):

Abertura falha entre nomeante e nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, metáfora. Distância exagerada, todo barroco não é mais que uma hipérbole, cujo “desperdício” é erótico (...) não por acaso. (SARDUY, 1979: 177)



Figura 14: Dona Glória, Prima Justina e tio Cosme despedem-se de Bentinho, quando vai para o seminário.



Foto 15: Dom Casmurro não apenas sofre, mas mostra que está sofrendo.

Não, leitora e leitor, não levem muito a sério o sofrimento do querido protagonista da história que ele mesmo criou, porque logo ele irá mudar suas feições e nos deixar confusos sobre o que realmente está sentindo.

Se compararmos com a tradição oral, da qual a televisão é um desmembramento, essa é uma estratégia parecida com a dos contos de fadas, de terror e de mistério, que alegorizam e acabam tomando um tom moralizante, uma figura que pode ser transportada para vários âmbitos da vida cotidiana. Além disso, as caricaturas e a artificialização da adaptação dos personagens do livro na microssérie chamam a atenção para como essa adaptação opera por procedimentos barroquizantes.

O barroco que se desenvolveu na América Latina se difere do barroco que se desenvolveu na Europa ao longo do século 17. Foi praticado no contexto da colônia portuguesa e das colônias espanholas. Fruto de mestiçagens entre populações indígenas, negras e europeias, foi o encontro entre temporalidades diferentes, motivações e contexto diferente daquele europeu:

(...) quando nos colocamos a pesquisar esta “origem simples”, nós somos confrontados com um pseudo-problema. Na verdade, me parece mais justo dizer que, para nossas culturas ibero-americanas, o barroco é imediatamente uma não-origem. É de uma maneira singular que nossas literaturas fizeram sua aparição no século 17 (...). No Brasil, nós achamos por exemplo o teatro “catequético” plurilíngue rico em heteroglossia, composto em português, em espanhol e em tupi-guarani pelo padre jesuíta Anchieta (1534-1597), um autor que oscila entre a concepção tardiamente medieval à maneira dos *Autos Sacramentais* frequentemente engraçados de Gil Vicente (1465-1536), e um tipo de pré-barroquismo de aspecto retórico latinisante. Por consequência, nossas literaturas não tiveram *infância* propriamente dita. (...) Como certos heróis mitológicos, elas nasceram já adultas, já falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco, com vestígios da Idade Média tardia e – no caso brasileiro – da poética da Renascença, por sua vez “decantada” por um maneirismo habilidoso de Camões. (CAMPOS, 2001: 94)

Não apenas o sofrimento, também o susto (que se transforma em pavor), é apresentado de maneira intensificada. Nas imagens seguintes, Dom Casmurro conta para os espectadores sobre o dia em que viu Capitu cumprimentar um garoto da vizinhança e ela explica que não havia nada entre eles surpreendida pelo ciúmes de Bentinho:



Figura 16: Dom Casmurro na velhice e Capitu na adolescência. Caricaturização na apresentação dos dois personagens.



Figura 17: Pádua, pai de Capitu, também é caracterizado com traços intensificados.

Essas hipérboles, fazem lembrar o que Severo Sarduy disse sobre um dos artifícios do barroco na literatura, a artificialização:

O festim do barroco parece-nos (...) com sua repetição de volutas, de arabescos e de máscaras, de confeitados chapéus e brilhante seda, a apoteose do artifício, da ironia e irrisão da natureza, a melhor expressão deste processo que J. Rousset reconheceu na literatura de toda uma "idade": a *artificialização*. Chamar aos falcões "impetuosos torvelinhos da Noruega", e as ilhas de um rio, "parêntesis frondosos" (...) é assinalar a artificialização e este processo de mascaramento, de envolvimento proressivo, de irrisão, é tão radical, que para "desmontá-lo" foi necessária uma operação análoga àquela que Chomsky denomina meta-metalinguagem. (SARDUY, 1979: 163)

3.2. Da paródia

Além de gerar alegorias e de caricaturizar, *Capitu* parodia outras obras. Daí ser possível observar uma das estratégias de dilatação tanto da narrativa do livro como dos cenários que incorpora: transforma-os ao fazer a interlocução deles com outros contextos.

Esse é um dos seus mecanismos para criar algo novo a partir de clichês e para criar por meio de procedimentos barroquizantes.

Na medida em que permite uma leitura em filigrana, em que esconde subjacente ao texto – à obra arquitetônica, plástica, etc. – outro texto – outra obra – que este revela, descobre, permite decifrar, o barroco latino-americano participa do conceito de paródia, tal como o definia em 1929 o formalista russo Bakhtin. Segundo este autor a paródia deriva do gênero “sério-cômico” antigo, que se relaciona com o folclore carnavalesco – daí sua mescla de alegria e de tradição – e utiliza a fala contemporânea com seriedade, mas também inventa livremente, joga com uma pluralidade de tons, isto é, fala da fala. (SARDUY, 1979: 169)

Seguem alguns exemplos:



Figura 18: Primeiro encontro de Escobar e Bentinho no seminário parodia cena do musical *Hair*.



Figura 19: Cena do musical *Hair*. Imagens capturadas do DVD *Hair*.

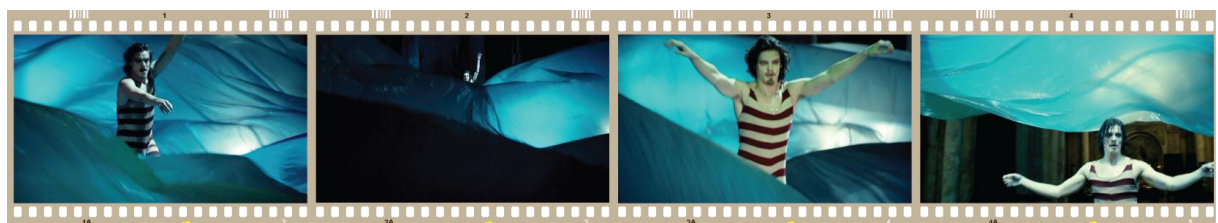


Figura 20: Cena da morte de Escobar parodia clipe de Elephant Gun, do grupo Beirut.



Figura 21: Cena do clipe de Elephant Gun, do grupo Beirut, dirigido por Alma Harel (2007)

A paródia é um procedimento barroco, mas também faz parte do repertório do melodrama pop, como analisa Ismail Xavier:

O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre o arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime Franco; formas de choque que nós brasileiros vivenciamos bem antes, e com densidade, na estética e na política do tropicalismo, a partir de 1967-68. (XAVIER, 2003: 88)

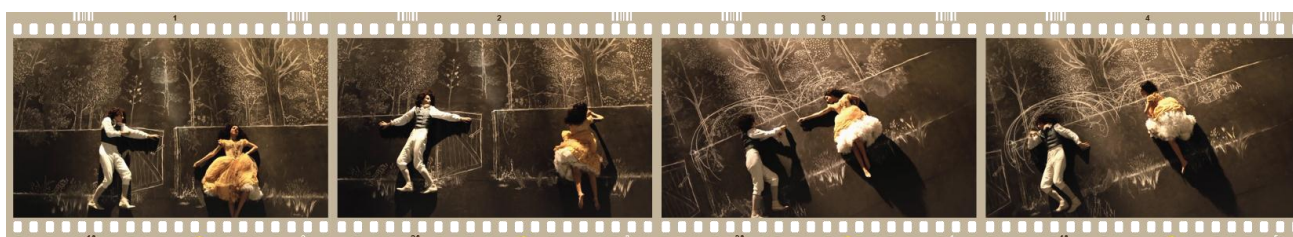


Figura 22: Capitu e Bentinho conversam no jardim. Cena parodia clipe da música tema do romance dos dois: Elephant Gun, do grupo Beirut.



Figura 23: Cena do clipe de Elephant Gun, do grupo Beirut, dirigido por Alma Harel (2007)

3.3. Do jogo

Abertura, falha entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, metáfora. Distância exagerada, todo barroco não é mais do que uma hipérbole (...). (SADUY, 1979: 164)

O livro é o que menos interessa quando se trata da visualidade e da dramaturgia dos personagens da microssérie. Interessa mais o **jogo**, a corponectação de diversos tipos como os do dândi, dançarina flamenca, rainha, bobo da corte, fantasmagoria. *Capitu* não apenas cita. As citações se transformam em parte do corpo da microssérie na forma de trechos de filmes (*Otelo*, dirigido por Oscar Wilde, por exemplo), vozes de locutores de radionovelas para narrar a vinheta dos sub-capítulos, tipografia de cartazes de espetáculos como os do *Boulevard du Crime*, da Paris do século 19. Estão também na forma dos *tableaus* teatrais que remetem a imagens conhecidas, como *A criação do homem* e *Pietá*, de Michelângelo, cenário de ópera com cortinas de veludo que se abrem e fecham, além de e alusões musicais operísticas, como *O Guarani* (1870), de Antonio Carlos Gomes.

Além de jogar na atuação, a microssérie joga em seu próprio corpo, corponectando, por exemplo, texturas do arquivo “papel” durante a abertura, para dar início à **transformação** da narrativa do livro por meio de um constante e vertiginoso trânsito entre ambientes diferentes. Textura de papel amassado, amarelado, recortes de papel que formam a imagem dos personagens e que vão acumulando em camadas, como um palimpsesto, que serve de metáfora para como os personagens e a própria microssérie irá se caracterizar: com diversas camadas de corponectações de outros contextos que não só o machadiano, nem só o televisivo.



Figura 24: Abertura de *Capitu*.

Capitu transita entre o arquivo e o repertório, entre o papel que é matéria do livro e a performance dos atores, a fotografia e o registro em vídeo dessa performance que, por sua vez, transitou entre repertórios da cultura brasileira, que é mestiça e muito menos e muito mais que a cultura com a europeia, indígena, afro-americana, paraguaia, boliviana, e todas as outras culturas que compõe a imigração brasileira. A textura de papel provoca uma pausa sensorial que descola e, ao mesmo tempo, se remete à narrativa do livro.

Capitu compõe um corpomídia como uma marchetaria ou um mosaico que nos conta da complexa rede de informações que a constitui. Identificá-la como um corpomídia tem a função de deixar claro que dela exala tudo o que a tece e tal rede complexa de informações apresenta traços barrocos e mestiços que Amálio Pinheiro identifica como sendo formadores e característicos das culturas latino-americanas.

(...) qualquer pedaço de madeira ou pedra, se bem montados, sempre puderam receber e conter sistemas migrantes e imigrantes de qualquer parte do mundo. Não se trata aqui de velocidade cumulativa, mas de pregnância, aderência de listas díspares e códigos múltiplos. Não se trata apenas de acúmulo externo de informação enciclopédica, mas de interconexão interna e movediça dos materiais e linguagens. Daí que as noções de descontinuidade, inacabamento e não-ortogonalidade estejam na base da constituição mental e empírica (ainda esperando investigação) do continente. (PINHEIRO, 2009: 11)

É no interesse pelo jogo, para além do que o próprio exercício adaptativo da narrativa do livro para a TV, que é possível perceber o “erotismo” na composição da microssérie, um dos elementos do barroco. Severo Sarduy explica mais sobre essa volúpia:

No erotismo, a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está nele mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem – neste caso, a dos elementos reprodutores – mas seu desperdício em função do prazer. Como a retórica barroca, o erotismo apresenta-se como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somático –, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura. Não é um acaso histórico que Santo Tomás, em nome da *moral*, tenha defendido a exclusão das figuras no discurso literário. (SARDUY, 1979: 177)

Não é um acaso histórico que os espetáculos totais recheados de jogos de figuras que visam mais à sátira do que a uma representação, voltados ao excesso, tenham sido desvalorizados e relegados ao silêncio. Em um ambiente pautado pelo mínimo de esforço para o máximo de lucro e/ou produtividade e linearidade dos “targets” (chegar ao alvo de um objetivo), o excesso e as desdobras de arabescos realmente incomodam.

(...) O barroco, superabundância, cornucópia transbordante, prodigalidade e esbanjamento – daí a resistência *moral* que suscitou em certas culturas da economia e da medida, como a francesa –, irrisão de toda funcionalidade, de toda sobriedade, é também a solução para essa saturação verbal, para o *top plein* da palavra, a abundância do nomeante com relação ao nomeado, ao enumerável, ao transbordamento das palavras sobre as coisas. (...) Verbo, formas malgastadas, linguagem que, por ser demasiado abundante, já não designa as coisas, mas outros designantes das coisas, significantes que envolvem outros significantes num mecanismo de significação que termina significando-se a si mesmo. (SARDUY, 1979: 170)

O fato de Dom Casmurro ser interpretado por um ator jovem com maquiagem branca, fazendo papel de um homem mais velho é um jeito de atuar que chama a atenção para a própria atuação. Como explicou Melamed: “se fosse o Paulo Autran fazer o narrador, por exemplo, você passa a ouvir o depoimento como verdade”. E continua:

(...) Acho que o marco zero foi o de instaurar que há uma dúvida, há um conflito aí de informações, de obviamente ser um jovem maquiado, mas está compondo um velho, que é claro que ele está compondo um velho, porque ele é curvo, tem uma voz [faz a voz arrastada do personagem], que é uma voz farfalhante”. (MELAMED, 2012)

Essa autorreferência trabalhada na microssérie faz correspondência com a metalinguagem do livro. A atuação sobre o atuar, o escrever sobre o escrever. No livro, o caráter autorreferente está no fato do protagonista ser, além de personagem e narrador, o autor do livro que conversa com o leitor. A microssérie não apresenta o diretor no papel de protagonista no ato de conduzir aquela produção – que seria a correspondência mais direta e verossímil em relação ao livro –, mas chama a atenção o tempo todo para a atuação³⁴ (BULHÕES, 2012). O compromisso não é com a verdade, mas com a fantasia, ou seja, com a via da dúvida e das possibilidades.

O artifício autorreferente sobre a atuação fica bastante evidente no último capítulo, quando Dom Casmurro tira a maquiagem diante do espelho enquanto atua; na escolha de Carvalho por deixar aparente a tatuagem no braço direito de Letícia Persiles, quando da Capitu jovem, e em Maria Fernanda Cândido, quando da Capitu adulta; na cena do baile em que os personagens usam fones de ouvido; na escolha por deixar evidente que o trem em que Dom Casmurro encontra o jovem poeta no início da história é um trem do Rio de Janeiro atual e que, somente os dois personagens vivem no contexto histórico da narrativa machadiana enquanto os outros passageiros vivem no contexto da contemporaneidade.



Figura 25: A escolha do diretor foi a de deixar em evidência a tatuagem da atriz enquanto interpreta Capitu. Encontro de temporalidades diferentes visível no corpo dos personagens.

A fusão de temporalidades, antigo (tempo de Machado) e contemporâneo (tempo da produção da microssérie) que, para além da visualidade, pode ser percebida também na trilha

³⁴ Esse artifício fica bastante evidente no último capítulo, quando Dom Casmurro tira a maquiagem diante do espelho enquanto atua.

sonora³⁵, se parece com a fusão de temporalidades de quem abre hoje o livro de Machado para ler – o ambiente da recepção é bastante distinto do ambiente da produção do livro, as conexões dependem do esforço da leitura.

As referências à época colonial, por meio da corponectação de alegorias da rainha, do príncipe e princesa, a presença do religioso e da Igreja Católica, a lógica da paródia que subverte o texto falado e escrito no corpo dos personagens estão presentes em *Capitu*. Todas essas características remetem à maneira como Campos identifica na literatura barroca latino-americana:

Nossas literaturas e nossas artes, propulsadas por um impulso vertiginoso, surgiram de repente no cenário universal do barroco. Tratava-se de um estilo *alegórico* – “que diz o outro” – (...) De onde a mestiçagem, o fusionismo, às vezes hiperbarroquisante, como o quis Lezanna Lima – entre os elementos europeus e os elementos indígenas e africanos no contexto ibero-americano. (CAMPOS, 2001: 95)

Na última cena de *Capitu* fica evidente como a microssérie se compõe de jogos que Sarduy denomina de eróticos. O sentido da frase que Dom Casmurro diz é o que menos se dá importância e aí, sim, a performance não atua como ilustração do roteiro escrito, agrega informações que extrapolam a narrativa. A perda da mensagem ou do objeto o qual se queria comunicar fica evidente, porque a cada parágrafo o personagem corponecta o jeito como outros personagens de outros ambientes, diriam aquelas frases, dando a impressão de que são várias as vozes e performances que relatam e agem ali – característica que também pode ser inferida pelo figurino. Dom Casmurro veste a mantilha, a peineta, os brincos, as rosas no cabelo, o lenço e as saias de *Capitu*, os óculos de prima Justina, e o penteado lembra o de sua mãe, dona Glória.

O protagonista inicia se perguntando, à maneira de prima Justina, se *Capitu* era dissimulada desde criança ou se foi se construindo assim depois de adulta. O modo de dizer lembra uma bisbilhotice de quem não perde a oportunidade de traçar comentários sobre os outros. A próxima frase, quando cita um versículo da Bíblia, o diz em tom profético, como um súdito implorando aos céus que Deus lhe responda. Depois, o tom é de um anunciante de feira, diz alto e articuladamente, para quem estiver longe também o entender. Na citação bíblica seguinte, lê com voz de homem sábio, dessas vozes divinas e modestas reproduzidas

³⁵ Algumas das músicas que compõem a trilha sonora de *Capitu* são *Elephant Gun*, do grupo estadunidense Beirut, solos de guitarra de Jimi Hendrix e *Smells like teen spirit*, do Nirvana.

em filmes religiosos. A última frase é dita aos berros – “vamos à história dos subúrbios” –, como se fosse um apresentador de circo anunciando o fim do espetáculo.

A complexidade de informações vai se potencializando, a ponto de se perder a própria individualidade do personagem. Essa é uma característica do barroco que está presente no livro, no personagem de Ezequiel, filho de Capitu (o livro deixa a dúvida sobre sua paternidade), que brinca de imitar outras pessoas, de corponectar os gestos dos que estão ao seu redor. Por fim, até mesmo Ezequiel, é corponectado por Dom Casmurro.

- (...) eu só lhe descubro um defeitozinho, que goste de imitar os outros.
- Imitar como?
- Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias; já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos... (ASSIS, 2009: 310)



Foto 26: Cena final. Dom Casmurro se transforma em diversos personagens que compõe a história que ele mesmo criou.

Michel Melamed com direcionamentos de Luiz Fernando Carvalho e preparadores de elenco, leu Dom Casmurro com, além de outros pressupostos, o de comunicar aos espectadores que “ao menos, esse narrador merecia o benefício da dúvida”. Disse enquanto explicava de onde foi surgindo a necessidade do personagem falar com diversas nuances e

tons, como se fossem diversas pessoas: “(...) o desafio maior da interpretação do personagem era a capacidade de mudar de estados de humor com muita velocidade, praticamente de uma fala para outra (...)” (MELAMED, 2012). Da emoção sincera à risada sacana e irônica. A dúvida disparada pelo romance sobre a paternidade do filho de Capitu e sobre sua fidelidade se voltaram para Dom Casmurro: é preciso duvidar também desse personagem que apresenta explosões de ciúmes e que foi caracterizado com profusão de emoções, intenções e fortes traços de dissimulação. (que no livro são mais sutis).

Parodiando “1.000 Casmurros”, projeto de divulgação da microssérie, na época de sua exibição na televisão, publicado em seu blog: como você, leitor(a), leria o último parágrafo/cena livro e da microssérie?

(...) O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirac, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. (...) E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, 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... A terra lhes seja leve. Vamos à história dos subúrbios. (ASSIS, 2008: 367-368)

Ao se travestir de outros personagens, Dom Casmurro acaba se assemelhando a um personagem de livro escrito por Severo Sarduy, o Cobra (1972). Travesti, uma das coisas surpreendentes é que ele canta mambo em esperanto em boates noturnas. A integração desses elementos “mambo”, “esperanto” e “travesti” dificilmente apareceriam juntas como vêm na obra de Sarduy. O neobarroco se volta para essas mestiçagens inusitadas que só acontecem aqui na América Latina e as intensifica por meio de hipérboles.

Considerações finais

A análise da adaptação criativa do livro Dom Casmurro para a microssérie Capitu pelo ponto de vista do corpo na e da televisão, promoveu o desenvolvimento de diversos conceitos e discussões.

O conceito de procedimento metafórico de corpo (RENGEL, 2007), auxiliou na compreensão da relação corpo-ambiente, corpo-tecnologia audiovisual, corpo-escrita machadiana como distensões do corpo e não apenas pela via de metáforas poéticas do olhar. Os olhos de Luiz Fernando Carvalho como as lentes das câmeras, por exemplo, e o “deitar as palavras sobre o papel” de Machado de Assis, foram exemplos de como lançamos mão dos domínios sensório-motores do corpo para compreender e interagir com o que está ao redor.

E o corpo, sempre entendido como corpomídia (KATZ & GREINER, 2005), está em constante conversa com o ambiente, em constante derramar e ser contaminado com informações que vão se estruturando e sendo transformadas em corpo. O corpo dos personagens do livro foram tomando aquela forma de alegoria caricata, solene, melodramática, porque em contato com o livro Dom Casmurro e diversos outros repertórios e tipos como os da *commedia dell'arte*, do melodrama canônico, do palhaço, da cultura pop contemporânea. Esse foi o ambiente com o qual a microssérie *Capitu* interagiu. Co-evoluiu com esses ambientes em trânsitos alucinantes de tão complexos, cheios de dobras e desdobras, em um modo de se configurar que foi identificado como barroco.

Os procedimentos barroquizantes (SARDUY, 1979 e CAMPOS, 2001) que a microssérie lançou mão erotizaram o repertório televisivo. Também chamaram a atenção para o próprio fazer televisivo, para o próprio atuar dos atores em um jogo constante de trazer para o próprio corpo as características de outrem. A metalinguagem do livro de Machado transformou-se nessa autorreferência da atuação, que deixa claro para o espectador que tudo não passa de uma fantasia. Que se constrói do arrebatamento pela emoção verdadeira de uma paixão quando apresenta simultaneamente cenários bucólicos, com a cigana sedutora com cara de menina, e com o príncipe encantado com a beleza de sua amada, ao som de *Elephant Gun*, do grupo Beirut.

Os espelhamentos de mediações (Capitu interpretada com a mediação do tipo cigana sedutora, Dom Casmurro interpretado com a mediação do dândi e da fantasmagoria, Dona

Glória interpretada com a mediação do tipo rainha e José Dias com a mediação do palhaço). Tais jogos colaboraram para o entendimento de *Capitu* como uma obra barroca.

Paródia, alegoria, jogo, erotização, artificialização. Tais elementos do barroco foram estruturadores da composição da microssérie. Até mesmo o fato da subversão da narrativa, do arquivo, residir nos corpos dos personagens e na visualidade (enquanto o arquivo falado permanece o mesmo de onde partiu) faz relação com o contexto em que o barroco começa a ser praticado no Brasil e na América Latina, tempo da Conquista, da Colônia, dos autos de Anchieta, que eram interpretados por indígenas, enquanto o texto era dos brancos.

Nesse sentido, sim, por meio do barroco Luiz Fernando Carvalho teve êxito no objetivo de tratar da cultura brasileira por meio da literatura.

A mestiçagem de contextos, de geografias (imaginário europeu que faz parte do brasileiro, mas que parece um sonho, uma alegoria, como a da família real, por exemplo); e a simultaneidade de tempos históricos (o tempo da narrativa do livro e o da produção da microssérie) foram evidenciadas. A tatuagem no braço de *Capitu*, os fones de ouvidos no baile, o trem da Rio de Janeiro atual com os personagens vivendo o tempo machadiano. Fragmentos e recortes que já haviam sido anunciadas pela composição visual da abertura de *Capitu*: os recortes de papel que vão se acumulando, um em cima do outro, até formar um palimpsesto.

Os conceitos de arquivo, repertório e cenário (TAYLOR, 2003) auxiliaram na problematização da ausência do corpo enquanto performance nos estudos sobre cultura pela ótica dos estudos culturais, que dão ênfase ao discurso e à narrativa. A ausência da performance enquanto material de análise havia sido percebida na bibliografia sobre barroco também, que está voltada para a literatura.

Ambas vertentes, dos estudos sobre barroco e dos estudos culturais, dão voz para a mediação no e pelo corpo. No entanto, o corpo é metonimicamente entendido enquanto discurso. Da conversa entre essa vertente dos estudos sobre cultura com a vertente que a percebe desde o corpo enquanto performance e discurso, foi possível perceber que a intersecção entre elas reside no desvelamento da mediação, em vez de aos meios.

E foi esse o propósito dessa dissertação: o de analisar o trânsito entre literatura e corpo na televisão pelo movimento de leitura, que favorece o olhar para o âmbito do privado em que literatura e televisão se conciliam.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMORIM, Lauro Maia. Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo, SP: Unesp, 2005.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. Cotia, SP, Ateliê Editorial: 2011.

BALTAR, Mariana. Moral deslizante. Releituras da matriz melodramática em três movimentos: Sirk, Fassbinder e Haynes. In 15o. Encontro Anual da COMPÓS - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação; 2006, São Paulo. Anais eletrônicos. Bauru, Unesp, 2006. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_489.pdf. Acesso em: 6 mai. 2011.

BULHÕES, Marcelo. Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva Capitu. Galáxias – revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, v. 12, n. 23, jun. 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/issue/view/489/showToc>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.

CAMPOS, Haroldo. Le baroque: la non-enfance des littératures ibéro-américaines – une constante et une perdurance. In: MOSER, Walter et GOYER, Nicolas (Coord.). Réurgences baroques. Bruxelles, Ante Post a.s.b.l, 2001.

CAMPOS, Haroldo. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: América Latina em sua Literatura, César Fernández Moreno (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-178.

CAMPOS, Haroldo. Le baroque: la non-enfance des littératures ibéro-américaines – une constante et une perdurance. In Réurgences baroques, Walter Moser e Nicolas Goyer [coord]. Bruxelles, Ante Post, 2001.

CAPITU. Sítio da microssérie *Capitu*. Disponível em: <<http://capitu.globo.com/Capitu/0,,16142,00.html>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

CUBAS, Tamara. O corpo no olho – danças para o corpo do vídeo. Cartografia – Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007. Organização Núcleo de Artes Cênicas - São Paulo. Itaú Cultural, São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Campinas, SP: Papirus, 1971.

ESPECIAL Studio Clio (Instituto de Arte e Humanismo), entrevista com Paulo Inda. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QKx2yAoSEk0&feature=relmfu>>. Acesso em: 28 de abril de 2012.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Palavra peregrina: ideias barrocas e o pensamento sobre as artes e letras no Brasil. 1998. 278 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GLOBO, Memória. Guia Ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2010. GREINER, C. e KATZ, H. 2005 “Por uma teoria do Corpomídia”, in GREINER, C. O corpo, São Paulo, Annablume, pp. 125-133.

GREINER, C. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações, São Paulo, Annablume: 2010.

GREINER, Christine e KATZ, Helena. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. Húmus, Caxias do Sul, v. 01, n. 01, p. 11-20, 2004.

GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. São Paulo, Schwarcz: 2001.

ESPOSITO, R. Bios: biopolítica e filosofia. Portugal, edições 70: 2010.

FURLANETO, Audrey. Nova série da Globo vai mostrar clichês das relações amorosas. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 set. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/796363-nova-serie-da-globo-vai-mostrar-cliches-das-relacoes-amorosas.shtml>>. Acesso em: 12 jun. de 2010.

IPHAN. Apresenta informações sobre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 26 out. 2012.

JOHNSON, Mark. The meaning of the body: aesthetics of human understanding. Chicago & London, The University of Chicago Press, 2007.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. Metáforas da vida cotidiana. São Paulo, Educ: 2002.

LOBO. Sítio da produtora audiovisual. Disponível em: <<http://lobo.cx/pt/2009/09/capitu/>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

MALPICA, Alejandro García. Teorias del barroco. Mañongo – revista del Centro de Investigaciones y Estudios Históricos de la Universidad de Carabobo, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Carabobo, Venezuela, v. 12, n. 23, jul.-dez. 2004. Disponível em: <<http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/index.htm>>. Acesso em: 28. Abr 2012.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro, UFRJ: 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesús e REY, German. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo, editora Senac: 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas de comunicação na cultura. São Paulo, edições Loyola: 2004.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo, Cultrix: 1964.

MERISIO, Paulo. Melodrama atual: mediação entre tradicional e massivo. Revista Repertório: Teatro & Dança (UFBA), Salvador, Bahia, BA, ano 13, n. 15, p. 52-58, 2010.2.

MELAMED, Michel. Entrevista concedida pelo escritor, poeta, ator e performer a Luiza Rosa, pesquisadora de mestrado do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP. São Paulo, 28 de agosto de 2012.

MODISMO público. Apresenta postagens sobre moda, tendências e comportamento. Disponível em: <<http://modismopublico.blogspot.com.br/2010/08/inspiracao-dandi.html>>. Acesso em: 13 out. 2012.

NASSAR, Raduan. Lavoura arcaica. São Paulo, Companhia das Letras: 2009.

PINHEIRO, Amálio. O meio é a mestiçagem. São Paulo, Estação das letras e cores: 2009.

PROJETO Quadrante. Sítio do Projeto Quadrante. Disponível em: <http://quadrante.globo.com/Quadrante/0,,8624,00.html>. Acesso em: 20 abr. 2011.

PUCCI JR., Renato Luiz. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes filmicos. Matrizes – revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 5, n. 2, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/index>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

RENGEL, L. Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. São Paulo, SP, tese (doutorado), PUC-SP: 2007.

RENGEL, Lenira. Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica. FAP, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-19, jan.-jun. 2009.

SANTORO, Paulo. O canto de Gregório. Grupo Magiluth. Teatro Instituto Itaú Cultural, 8 mar. 2012, São Paulo, SP. (peça de teatro)

SANTOS, Boaventura de Sousa. A gramática do tempo: para uma nova cultura política. São Paulo, Cortez: 2006.

SILVA, Jueremir Machado. O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem ter medo da ABNT e da CAPES. Porto Alegre, RS, Sulina: 2010.

SARDUY, Severo. Escrito sobre um corpo. São Paulo, Perspectiva: 1979.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In América Latina em sua Literatura. César Fernández Moreno [org]. São Paulo: Perspectiva, 1979. 161-179.

STUTZ, Denise. Entrevista concedida pela preparadora corporal e coreógrafa da microssérie Capitu a Luiza Rosa, pesquisadora de mestrado do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP. São Paulo, 11 de junho de 2011.

TAYLOR, Diana. The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas. New York, Duke University Press: 2003.

TED. Apresenta vídeos de palestras de pesquisadores sobre diversos temas. Disponível em: <<http://www.ted.com/>>. Acesso em: 6 set. 2012.

VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan, ROSCH, Eleanor. The embodied mind: cognitive science and human experience. Massachusetts, MIT Press: 1991.

VIANNA, Tiche. Entrevista concedida pela preparadora de elenco da microssérie Capitu a Luiza Rosa, pesquisadora de mestrado do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP. São Paulo, 22 de agosto de 2011.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra: 2011.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna. Petrópolis, RJ, Vozes: 1995.

Videografia:

LAVOURA arcaica. Direção e roteiro: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Raul Cortez, Selton Mello, Juliana Carneiro da Cunha, Leonardo Medeiros, Mônica Nassif, Christiana Kalache, Renata Rizek, Caio Blat, Simone Spoladore, Pablo César Cândia, Leda Samara Antunes, Sula Moreira Miana, Raphaela Borges David, Samir Muci, Alcici Júnior, Fábio Luiz Marinho de Oliveira, Kalil Ibrahim Mansur, Felipe Abreu Salomão, Laura Hallack Ferreira. Trilha sonora: Marco Antonio Guimarães. Brasil: Europa Filmes, 2001. Baseado em livro escrito por Raduan Nassar. DVD (filme)

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho, roteiro de Euclydes Marinho. Intérpretes: Michel Melamed, Maria Fernanda Cândido e Eliane Giardini. Apresentando: Letícia Persiles, Pierre Baitelli, Rita Elmôr, Antonio Karnewale, Sandro Christopher, Charles Fricks, Bellatrix, Izabella Bicalho, Thelmo Fernandes, Vitor Ribeiro, Alan Scarpari e Emílio Pitta. Música original: Tim Rescala. Rio de Janeiro, RJ: Rede Globo de Televisão, 2008. Baseada no livro Dom Casmurro, escrito por Machado de Assis. DVD (minissérie)

ENSAIO sobre a cegueira. Direção de Fernando Meirelles e roteiro de Don Mckellar. Intérpretes: Julianne Moore, Yûsuke Iseya, Mark Ruffalo, Alice Braga, Danny Glover, Gael García Bernal, Sandra Oh, Jorge Molina, Katherine East, Scott Anderson, Maury Chaykin. Trilha sonora: Marco Antônio Guimarães. Brasil, Canadá e Japão: 20th Century Fox Brasil/Miramax Films, 2008. Baseado em livro escrito por José Saramago. DVD (filme)

HAIR. Direção de Milos Forman Ragni, Rado e MacDermot's. Roteiro de Michael Weller. Intérpretes: John Savage, Treat Williams, Beverly D'angelo, Annie Golden, Dorsey Wright, Don Dacus, Cheryl Barnes, Elba Moore e Ronnie Dyson. Trilha sonora: Galt MacDermot. Estados Unidos: MGM Goldwin-Mayer, 1979. DVD (filme)

OTHELLO. Direção e roteiro de Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles, Suzanne Cloutier, Micheal MacLiammoir, Robert Coote, Fay Compton. Trilha Sonora: Alberto Barberis, Angelo Francesco Lavagnino. Estados Unidos: Continental Home Video, 1952. Baseado em peça teatral de William Shakespeare. DVD (filme)

Anexos

1. Ficha técnica de *Capitu*

Elenco:

Alan Scarpari – Ezequiel Santiago

Alby Ramos – Pai do Manduca

Antônio Karnewale – José Dias

Bellatrix – Sancha

César Cardadeiro – Bento Santiago jovem

Charles Fricks – Pádua

Eduardo Pires – Jovem poeta

Eliane Giardini – Dona Glória

Emílio Pitta – Padre Cabral

Flávia Carrancho

Gabriela Luiz - escrava

Izabela Bicalho - Fortunata

Jacy Marques - escrava

Kallanda Caetana

Juliana Nasciutti

Leo Villas Boas

Letícia Persiles – Capitu jovem

Maria Fernanda Cândido – Capitu adulta

Michel Melamed – Bento Santiago adulto/ Dom Casmurro

Paula Sofia

Paulo José – Vigário da paróquia

Pierre Baitelli – Escobar

Renata Nascimento

Rita Elmôr – Prima Justina

Sandro Christopher – Tio Cosme

Stella Maria Rodrigues

Thelmo Fernandes – Gurgel

Vitor Ribeiro – Dândi do cavalo-alazão

Wladimir Pinheiro

As crianças

Beatriz Souza – Capituzinha, filha de Sancha e Escobar

Fabício Reis – Ezequiel Santiago

Cenografia e produção de arte

Raimundo Rodriguez

Figurino

Beth Filipecki

Direção de fotografia

Adrian Teijido

Edição

Marcio Hashimoto Soares, Helena Chaves e Carlos Eduardo Kerr

Produção de arte

Isabela Sá

Coreografia

Denise Stutz

Preparação de elenco

Tiche Vianna

Preparação vocal

Agnes Moço

Produção de elenco

Nelson Fonseca

Elenco de apoio

André Mendes, Archimedes Bava, Alexandre Murucci, Bernardo Segreto, Fernanda Monteiro, Guilherme Stutz, Gabriela Luiz, Haiat El Bahssa, Heder Magalhães, Ingrid Medeiros, Jacy Marques, Joana Maria Spalding, Kallanda Caetana, Karla Testa, Leandro Caris, Leo Tuchermann, Luisa Coser, Marcelo Villar, Nair Oliveira, Nikolas Antunes, Rafael Sieg, Rubens Barbot e Pretto de Linha.

Participações

Bianca Joy, Eduardo Pires e Renata Nascimento.

Colorista

Sérgio Pasqualino e Wagner Costa

Sonoplastia

Aroldo Barros e Samy Lima

Produção musical

Tim Rescala

Caracterização

Marlene Moura, Rubens Libório e Deborah Levis

Efeitos especiais

Marcos Soares

Efeitos visuais

Eduardo Halfen e Rafael Ambrósio

Abertura e cartelas

Lobo

Câmeras

Murilo Azevedo e Sebastião Oliveira

Continuidade

Lúcia Fernanda

Assistente de direção

Gizella Werneck

Produção de engenharia

Ilton Caruso

Coordenação de produção

Guilherme Maia

Gerência de produção

Andrea Kelly e Daniel Vincent

Figurinistas assistentes

Daniel Garcia, Letícia da Hora, Renaldo Machado e Thanara Shonardie

Equipe de apoio ao figurino

Analice Alves Cunha, Angela Mota dos Santos, Cristiane Ribeiro Pinheiro, Daniela Lima, Denise Prado Pereira, Edeneire Nascimento dos Santos, Eliete Catraio, Fernanda Garcia, Helio Vasconcelos dos Santos, Ivan Gomes de Oliveira, Jamaris Rocha Galindo, Joel Moreira da Silva, Jorge Fernando Bernardo, Joseildo Brito Lustosa, Lia Marcia de Abreu, Marcello Motta e Suzana Borba Ferreira.

Equipe de iluminação

André Camelo, Fábio Rodrigues, Joel Fernandes, Marcio Ribeiro, Orlando Vaz e Warley Miquéias.

Produção de arte assistente

Amir Regina, Ana Cláudia Piacenti, Luiza Gomes, Ricardo Cerqueira, Tainá Xavier e Zuila Cohen.

Equipe de atelier arte

Alexandre Araújo, Alexandre Cordeiro, André Valle, Antonieta Nogueira, Cinthia Lyra, Dário Estevão, Débora Badauê, Denise Lima, Denisvaldo Saviano, Dulce Helena, Elizabeth Felkis, Eridiane Correa, Fábio Catsilho, Genilson Santos, Gessivaldo Reis, Gorki Flores,

Hudson Cardoso, Isis Qauresma, João Francisco Trocado, Luâ, Maritônio Portela, Mônica Klein, Paulo Bonfim, Regina Lúcia, Robert Pinheiro, Rogério Sampaio, Sebastião Renato, Severino Rosa e Ypojucan de Jesus.

Equipe de apoio à caracterização

Barbara Santos, Eliane Farinhas, Lindomar Pereira, Sid Andrade e Vania Menezes.

Equipe de cenotécnica

Aleshandro dos Reis, Alexandre Santos, Carlos Alexandre, Celso Mariano da Costa, Cyntia Lyra Carvalho, Edson Moulas Borges, Francisco Rosa, Gilmar Muniz, Jean Pereira, João Batista, Luciano M. Alves, Luis Carlos Cabral, Marcus Paiva, Ricardo Brites, Sebastião Portal, Sérgio dos Santos, Silete de Franco, Sonia Regina Campos, Vanilton Martins Jr.

Equipe de apoio operação de câmera

William Sardezas e Luiz Bravo

Equipe de vídeo

Carlos Eduardo, André Mendes e Felipe Augusto

Equipe de áudio

Evandro Sardinha, Flávio Fernandez, Luiz Ferreira

Equipe de sistema

Rodrigo Siervi e Felipe Chaves

Gerente de projetos

Marco Antonio Tavares e Cláudio Crespo.

Supervisão de produção de cenografia

Reinaldo Freire da Fonseca e Ronaldo Buiú

Equipe de produção

Renata Barreira, Rodrigo Leão, Soymara Almeida e Vladimir Carvalho

Direção de produção

César Lino.

Núcleo

2. Entrevistas

2.1. Denise Stutz

(São Paulo, 11 de junho de 2011)

Foram três meses de processo. Começava com uma aula de Alexander (método) aplicado pela Lucinha, aí depois a Tiche dava um treinamento com máscara e eu dava um pouco de dança, o corpo na dança, e aí depois começavam as improvisações. Fora isso, algumas vezes por semana eles tinham aula de música, de voz, com o Tim Rescala que dava algumas coisas também de voz e de música e isso foi durante três meses.

Foi muito rico, porque pra mim a proposta com ele, vou falar da minha experiência, foi que eu faria durante um mês todas as aulas de corpo, de voz, tudo para entender o processo dele e, a partir daí, começar o trabalho com ele.

Eu trabalhei mais com alguns, principalmente com... Essa cena (da conversa entre Capitu e Bentinho deitados no jardim desenhado a giz no chão) fui eu que coreografei, ela é toda uma coreografia. Então as coreografias, ele que me pedia, ele me pedia, falava “nessa cena especificamente...” (essa foi a primeira cena que ele me pediu). Ele tinha visualizado na cabeça dele: “quero que o chão seja o muro, tudo desenhado, e que a gente faça como se eles estivessem em pé e eu gravando de cima”. Então foi toda uma coreografia no chão como se eles estivessem em pé. Vendo ele, ele tem muito a relação de que ele vai se colocando na transposição também e as imagens que vê, ele vai colocando trouxe muito Dom Casmurro pra atualidade tanto que tem a cena do trem. Foi muito interessante também porque ele trouxe palestrantes. Na época até falei com a Helena se ela gostaria de falar, mas aí ele já tinha fechado com alguns outros e acho que também a Helena não tinha tempo, não sei bem como isso se deu. Foi super rico. Eram horas de palestra, trabalho de corpo, trabalho de música, depois até entrar no estúdio, entrar na gravação. Aí mesmo ali ele mudava tudo. Foi muito forte. Eu acho que a transposição, que é o que te interessa mais, a entrada principalmente das duas, que ele dividiu em dois blocos da adolescência até a fase adulta. E ele fez um Dom Casmurro na segunda fase bem negro.

- As suas referências pra trabalhar dança com eles era dança contemporânea? O que você trabalhava com eles?

Na verdade... Porque eu já tinha trabalhado em *Hoje é dia de Maria* com ele, mas na realidade eu não trabalhei diretamente com ele, porque no *Hoje é dia de Maria* ele queria que eu fizesse um baile que era com bonecos, mas ele queria que (e esses bonecos eram em *stop motion*). Os bonecos foram construídos pelo Jum Nakao, que é um artista impressionante e tinha um cara que chama Cesinha, que fazia toda a transposição pro *stop motion*, então eu trabalhei com os dois, vendo a construção dos bonecos e, diretamente, com o Cesinha que era a coisa da animação. Então eu tive pouco contato com ele (Luiz Fernando).

Então a primeira coisa ele não me conhecia, ele me chamou pra conversar e eu dei muita referência da dança contemporânea, de onde eu vim. Ele não me conhecia, foi referência mesmo. Aí a gente começou a se conhecer e ele começou a me pedir as coisas. Na hora tinha muita relação espacial, de movimento no espaço. Quem fazia mais a construção dos personagens era a Tiche, que era a construção da máscara, toda a construção do corpo do ator, que vem muito da *commedia del'arte*, que é onde ela trabalha, tem muita referência de *commedia del'arte*, principalmente o Casmurro. Acho que ele tem uma referência de *commedia del'arte* num corpo contemporâneo que é do Michel. Aí com o Michel o que eu trabalhava era muito de abrir o corpo dele, de conseguir se relacionar com o espaço, espacialmente, de trazer o corpo dele para o espaço, de tirar de dentro para ser um corpo que se expadisse mais, apesar de que ele acabou trabalhando um corpo muito retraído quando ele fica velho.

O Michel tinha dois corpos: jovem, quando ele casa com a Capitu, e quando ele está no envelhecimento. Esse corpo mais fechado ele tem muito da *commedia del'arte*. Esse eu acho que é o corpo que, principalmente, a Tiche e o Rodolfo trabalharam muito. Pra mim ela pedia para ele abrir. Então na valsa... que era uma grande dificuldade. Porque o Michel na realidade ele tem uma, ele tem muito mais a ver com o Casmurro velho do que o novo, porque ele é um cara que não se mexe, um cara totalmente intelectual, poeta. Pra mim foi lindo ver o trabalho do Michel porque ele mudou, ele pessoalmente eu via ele perdido. A hora que ele chegava eu olhava pra ele, ele estava num lugar, eu falava “nossa, Michel” e ele falava “estou perdido, estou sem chão”. E é muito bonito ver isso no ator, se entregou muito no trabalho. Acho que foi a pessoa que mais... Todos se entregaram muito, mas cada um de uma certa maneira foi para caminhos conhecidos: a Capitu, que é bem jovem, ela tinha essa coisa muito

cigana, ela é uma cantora, e a Maria Fernanda também, eu trabalhei muito com ela para ela buscar essa coisa da Letícia, mais alerta.

- mais sapeca.

É, e ao mesmo tempo ela fazia a maturidade.

- Como era trabalhar com eles, porque parece assim: eu percebo que a minissérie, qualquer coisa para a TV, diferente da dança, da arte, parece que é muito fechadinha uma estrutura do que que você tem que chegar. Porque eu sinto que às vezes uma criação de dança meio que anda com uma venda nos olhos, você vai sem saber direito como você vai chegar, mas a minissérie parece que você já sabe mais ou menos o resultado que tem que ter, né? E aí nesse trabalho com os atores, como era?

Pra mim foi um universo muito novo. O universo da televisão é um universo que eu não transito. Transito pelo meu marido que é cenógrafo da televisão. Se eu fui ao Projac três vezes na minha vida é muito, o nosso casamento é de 30 anos e há 25 anos ele é cenógrafo de lá. E o universo do Luiz não é propriamente de televisão, o que ele constrói. Ele constrói todo um lugar, mas é televisão. E, a partir do momento que você entra pra trabalhar, é um aparato milionário, que é um lugar que pra mim, eu ficava observando tentando aprender as coisas. É um universo que, com todas as críticas que a gente tem, eu falei “bom, estou aqui, vou aprender alguma coisa, né? Vou observar e vou entender de dentro o que que é essa estrutura”. É uma estrutura milionária, que é uma estrutura que a gente não está acostumada. A gravação, por baixo, são R\$300.000,00 por dia. Então são orçamentos extraordinários.

- Quanto tempo de gravação?

Foram de três a quatro meses. Muito tempo.

- Caramba. Três meses de preparação e três a quatro meses de gravação.

É. Que ia ser menos tempo. Eu lembro que eu fiquei seis meses por conta disso.

- Foi tudo lá no Rio?

Tudo lá no Rio. E era muito aparato. Você vê uma câmera, que “nesse momento vai ter o voo de não sei o que, então traz a grua, traz não sei o quê”. É tudo muito caro, tanto que é uma estrutura. E o que eu percebi que uma estrutura alternativa pra televisão é mais caro, é o contrário do que a gente acha, porque ele está trabalhando com uma estrutura para a televisão com a estética alternativa. É muito caro. As roupas são mais caras, tudo é mais caro. É quase operístico. As roupas são inacreditáveis, o cenário era sempre o mesmo. É tudo lindo, é tudo muito lindo, mas é caríssimo. É uma superprodução pra gente, não sei se é lá dentro, mas o que eu via era uma superprodução.

- Para os atores, eu fico pensando, como tem muita grana envolvida parece que você não pode errar, sabe? Aí não sei até que ponto é possível criar alguma coisa nova do que ir por um caminho que já se sabe que vai dar certo.

É verdade.

- Então eu não sei até que ponto é possível criar uma coisa nova em vez de ir por um caminho que já é mais seguro, que ele sabe que vai dar certo.

No fundo ele tem tudo na cabeça. Ele é um cara muito experiente, sabe tudo sobre televisão, trabalhou com o Avancine que é o papa da televisão, ele começou com o Avancine. Então ele sabe muito, sabe muito de câmera. Então na hora que parece que ele está experimentando, ele já sabe, já está na cabeça dele, mesmo que de repente ele mande... Por exemplo, um dos que com quem eu mais trabalhei foi o Escobar, o Escobar que dança quase o tempo todo.

- Ah, naquela cena do seminário.

É, aquela parte foi a que eu mais trabalhei. Tem a parte do mar que ele dança. Tem um pouco de *Hair*, veio na cabeça dele. Esse menino, a coisa de dança que era uma coisa desconhecida, ele improvisou com esse menino sem parar e ele ia, super interessante. O momento em que ele aparece pro Bentinho, essa cena ele gravou horas, deixou o menino improvisar muito tempo. A gente trabalhou muito improvisação de movimento, porque ele tinha uma coisa de no meio da improvisação fechar um código, um padrão e eu trabalhava com ele “sai disso”, porque de repente ele fechava uma coreografia. Eu dizia “não fecha uma

coreografia, tem que partir sempre para outra coisa”, então isso a gente trabalhou muito, muito, muito. E é interessante que foi uma coisa que foi horas, e horas, e horas gravando.

O Pierre repetia a mesma frase e eu falava “não repete a mesma frase, vai pra outro lugar, abre isso aí”. Era muito bonito e ele foi indo, e a gente foi descobrindo que ele tinha uma capacidade muito interessante de movimento, era super lindo ele fazendo, ele não é bailarino, nunca dançou... esse foi um trabalho super bacana, foi com quem eu mais trabalhei. As coreografias: o baile, essa parte, a Capitu, ela também tem uma super facilidade com essa coisa meio espanhola que ela faz, meio cigana, eu dava algumas indicações. Deixava ela um pouco livre e isso pra eles era muito diferente, deixar livre: “vai lá, faz”. E ele também não conhecia, a improvisação na dança, foi um lugar que ele (Luiz Fernando) me deixou mais livre até que, certo ponto, que a Tiche. A Tiche sempre teve muito, mas o trabalho do ator é uma coisa que ele sabe mais, que é a *commedia del’arte*, que ela trabalha muito.

Por exemplo, tem o personagem que é o agregado, também a gente trabalhou muito dança. A parte que eles saem na rua, aquilo é uma coreografia, era bem marcado, coreograficamente marcado. Um salto, não sei que, uma pirueta, e eu trabalhei a fala junto com a coreografia. Ele era bailarino, então foi mais fácil. Foi bailarino por muitos anos, dançava em ópera, então foi, não fácil... Todos foram fáceis de lidar, mas tudo foi muito trabalho.

- Cada um já tem um pouco formado uma maneira de responder às coisas, né? Eles estavam abertos para experimentar?

Estavam, estavam, porque muitos nunca tinham feito televisão, então os mais fáceis corporalmente... porque os outros pegam, né? A Maria Fernanda era muito aberta, era super aberta pra um universo, principalmente um lugar de dança, que é o lugar que eu trabalhei com ela. A Eliane também muito legal, mas ela já ia que já é conhecido dela. Aí tinha todo ao redor, as escravas, que era todo coreografada, que elas levam a porta, essa coisa no espaço, de mudar o espaço, como tinha uma porta que elas levavam, mudava, que isso era tudo coreografado.

- E aí, a sua criação era baseada num pedido do Luiz Fernando, era tudo ele que ia contornando.

Era, tudo ele. Porque no começo ele não sabe, principalmente comigo ele não sabe. Aí ele começou a falar “essa porta...”, porque o galpão era grande, “essa porta vão ser os espaços, então a casa do Bento e do Dom Casmurro, ela abre, então chega essa porta. A casa do Bentinho, a casa de não sei quem, coreograficamente como a gente faz isso?” Mas era pedido dele. Aí ele falava pra mim “não é isso, não é isso”. A relação de construir. Cada pessoa que eu trabalho é bem diferente. Quando você faz um trabalho de corpo, é uma coisa que eu também sempre entro e não sei que trabalho de corpo fazer. Eu não tenho nenhum método, diferente de quem tem um método de trabalho, como a *commedia del’arte*, que tem um método. Eu não tenho nenhum e aí com cada ator, com cada companhia, grupo, diretor, é um trabalho completamente diferente.

- E como foi o seu trabalho na minissérie *Capitu* e *Hoje é dia de Maria* se comparando com o que você faz na dança e na dançateatro?

Ah, é bem diferente. A televisão é muito... não a televisão, é com cada diretor, por exemplo: eu trabalhei preparando uma atriz, que é a Mariana Lima, ela está fazendo *Pterodátilo* agora, mas ela estava fazendo um espetáculo que chamava *Máquina de abraçar* e a personagem da Mari era uma autista. E a Mari é minha amiga, a gente se conhece, a gente trabalhou junto no coletivo. A gente conversava, dava referências, por exemplo, uma referência que é hipercontemporânea que eu adoro, foi: “Mari, vamos trabalhar o texto você vai percebendo as coisas, identificando as coisas. Você vai falando o texto e olha pra parede, olha pra parede vermelha, começa a olhar o traço do livro que está ali, mas aí você vai falando o texto, olha pro seu pé, ao mesmo tempo em que você vai falando o texto, vai estando presente com o aqui, agora, o agora bem concreto”. Dava um estado nela, parecia que ela estava completamente em outro lugar, sabe? Corporalmente eu também dava algumas referências de alguns artistas contemporâneos. Foi muito bacana, muito interessante. Esse foi o trabalho com ela.

Já não é o trabalho que eu posso ter na televisão. Com ele era outro tipo de trabalho, uma coisa muito mais... a partir do momento em que ele sabe o que quer, é isso, a experimentação acabou. Já experimentamos tudo, agora é resultado. Então muitos atores, com alguns diretores eu não trabalho com resultado, eu trabalho mais com a experimentação. E quando eu trabalho com um diretor, diferente de quando é um trabalho meu, o meu trabalho está a serviço de você, então eu tenho que não ter certeza nenhuma. Eu tenho que sair desse olhar e olhar lá. Acho que dar aula é também um pouco assim. Estou trabalhando com a

companhia da Lia Rodrigues e eu trabalho com quatro atores, estão fazendo um outro espetáculo, e é absolutamente oposto e ao mesmo tempo tem a ver, e você fica pensando o que que seu trabalho pode acrescentar.

- Em que sentido desse resultado?

Oposto de como se coloca com o trabalho. Os bailarinos da Lia, parece que estão sempre com uma sensação de atraso deles mesmos, então eles estão quase que com um medo de se jogar. Os outros atores (da minissérie) parece que eles estão sempre na frente deles mesmos, mas ao mesmo tempo há um medo de não... é um outro tipo de medo, estão se apresentando o tempo todo e os bailarinos da Lia eu sinto que estão atrás, eles não conseguem ainda se apresentar. Então, ao mesmo tempo, eu tenho que recuar com os atores, tirar desse lugar. No fundo os dois estão fora deles mesmos.

- Pra fora, pra fora, assim?

E os outros pra dentro. No fundo os dois estão fora deles. Esses dois casos estão fora. Como é que eu recuo um e o outro? Como eu faço pros dois casos ficarem dentro? Estou ali, estou ali, não estou aqui. Um tentando acertar o tempo todo. No fundo os dois estão tentando acertar, um tem medo do outro e eu gosto muito de falar: “não ter que dar conta, você não tem que dar conta de nada, você tem que estar aqui e as coisas, estar fazendo, estar vivendo elas, não ter que dar conta nem reprimindo, nem (faz um movimento de expansão do corpo)”.

- Criando uma máscara, né?

Exatamente. Então os dois casos são completamente diferentes, mas têm em comum. Às vezes uma representação, que eu não gosto nem de representação, mas às vezes alguma representação, aquilo é o que ele quer, não seria nem um pouco do que eu gostaria, mas eu tenho que “o que eu poderia ajudar nesse lugar que ele quer?” Meu trabalho está a serviço dele, não eu deixo com o meu trabalho e jogo. O que vai ajudar naquele trabalho.

- A linha que você vai, vai menos pra representação?

É uma coisa que está menos pra interpretação, está mais pra estado, mais pela experiência eu gosto de pensar nisso. É o que eu tento fazer no *Otro* também e é a mesma coisa quando você está em grupo, você entender como ali você coloca o seu trabalho.

- Que nunca vai ser exatamente do jeito que você quer.

Aí eu tenho o meu trabalho. Em um grupo é outro contexto, outra gente, que me enriquece de outra forma, me faz observar também, mas o meu trabalho ali dentro é dirigir com o diretor e eu posso discutir com ele, colocar ele num lugar ali. Permeiar pelo aquele espaço com o meu trabalho que é o que eu acredito, também não vou fazer uma coisa que eu não acredito, senão não teria sentido, principalmente quando eu me coloco em cena. Então eu me coloco num lugar que eu acredito, apesar de ser um contexto outro e nesse contexto eu fico me perguntando o que pode me enriquecer também. Observar de forma crítica.

- Aquela cena do giz foi você que coreografou?

É, foi. A gente trabalhou muito pra no final ela improvisar. Ela improvisou, não é marcadinho. Algumas coisas eram marcadas, outras não. Quando não é marcado ele filmava por horas, e horas, e horas, que foi o caso do Escobar.

- Aquela cena que tem a música do Pink Floyd, aquela que durou horas?

É. Que aparece ele meio ajoelhado, aparecendo metade.

- Cheio de referências.

Totalmente. Aí são ideias deles.

- Deve ser bem puxado pros atores.

É, eles não estão acostumados. Os de televisão estão menos acostumados que os de teatro. O Pierre é acostumado com treinamento de Grotowski, treinamento de exaustão, os outros não conheciam isso, então aí é completamente diferente, porque eu passei por isso. Cheguei a fazer dança e fiz vários treinamentos depois que eu parei de dançar com a Lia,

vários treinamentos de teatro, um tempo com o Lume, fiz treinamentos de Grotowski durante muito tempo... fui tentar colocar meu corpo em outro lugar, apesar da minha referência ser dança. Meu trabalho é de dança, mesmo no *Otro*, ali é dança. Falando eu não me coloco como atriz.

- O Luiz Fernando não tem tanto esse compromisso com a realidade. Ele vai criando um ambiente de sonho, isso leva pra encenação também, né?

É. Ele nem pode saber, mas eu não vi a outra minissérie dele, *O que querem as mulheres*? Que eu acho que é bem real, é bem aquilo, bem a cara do Michel.

- O Michel fez o roteiro, né?

Eles super se entendem. Porque antes dessa era tudo muito barroco: *Hoje é dia de Maria, Pedra do Reino*.

- E esse aspecto do casting, dos corpos que são escolhidos para estar em cena? Porque é uma característica da televisão de ser bem óbvio, pra comunicar rapidamente. Tipo ter um corpo que tem tudo a ver com aquele personagem e no teatro isso não acontece exatamente: precisa ter um olho tal, pele tal.

E tem a beleza, isso é uma coisa que é de imagem. Ele, por exemplo, a imagem na cena das prostitutas, ele escolhe a imagem que tem o belo. Muito engraçado, isso pra mim era... às vezes uma figura que era mais interessante não vai porque fisicamente não tem aquela imagem que te leva à fantasia. Tem isso, televisão fantasia. Eu acho estranho, acho super engraçado, porque algumas figuras eu escolhia. Por exemplo, na cena das prostitutas ele colocava uma e eu “mas essa daqui não vai dar conta de dançar o que precisa dançar”. Os seminaristas todos eu que escolhi ele aprovou na hora.

- Então a seleção é mais forte com as mulheres, de ter que escolher a dedo.

É, a televisão que tem essa coisa que pra mim é muito engraçado. Pra mim é superficial, tem uma superficialidade assim... Apesar de que ele faz um trabalho que ele mergulha, que ele faz um monte de coisa e tal, mas tem também as roupas, tem um lugar que

é da beleza, que é de ganhar prêmio e, pra mim assim, a coisa mais forte de ler *Dom Casmurro* é a questão política. Tem uma questão ética muito forte. Na minissérie não aparece tanto essa questão da hierarquia.

- Dessa crítica de pensar só nas aparências, né? Porque o Dom Casmurro no fim da vida finge que está casado com a Capitu ainda. Ele viaja pra Europa, mas não vê a Capitu.

Tudo, até se você for vê em relação às mulheres, porque ela é uma mulher que rompe com tudo, daí ficar mais ainda essa pergunta se ela traiu ou não traiu, mas faz um perfil psicológico se é loucura dele ou se não é loucura dele. Tem uma crítica da sociedade, ela era pobre, ele era rico, a mãe não aceitava ela. Tem uma série de coisas que se você pegar a leitura, não passa por aí que é o Machado de Assis, né?

- Ele vai mais pra fantasia, pro belo.

Pra coisa da mulher linda, sensual.

- Pro prazeroso.

Isso aí é engraçado, é o que eu percebia.

- É outra lógica, né?

É a lógica... não sei se é da televisão, porque a minissérie foi muito pouco aceita, né? A partir dessa ele não teve muito mais dinheiro.

- Porque ele ia fazer o *Dois irmãos* né?

Vai fazer. Essa é a próxima minissérie dele. E acho que depois dessa tem mais uma.

- Pode ser que ele vá pra uma linha menos barroca? Porque a “Do que as mulheres gostam” deu muito certo, né?

É, também porque é uma coisa mais contemporânea. Mas o que eu acho que na televisão o contemporâneo também pode passar superficialidade. É atual, mas são questões altamente burguesas, de uma burguesia alta, mas muito teatro contemporâneo falam sobre questões burguesas e parece que é hiper contemporâneo porque a estética é contemporânea, mas com o pensamento não. Eu estava conversando com uma amiga sobre se a estética é uma escolha política. Pode ser que não, porque ele discute uma questão absolutamente superficial numa estética absolutamente contemporânea.

- E no teatro e na dança, na sua experiência, você acha que essa escolha do corpo, se é magrinho, se é gordinho, você acha que é diferente da TV?

É bem diferente, mas dependendo de onde você trabalha. Se for um grupo grande, que é parente da televisão, acho que não. Mas as questões que me movem e que eu vejo que movem algumas pessoas com quem eu me relaciono na dança, o corpo já é uma questão, está ali. No trabalho que eu faço há cinquenta anos, já é uma questão. Já faz uma história, faz uma série de coisas. E a escolha dele (Luiz Fernando) é porque precisa se falar. Eu acho que a televisão dificilmente ou o cinema, o cinema também tem um lugar que é também a referência da pele, da beleza ou do corpo que é estranho (estigmatizado) a não ser que seja um hiper-ator como o Wagner Moura que não é um padrão de beleza e conseguiu quebrar.

- Como o Matheus Nachtergaele, né?

Mais ou menos, porque o Matheus ainda tem uma coisa específica, do nordeste, mas o Wagner é um ótimo ator. Você vê ele pessoalmente não tem uma beleza.

- Ele conseguiu chegar a fazer papel de galã em novela, né?

É impressionante, impressionante. Mas é porque ele é muito bom.

- Qual era a relação do seu trabalho com a Tiche? Era cada um fazendo o seu?

Mais ou menos. A Tiche trabalha com o Luiz há muitos anos, desde o *Hoje é dia de Maria*. E ela entra muito, gosta muito da coisa da máscara, da *commedia dell'arte*. Quando eu cheguei fiquei pensando “o que que vai ser?”. Tinha a Lucinha que dava Alexander (técnica

corporal) e dá também danças populares em roda, que é meio a chegada, pra todo mundo chegar e criar uma atmosfera. É muito legal, isso é uma coisa que ele faz bem e que a Lucinha é fantástica. E tinha eu, eu não sabia o que ele queria de mim e nem a Tiche sabia, por isso no começo eu fiz todas as aulas da Tiche. Nas aulas foi muito legal, a gente ficou amiga e trocava e eu perguntava pra ela, fazia um trabalho, perguntava porque eu não sabia mesmo: “o que você acha? Estou levando pro lugar certo? Me fala como você quer.” E ela ia me dando umas direções, que é um lugar que ele tem, o que eu acho também que pra televisão o teatro mais tradicional é novo. A *commedia dell’arte* que pra gente que já viu muito, mas pra televisão é novo. E ela foi muito bacana comigo de dizer como trabalha o corpo do personagem e eu nem acreditava muito nessa coisa de personagem, pra mim era uma coisa que eu nem acreditava muito, era muito distanciado.

- E na TV dá certo, né? É outro ambiente.

É, é porque é novo pra televisão. Na televisão parece que eles não passaram por isso, foram direto pra esse naturalismo, então isso pra televisão é mágico, parece essas figuras do *Senhor dos anéis*. Ela é bacana de você procurar.

É bom você conversar com ela que você vai ver que é um outro olhar. É legal pra você entrar nesse universo, mas eu nunca deixei de ter um olhar crítico pra esse universo, porque é um universo de dinheiro, a televisão é o universo do poder, a televisão é o poder. Então você tem que olhar isso e em nenhum momento achar que é o mundo real, porque não é, é um mundo muito irreal. Eu tenho várias críticas, se fosse falar politicamente sobre isso, várias críticas em relação à televisão, à hierarquia, a como coloca o ator em um lugar de fantasia, de um mundo completamente irreal, por isso que eu acho que você pode entrar em qualquer universo pra entender sem distanciar com um olhar crítico praquilo. Tirar o que é interessante, com críticas, porque é muito fácil ser capturado, muito fácil, muito glamuroso, muito lindo, você tem tudo, tem motorista que leva e que te traz, você tem as festas, tem tudo. E é muito fácil. Televisão é um lugar muito sedutor.

- Quem está nesses lugares de poder corre mais riscos, né?

É, corre muito risco. Eu, por exemplo, tenho uma relação com a hierarquia, achando que ela não deveria existir. Eu dou aula, já entro quebrando, eu digo logo no início “quer vir vem, se não quiser não vem, se faltar não me fala, cada um é responsável por si”. E é muito

difícil porque no final as pessoas estão “posso?”. “Você que sabe”, porque quando você coloca hierarquia limita... são os dois lados, as duas pontas, porque é muito fácil alguém ter o poder de dizer o que quer, o que não quer, o que você deve ou não fazer e o outro é o prazer de mandar, de se colocar no poder, é sempre legal você entrar com um olhar crítico e perceber.

Eu acho que talvez seja o lugar mais interessante de se pensar, o lugar político, de se colocar no lugar de maior poder, que é a Rede Globo, entender como a máquina funciona e entender que nessa máquina os pequenos poderes se projetam nesse grande poder e isso é muito sério. Pequenos poderes, pequenos grupos às vezes eles projetam praquela grande poder e isso é muito interessante porque você cai nesse grande poder, mas isso não é estranho, porque eu já vivi isso. Vivi de outra forma, em mini-poderes, mas é isso. Existe o principal, existe o que é subjugado, existe toda a hierarquia. Ela se repete, ela se reproduz em vários outros lugares. E ao mesmo tempo você quebra o que você é, manipula daqui, manipula dali pra se relacionar com o poder, mesmo que seja mini.

2.2. Tiche Vianna

(São Paulo, 22 de agosto de 2011)

Vou falar de uma maneira geral sobre o trabalho e depois você vai pinçando o que interessa, e depois vê o que quer aprofundar.

Eu acho que existe na concepção desse trabalho, o que vai resultar, na maneira, o como as imagens vão se traduzir ela se dá por uma confluência, não é um trabalho de uma coisa e nem é o trabalho de cada uma das coisas independentemente de um trilha muito claro. Quem define o trilha é o Luiz Fernando e isso é fundamental na nossa relação. Desde o primeiro trabalho que eu fiz com ele que é o *Hoje é dia de Maria*.

Quando o Luiz Fernando me contratou, veio atrás do meu trabalho, inclusive, eu tive até bastante resistência pra fazer. Eu não conhecia o projeto, eu não conhecia o Luiz Fernando pessoalmente, não tinha nenhum.. e era televisão e, pra mim, a televisão não significava absolutamente nada do ponto de vista da arte e da expressão artística. É sempre um veículo de comunicação de massa e tudo o que acontece na televisão, principalmente na rede Globo, pra mim era muito pouco interessante do ponto de vista da investigação. O Luiz foi muito persistente por conta do que eu acho que ele tinha a dimensão do que ele queria através do meu trabalho, o que que no meu trabalho poderia provocá-lo, porque é dessa forma um pouco que a gente trabalha.

Então eu não conhecia nada, por intermédio de uma produtora que trabalhava com ele e conhecia o meu trabalho e conhecia também um pouco o meu modo de pensar a arte ela insistiu muito e disse: “não, é melhor você ouvir o projeto. Se depois que você ouvir o projeto você não quiser fazer tudo bem, mas é que eu acho que você está equivocada, você está pensando em uma coisa e não tem nada a ver com o que você está pensando.” Aí eu falei “ok”. E quando o Luiz me apresentou o trabalho foi muito específico, ele disse: “eu quero trabalhar essas figuras do *Hoje é dia de Maria* que estão centradas nas fábulas infantis, de uma certa maneira, vindas da pesquisa do Sofredine”, que é um cara de teatro e tal. Sofredine morreu e nem viu a microssérie, nem viu esse projeto, “há mais de 12 anos estamos brigando aqui na Rede Globo pra conseguir que isso seja feito e, finalmente, a gente conseguiu espaço e o que me interessa é construir essas figuras a partir da *commedia dell’arte*”. Isso pra ele era muito claro.

E aí ele começou a me explicar todo o projeto, tudo o que ele pretendia. Depois que ele terminou com a explicação ele me mostrou o material que ele pretendia trabalhar, como é que ele me mostra o material? O Luiz Fernando, em primeiro lugar, ele desenha, é um excelente desenhista, ele é arquiteto e, terceiro, ele é um poeta das imagens, a relação dele com a imagem é muito poética. Então, o que que ele faz? Toda equipe que ele monta, todas as pessoas com quem ele trabalha, ele vai juntando todos os elementos que de alguma maneira possam traduzir o que afetivamente e ideologicamente está contido no projeto que ele está desenvolvendo. Então ele recolhe muitas outras imagens, muitas artes plásticas, muita pintura, muito material. Então eu fui frequentando todos os ateliês: de figurino, de direção de arte, pra ver o que estava acontecendo ali, o que que é que ele estava vendo e conversamos muito. Aí eu topei o projeto, mas quando eu disse “puxa, isso é realmente uma novidade”, eu falei “Luiz, você não quer a *commedia dell’arte*, não é isso que você está querendo. Se eu trabalhar esses atores no princípio da *commedia dell’arte* você vai me matar depois, porque você vai ter que desmontar uma série de coisas que vêm junto com a *commedia dell’arte* e que me parece que você não quer”. Ele falou: “então o que que eu quero?” Eu falei: “especificamente você quer a máscara”. Eu estou falando do gestual, de um corpo que trabalha a partir do movimento, que trabalha a partir de uma não-construção realista. Eu disse “acho que estou entendendo o universo que você está querendo apresentar e eu acho que eu posso fazer isso através da máscara, mas pra entender o que está na tua cabeça...”, porque eu vou trabalhar diretamente com o ator. O trabalho que eu faço que é exatamente traduzir um universo, uma esfera, esses trilhos pra linguagem do ator sem construir a cena. Quem vai construir a cena é o ator em relação ao Luiz Fernando no momento da gravação, é isso que ele vai fazer. E não que ele não tenha um plano na cabeça, ele tem. Mas ele vai provocar o ator o suficiente pra que o ator chegue onde ele quer.

Então o que eu vou fazer? Eu vou construir repertórios com o ator. Vou construir com ele todo um material do qual ele vai poder se servir na hora em que o Luiz Fernando entrar em ação com ele, sem ficar desesperado e sem ficar perdendo tempo pra saber qual é o universo que eu vou trabalhar. Pra eu fazer isso com o ator e não construir uma outra coisa eu preciso transitar dentro da cabeça do Luiz Fernando, eu preciso enxergar com os olhos do Luiz. Então, a primeira coisa é que eu me aproximo inteiramente do Luiz antes do início do processo. Nos primeiros anos de trabalho isso era muito intensivo, depois eu comecei a entender o raciocínio do Luiz. Então, por exemplo, o *Capitu* ele já era um trabalho que eu, de certa maneira, fiz um pouco diferente. Eu fui um pouco responsável por uma organização das

equipes na questão do trabalho com o ator, porque a gente já trabalhava junto há um certo tempo, ele vinha também fuçando uma série de materiais e algumas ousadas e a Globo, nesse sentido, faz uma pressão, porque ela quer que você acerte. Ela deixa tudo desde que você acerte e acertar, né? O que que é acertar na nossa área? E a tradução dramática do Luiz é muito importante, então ele estava muito empenhado na construção dramática de todas as cenas. Quem faz são os dramaturgos e depois é ele quem coloca na linguagem televisiva. Que foi a mesma coisa que ele falou pra mim, eu falei “Luiz, eu não entendo nada de televisão, você tem certeza que é comigo que você quer trabalhar? Porque eu não sei nem como abordar o ator no universo da televisão”. Ele disse “não, esse problema é meu. Eu quero o teu trabalho, o que você tem, eu quero o teatral. Eu quero o teatro e eu quero este teatro não-realista, eu quero este teatro que é intenso”.

Então eu posso te dizer que o princípio primeiro de trabalho na construção deste ator é o trabalho da intensidade, a intensidade através do corpo. A máscara é o melhor objeto pra conseguir isso, porque o corpo se constrói de dentro pra fora e não como a gente imagina, de fora pra dentro. É quase como uma forma poética e eu, então, fazendo essa forma poética eu dimensiono a intensidade deste ser. É todo um contrário, o que resulta como forma poética a gente nunca sabe, isso quem vai dizer é só o Luiz e é ele depois quem vai selecionar a combinação dessas formas pra traduzir o que ele precisa. Ele também não tem na cabeça exatamente como são essas figuras. Ele visualiza uma série de coisas e vai provocando, ele vai desafiando de uma certa maneira o conhecimento que a gente possa ter e que possa servir. A melhor maneira de trabalhar com o Luiz não é fazendo o que a gente sabe fazer. A melhor maneira de trabalhar com o Luiz é se servindo do que a gente sabe fazer pra ousar o que a gente não sabe. Eu descobri isso ao longo dos anos e *Capitu* foi pra mim a maior prova disso.

Então o que que ele faz: ele me liga “estou entrando no processo tal, vamos fazer *Capitu*, estou mandando o roteiro”. Já quando ele fala eu pego o livro, já leio o livro e aí leio a adaptação. Aí logo depois disso eu vou me encontrar com o Luiz e nós vamos discutir arquétipos. É isso que nós vamos conversar. Então eu vou dizer pra ele tudo o que eu acho que aquilo representou pra mim arquetipicamente: as leituras, as figuras, então é um bate-papo, a gente vai conversar sobre as impressões que a gente tem. Nesse bate-papo vem imagem, vem som, vem ideia, vem impressão, vem sensação. É muito um universo dos afectos, é muito o como as coisas te atravessam na realidade, como é que você foi atravessado por isso. É claro que conhecendo um pouquinho o Luiz ao longo dos anos também algumas coisas que ele começa a me dizer já pra mim fazem sentido desde o início, por exemplo: quem

vai fazer o Dom Casmurro é o Michel Melamed, eu penso, “performer”. Quem vai fazer a Capitu jovem é a Letícia, que não é uma atriz, é uma cantora de rock. Então estamos num outro universo, isto pra mim é linguagem. Escolher um não-ator, um performer, e escolher uma cantora de rock pra mim já é uma tradução, já são universos onde eu tenho que mergulhar. Eu pergunto: “por que você escolheu um performer, o que você viu nesse performer?” e aí ele vai me dizendo o que que ele viu. Que canto é esse? Que tipo de performance. O Michel Melamed, por exemplo, ele diz “a palavra. O charme e a palavra”. O que significa o charme? Você olha o Michel e já entende, ele é charmoso mesmo, mas é um charme da inteligência, um charme da articulação do raciocínio. Um charme da maneira de capturar a palavra e, ao mesmo tempo, de transformar a palavra quase numa musicalidade que vem a partir de um ponto de vista crítico, vem de uma relação de mundo. E aí ele faz as colocações que ele acha.

A questão do Michel. O Michel não tem um corpo a favor dele. O Michel é palavra, o Michel não é corpo, ele é cerebral. Então vamos ver que que eu posso fazer pra que o corpo dele se expanda, saia do cotidiano. A que se chega arquetipicamente, quem é essa figura? E aí o Luiz tem um certo conhecimento sobre *commedia dell'arte*, mas ele tem uma rapidez pra entender as coisas, lê um pouco sobre algum assunto e rapidamente ele captura o que precisa.

A gente não está discutindo o conceito de *commedia dell'arte*.

Eu escuto muito, mais do que falo, porque eu quero justamente saber como é que ele traduz o pensamento dele e aí eu vou pegando. Quando eu tenho muita dificuldade em entender exatamente o que ele quer, eu peço pra ele desenhar. Ele normalmente desenha nas paredes do ensaio, ele cria todo um ambiente que é muito legal, é muito bom porque o mergulho é muito intenso. Você não vai fazer teatro, você é a cena, você é a situação, você é a coisa já desde o momento que você entra. A sala de trabalho dele é uma sala ritual, eu costumo dizer, e isso foi uma afinidade que nós encontramos, porque pra mim qualquer transformação artística, quer dizer, qualquer energia que eu tenho que conquistar fora do meu cotidiano eu preciso me descolar do cotidiano e uma das maneiras de me descolar é construindo um outro espaço ao qual eu tenho que pertencer, então esses ambientes que ele constroi são fundamentais para o trabalho de ator.

A partir do momento que a gente começa a identificar arquetipicamente as figuras, na hora que a gente identifica “ah, é essa!”, às vezes é uma figura que a gente cria, porque é um pedaço, tem isto que tem de arquetípico em Pantalonia, por exemplo, mas não é a figura de Pantalonia, não é o mito de Pantalonia, é essencialmente o arquétipo de Pantalonia, mas

Pantalonía é uma máscara social, Dom Casmurro é uma máscara humana, então como é que a gente faz essas passagens é aí que eu me sirvo da minha experiência, da minha vivência ao longo dos anos pra ousar coisas que os mais ortodoxos dizem “ah, mas o que você está fazendo?”, eu digo “não importa, eu estou fazendo a construção deste trabalho, é isso o que eu estou fazendo”, não estou aqui pra conceituar nem pra questionar a tradição, estou me servindo da tradição e atualizando, criando o momento atual dela. Se a tradição não caminhar com o tempo, ela vira uma coisa antiquada.

- E do Dom Casmurro, qual foi o arquétipo?

Dom Casmurro capturou um pouco... a gente pega dele aspectos de Pantalonía, aquilo que ele tem de ranzinza e amargo com a vida. Pantalonía é a máscara mais velha da *commedia dell'arte*, existem mitos sobre Pantalonía. Existe um muito claro, muito crítico, que Pantalonía é o arquétipo do patrão, como patrão ele é o cara que é sovina, muquirana, mão de vaca, que explora seus empregados. Isso de uma certa maneira não tinha a ver exatamente com o Dom Casmurro enquanto tema. A gente não ia abordar nada disso, mas a gente podia colocá-lo numa classe social bem próxima disso. A relação deles com os empregados, patrão-empregado não tem o menor problema o empregado está lá não sei que hora da madrugada, não deve estar ganhando hora extra pra estar servindo o vinhozinho dele no seu amargor. Então assim, é uma relação de indiferença e servil, mas não era isso que nos interessava, nos interessava uma história mítica que eu ouvi numa de minhas investigações na Itália que era um olhar mais poético sobre a figura de Pantalonía no sentido de que é a máscara mais velha e como sendo a mais velha, é a mais próxima da morte e, por estar mais próxima da morte, é mais apegada a sua materialidade, à materialidade das coisas. Portanto, toda a coisa de ter que ter pra si, é um aspecto de Pantalonía. Este aspecto de Pantalonía eu me servi pra construir um momento, uma faixa de tempo na qual se encaixava Dom Casmurro. O amargor do Bento. Então esse foi o aspecto primeiro.

Outro aspecto que foi usado foi a astúcia, astúcia vem de Briguela, apesar de Pantalonía ser uma máscara extremamente inteligente e astuta também como comerciante, se você chega ao Pantalonía ele está te devendo, ele te convence não só que não está te devendo como você deve a ele e te convence a te levar mais uma peça da lojinha dele. Briguela tem uma astúcia mais maldosa, então ele foi a soma desses dois aspectos no ponto de partida, através de máscaras. Eu evito ficar contando muito a história das máscaras pros atores, porque os atores tendem a interpretar. Se você contar aquela história, ele vai tentar fazer aquela

personagem e isso não me interessa. Me interessa usar uma máscara e usar a reação dele com o que é o corpo do ator quando ele veste a máscara. Portar a máscara pressupõe uma preparação física, você tem que alterar determinados estados e você não sabe mais quando é teu rosto, você intui como é teu rosto. É uma relação que a gente tem cotidianamente, por exemplo, eu estou olhando pro teu rosto agora e não tenho noção de como é minha expressão no rosto que eu tenho, eu posso jurar por deus que nunca vi o meu rosto porque o olho que viu meu rosto não é igual ao seu olho que vê meu rosto. Então a máscara ocupa exatamente esse lugar. O fato dela ocupar mesmo, o fato de você saber mesmo que não sabe que rosto é o que eu vejo do seu parece que te revela “bom, mas eu não sei o que eu estou fazendo” e eu digo “a percepção não vem pelo espelho”. A pior percepção é a que vem pelo espelho, porque ela vem de fora pra dentro, você vai fazer uma forma. Você tem que tornar-se máscara. Tem que se transformar no corpo, nas energias do corpo, nas memórias do corpo, talvez a partir do trabalho físico e de uma série de trabalhos específica de um lado, mas de um olhar que tem que dialogar com aquele corpo e a máscara.

- Como foram os exercícios?

A gente partia de dois aquecimentos. Um primeiro com a Lúcia Cordeiro. Ela trazia uma coisa muito ritual, trabalha com danças circulares, então ela iniciava um trabalho sempre de respiração, de comunhão, uma coisa de todo mundo junto a partir de uma dança. É uma dança também bastante arquetípica a partir de um rito. Depois a gente fazia um trabalho com a Denise que aí já era uma preparação de movimento, era um percurso de repertórios de construção de movimentos, então ela certas sequências, dava trabalhos rítmicos. Não tinha muita preocupação com técnicas. Você não vai formar um bailarino, assim como não vai formar gente em *commedia dell'arte*, então tem uma série de coisas que não interessam nesse aspecto, então era mais uma forma do coletivo se dar, dessa junção de todos com todos, e aí eu entrava em um momento do trabalho, sem interromper, quer dizer, eu percebia que os atores estavam já fora desse cotidiano, embalados em uma relação com o espaço que já era convocada no seu imaginário, então eu entrava num... normalmente existia um acompanhamento da minha fala que conduz o ator para um certo estado e eu começo com um encontro com o lado de dentro, como se o ator fizesse um giro do avesso. A condução vai fazendo com que ele entre dentro do próprio corpo e se perceba internamente, de modo que através da musculatura que começa a tomar uma dimensão dentro do corpo, ele comece os movimentos. Então o movimento não parte do membro, não é a mão que pega, é o pé que

empurra o chão e ao empurrar o chão desloca o quadril, e a coluna enxerga, empurrando o braço faz o movimento de pegar. É uma maneira de trabalhar com eles muito da relação entre o que está acontecendo comigo ali com eles também. É sempre muito difícil traduzir como é este trabalho.

As técnicas são físicas, se eu disser pra você quais são as técnicas eu estou trabalhando sempre a partir do princípio muscular, porque músculo tem memória, a emoção ela é inédita, você não repete uma emoção na vida, você não vai repetir no teatro. A musculatura consegue trazer material, sensação física que você no deslocamento, no entorno do seu corpo, deslocando a musculatura, descolando ela do osso, criando espaços, trabalhando a respiração, você dilata o teu corpo, ele sai do estado cotidiano e vai pro estado cênico e dilatando esse corpo, dilata o seu pensamento, o teu olhar, então o teu jeito de ver o mundo já não é o cotidiano. E isso faz com que as suas memórias venham à tona, com que uma série de coisas que são tuas mas que não estão na superfície porque um monte de outras coisas passa por cima, começam a aflorar. Então este é o sentido do olhar crítico do ator pra que ele crie uma nova realidade.

- Essa técnica tem algum nome ou você foi elaborando?

Eu fui elaborando ao longo dos anos, porque eu trabalho com pesquisa, então eu venho observando atores e trabalhando com eles. Então eu estou sempre desenvolvendo modos de conseguir com que o ator alcance alguma coisa, tire da frente o que impede. Não estou inventando alguma coisa nova pro ator, eu estou simplesmente encontrando melhores maneiras de fazê-lo encontrar-se consigo mesmo, de fazê-lo encontrar o que possibilitará a ele criar o que ele quer criar. Esse trabalho é um trabalho de elaboração ao longo dos anos, é claro que eu parto de técnicas da *commedia dell'arte* que são treinos acrobáticos, coisas muito objetivas, agora tem hora que você trabalha com ator que não tem corpo acrobático e o ator vai gravar daqui dois meses, você não pode machucar esse ator, ele não pode ter uma contusão, não pode ter um estiramento do músculo porque ele tem que trabalhar. Então eu também tive que aprender a trabalhar com um ator que não tem a disponibilidade do ator com o qual eu trabalho quando trabalho essas técnicas todas. Às vezes o Luiz diz: “não canse muito o ator”, porque ele vai precisar de toda a energia dele e às vezes é difícil pro Luiz entender que o ator pode se matar de pular, não é cansaço, ele não vai cansar, vai cansar se ele parar. Ele vai cansar se ele sair dessa sala e ter que subir uma escadaria pra chegar no andar de cima, nem que seja pra pegar a mala dele e trazer pra baixo, isso vai cansá-lo. Aqui você

não está jogando fora, pelo contrário, você está aprendendo a domar a sua energia a serviço do teu trabalho criativo.

Isso tudo é tirado de Meyerhold, das pesquisas e investigações que Meyerhold apontou como esse outro ator capaz de se expressar através do seu corpo, como os atores da *commedia dell'arte*, quer dizer, todo o processo de trabalho com a própria máscara, todo um trabalho acrobático, eu fiz durante anos, eu trabalho corpo desde os quatro anos de idade, então eu fui aprendendo a conhecer o corpo muito bem e a dialogar com ele muito bem e a observar corpos no trabalho, porque pra mim ator é corpo. A primeira coisa que você vê no teatro é um corpo, que é o que existe de mais material, então é o princípio de tudo. Pode ser realista, pode ser uma fala, fazendo um monólogo, mas aquilo que é cênico.

Eu sofri um grave acidente quando eu estava com 32 anos, que foi um acidente de morte mesmo, de passar por coma, de ter uma reanimação a céu aberto, que faz pegar o coração na mão, eu passei por uma situação-limite de corpo que me deu uma profundidade de conhecimento de corpo que eu não pedi e nem acho que ninguém tem que passar por isso pra entender, mas como eu tive que passar por isso pra aprender a fazer tudo de novo: pra respirar, porque eu perdi um pulmão, tive que aprender a andar de novo, a entender o meu corpo com uma nova anatomia, porque eu tive muitas perdas, isso me obrigou a usar necessariamente tudo o que eu conhecia de corpo pra retraduzi-lo. Tendo que conhecer de novo esse corpo, muitas coisas se fizeram muito evidentes. Então eu também me sirvo dessa experiência pra dialogar com um outro corpo.

Nesse trabalho, que foi um trabalho intensíssimo, que a gente trabalhou o Michel no fazer o corpo dele estar a favor dele, porque além dele não ter um corpo treinado, o Michel é intelecto e é palavra ele tem um problema, aí entra em problemas que todo mundo tem, mas enfim, ele tem uma trava na lombar que dificulta, que dói quando ele mexe e tal. Então tinha uma série de coisas de não fazê-lo chegar à exaustão de modo que a exaustão não lhe causasse dor e desconforto a ponto de ele se desconcentrar. Então a gente teve que ir criando modos e caminhos possíveis para aquele corpo se desenvolver dentro daquilo que era possível. Então nenhum de nós construiu aquela forma, quem construiu aquela forma foi o Michel. Aquele Dom Casmurro foi o Michel, o que a gente forneceu a ele foi repertório e material pra que ele se servisse disso e pudesse ir configurando. O Luiz exigiu que ele emagrecesse da forma como ele emagreceu, provavelmente era o que ele enxergava, e o Dom Casmurro virou um inseto. Ele era um inseto. A primeira vez que eu vi o Michel vestido, maquiado, eu assustei.

A máscara, mais do que quem é a máscara porque ela nunca é uma pessoa, ela é um arquétipo, a gente busca as animalescas, então a gente se associa às vezes a um bicho que você monta: olhar de raposa, caminhar do gato, agilidade do gato, e tudo isso você vai compondo com o teu corpo. Na medida que você vai fazendo isso ele vai te dando um monte de sensações. Trabalhar a musculatura do corpo é evocar sensação. Uma coisa que normalmente acontece, aconteceu muito com a Eliane Jardim, a mãe do Bentinho, ela no começo do trabalho ficou muito encantada com essa forma de trabalho, ela falou “a gente passa um tempão trabalhando pra descobrir depois que existe todo esse universo”, mas o que foi interessante é que, em determinado momento, ela começou a passar mal. Ela ia em casa e de repente estava enjoadíssima, vomitava e aí eu disse “pode ficar tranquila Eliane, isso não é problema nenhum, não é doença, é seu corpo reagindo”.

- Tem alguma coisa a ver com Lume?

O Lume traz alguma coisa do terceiro teatro do Grotowski, é mais radical. Nós somos o Barracão Teatro, do lado do Lume. É claro que todos os grupos ali beberam nas fontes uns dos outros. Tem coisas que a gente usa hoje que uma vez a gente descobriu fazendo um certo treinamento do Lume, tem coisas que eles descobrem fazendo um certo treinamento no Barracão, mas não dá pra gente dizer que é a mesma coisa. Como a mimesis e a máscara são primas, são conversas que têm parentesco, embora que o que resulta disso seja muito distinto, mas quando a gente dialoga essas duas formas de trabalho, essas metodologias e tal, a gente vê que tem várias afinidades entre esses universos. Mas não é nem o mesmo treinamento, eu não faço o mesmo treinamento com os atores, porque o tempo é outro, o tempo é uma outra coisa na televisão, você tem que reduturar, o tempo é o básico pra resultar. O que o Luiz Fernando não quer, acho que é por isso que eu trabalho com ele, porque eu não saberia fazer de outra forma, não quer que chegue lá, pressione o ator e diga como ele tem que fazer ou conseguir aquilo. É conseguir dialogar com ele a tal ponto que ele possa estar pronto pra criar em ato. Pra criar no momento e se entregar àquele jogo. Pra isso ele precisa confiar no corpo dele, ele precisa confiar no que ele pode. Então o meu trabalho é fazer ele acreditar no que ele pode, percebendo o que ele tem.

- A Denise falou que tem momentos em que ele improvisa com o ator.

Ele repete várias vezes a mesma cena, aí depende o que ele vai pegar, mas são raros momentos em que ele diz “não mexa em nada, porque eu só quero pegar outro ângulo desse ator. A maioria dos momentos são coisas que ele prefere que crie e recrie o tempo todo pra ficar do jeito que ele quer que o espectador veja.

Aí você tem que ter um desprendimento muito grande, você tem que saber que quando você trabalha em equipe pra uma coisa se construir, todos nós estamos trabalhando não pra que o seu trabalho seja... é pra que aquilo se realize exatamente do jeito como for melhor. Então às vezes eu estou em sala de trabalho o Luiz entra eu digo “ele vai criar”. Então eu já abro as antenas todas, porque eu penso “ele vai precisar de uma interlocução” e não adianta você chegar pra alguém que esteja criando e dizer assim “mas, peraí, o que você quer?”. Ele quer matar alguém que faz isso, quer matar o ator que faz isso com ele, porque na hora que ele está gravando ele está fazendo um bando de viagens de possibilidades ali e isso vai determinar, por exemplo, na maneira como ele dialoga não com o ator exatamente, mas como ele dialoga com a cena. Pra isso ele vai ter que falar com o cara da fotografia, vai ter que falar com o diretor de arte, então é uma direção muito diferente de teatro e o momento da execução também, então você também tem que perceber esse olho que está chegando e o que ele vai precisar. E às vezes o ator se apavora diante disso porque ele fala “meu, o que o cara quer? O que ele quer?” Ele não sabe o que ele quer, ele está justamente precisando de material, você precisa oferecer alguma coisa.

Então às vezes o meu papel ali é provocar o ator pra que ele comece a oferecer as coisas, só dar um norte, uma bússola, é fazer ele lembrar que ele tem esse material, que está nele: “joga, arrisca! Se não servir, você vai dar até a ele a possibilidade de ele falar que aquilo não serve”. Porque às vezes é isso, você sabe que não quer isso, mas você não sabe o que você quer. Então você vendo aquele negócio, você descobre o que que é que te interessa, por mais que ele possa ter tudo muito definido, mas você não sabe como chegar nessas coisas e isso vem muito daquilo que você vê. Então muito do trabalho que eu desenvolvo com os atores serve ao Luiz pra estudar. Às vezes ele não sabe o que ele quer também. Às vezes ele fica só olhando, às vezes eu peço a ele que venha ver, pra ver se eu preciso mais, menos. Às vezes ele fala “vai, não te preocupa, porque o problema que tiver eu resolvo na hora de fazer”. Às vezes eu digo a ele “com esse ator, chegamos ao máximo, ele não vai passar disso, não adianta eu ficar batendo... esse é o limite dele”.

- Você tinha falado da escolha do Luiz pelos personagens, que não são atores.

No teatro, por mais que você tem a imagem, você trabalha com o ator para que ele transforme. Você trabalha ao longo do tempo pra que essa transformação gere, muito porque não é a imagem eminentemente, embora você tenha toda uma imagem. Ali é um ser concreto vivo diante de outro ser vivo, então você pode ter uma mega-imagem e ela não traduzir absolutamente nada porque não atravessou aquele outro ser vivo naquele momento. No cinema, na televisão, é outra coisa, embora você tenha que ter uma potência de energia pra chegar no espectador. Mas a potência não vem só do ator, ela vem de um conjunto de fatores que é regido como um maestro, mesmo por um diretor, que dirige todas aquelas imagens. Mas se o ator naquele instante criou um tipo de afetação a partir do espectador, afeta o espectador a partir de determinado momento, não vai abrir mão disso, ele vai seguir por aí, tem que seguir por aí, porque é essa a comunicação que está se dando. O espetáculo é um pretexto praquilo que acontece entre nós, isso é o teatro. A cena cinematográfica, o vídeo, não. O que acontece com você a partir daquilo que chega em você, é diferente, aquilo não vai se alterar. Qual for o teu comportamento aquilo não vai se alterar. No teatro vai. Essas são as diferenças de linguagem.

- Como é a escolha do casting?

Eu acho que tem algumas coisas que o Luiz encontra, não procura, ele encontra. A procura dele está no ato, então tem que estar diante de. Então ele vê alguma coisa, alguma coisa fala ao coração dele e ele vai atrás pra ver. Ele vê a imagem de um ator em determinado jornal que vai ter o espetáculo, ele vai ver o espetáculo e aí vendo o espetáculo ele... são alguns atores que ele escolhe assim, outros ele escolhe pelo trabalho, como o Raul Cortez, por exemplo, que ele chamou pra fazer e não pôde fazer na época, mas ele conhece o ator, já trabalhou. Então tem alguns atores que ele já sabe o que ele quer. Tem alguns atores que ele não escolhe, porque a imagem é absurdamente vulgar na medida em que é divulgada em tudo o que você pode imaginar, então ele não gosta dessas caras que você pode fazer qualquer coisa com essa figura que o espectador vai ver o vendedor do produto tal, vai ver a personagem da novela porque nas últimas oito novelas, nas últimas oito apresentações ele fez a mesma coisa, porque a novela escolhe o tipo específico, né?

- Nesse sentido você consegue ver uma diferença entre o trabalho do Luiz Fernando e o da novela?

Muito. (comenta sobre a direção de câmeras com ângulos diferentes). Na novela isso não existe. Ele trabalha meses.

- Sobre a escolha dos personagens pela anatomia do corpo.

Uma coisa são olhos de cigana, outra coisa é o olhar. Mas veja, ele encontra isso na Capitu jovem, ele encontra exatamente o olhar da Capitu, que tem atraído essa figura. Ele buscou esse olhar aí ele vai buscar duas qualidades de tempo: ela jovem e ela adulta. Aí eu vou trabalhar as duas, em cima do que elas propõem, mas olhar não pressupõe simplesmente ter os olhos assim. É uma qualidade de relação. E eu lembro uma vez que eu dizia: “Luiz eu preciso cuidar de uma coisa que é não traduzir a opinião”, que é uma forma de olhar pra uma ação que diga “estou traindo o meu marido”. Se o olhar da Maria Fernanda condenar a Capitu... então isso era uma coisa trabalhada muito com todos os atores, principalmente com as duas e, principalmente, com os Bentos e com o Escobar. Eu falava muito com o Pierre: “Pierre, tem que ter um olhar que não seja um olhar de que ‘claro que eu poderia ser um puta safado’, nós temos que trabalhar as outras coisas”. As perspectivas de situações em que não tem nada acontecendo ele tem que ter o mesmo olhar apaixonado. Em situações que talvez ele não tivesse um olhar apaixonado, ele tem que ter um olhar frio, esquivo. Então eram coisas que a gente ia tentando desenhar como possibilidades, mas a gente não ensaia a cena. Enquanto os atores ficam insistindo que querem ensaiar a cena porque se sentem mais seguros, eu fico ensaiando 16 maneiras diferentes de fazer a cena: “agora vamos fazer assim, agora vamos tentar desse jeito...”. Pra não fixar nada e pra eles se precisarem criar de uma outra maneira, ele poder jogar com isso.

Trabalhar na televisão é claro que há uma imagem, é claro que o Luiz quando chama a Maria Fernanda ele vê nela a Capitu, quando chama o Michel vê nele, quando chama o Escobar. Quando ele pegou o Escobar jovem, o filho da Capitu e do Bento, eu disse: “Luiz, a gente vai botar o olho nesse menino e vai dizer ‘meu, claro que ela traiu ele!’” Aí ele diz “não, porque eu vou mudar algumas características”. Mas interessa que tenha as duas realidades. Eu dizia “mas eu preciso cuidar desse aspecto?”, ele dizia “tem determinadas coisas, Tiche, que eu vou fazer, eu vou dissimular o olhar pelos fotogramas, pegar diferentes olhares”. Aí eu digo “ah, ok, então o que eu tenho que me preocupar é de criar um leque de olhares, quais são os olhares de Capitu”. Na montagem, que é diferente do teatro, o teatro é sequencial, né? A lógica se constroi porque ela está... mas lá não, o que vai resultar você não

tem noção do que é. Ele pode pegar um pedaço da primeira aparição dela pra ser o momento final, ir lá e fazer um recorte na edição.

- E essa gradação, parece que existem nuances, né?

É que a gente não trabalha... a máscara ela é um momento do trabalho. É a provocação inicial para que se saia do realismo e se construa a pessoa, porque não é nem pra você cair no drama pura e simplesmente e nem é pra você construir a máscara tal qual você viu ontem no *Diário baldio*, lá é máscara, máscara. A Cotoco é uma máscara, ele não vai ser diferente do que ele é, não há essa possibilidade. A Lady é uma máscara. O primeiro momento do trabalho é todo com máscara, toda a introdução e toda a dimensão fora do cotidiano, fora do realismo. Quando eu percebo que eles estão prontos, que há já um código suficiente pra poder dialogar, a gente tira as máscaras aí começa-se a trabalhar essas nuances. Aí o que você faz, você vai transpondo aquilo que é arquetípico pra, de certa maneira, usar quase uma questão que o palhaço traz, que é a questão humana, ethos humano. Então também não é uma pessoa. Quando eu trabalhei no *Encruzilhados*... você chegou a ver?

- Assisti.

O *Encruzilhados* é todo máscara, é o mesmíssimo trabalho. A gente parte de uma construção como se fizesse máscara, como se fosse construir máscara, só que você não vai usar máscara sobre o rosto. É quase expressionista a máscara, é quase o trabalho da expressão muscular do rosto também como expressões fixas. Todo o trabalho ali foi a partir das memórias dos atores, tudo veio até se juntar naquilo. O tempo todo o trabalho gestual, rosto e relações, sensações, partem das figuras. O que que era o velho, o que era a fedida, o que era a Daluz, então você chega no Chapaz, arquetipicamente é o charlatanismo, o que se está trabalhando ali, no entanto, se aproximou-se da realidade humana e o charlatanismo começa a transpor para “quais são as suas escolhas”, quer dizer, “cadê o teu aspecto charlatão com os teus sentimentos?”, até você chegar. Você treina o espectador dentro disso de uma certa maneira, mas quando você põe ele em cena, você põe exatamente no lugar da figura. Então aquela figura não pode ser tão distante como uma máscara social, ali ela simplesmente vai fazer aquilo, a Pantalonia será Pantalonia. Uma máscara só o tempo dela é muito pequeno, porque ela não desenvolve nenhuma psicologia emocional. Ela é um estado, um estado disso, um estado daquilo e isso é o que a gente trabalha em todos os espetáculos. Mais do que

sentimentos, são estados, quem sente é o espectador. Só que por esse caminho a gente vai aproximando do aspecto humano e aí você vai recortando diversos aspectos. Nesse momento a máscara já não importa mais, porque não é a máscara o que você quer traduzir, você não vai fazer um espetáculo de máscara, se for fazer não dá. Agora toda essa discussão é complexa...

Ele pode fazer tudo, porque ele é vivo, pode atravessar todas as situações, o que não vai mudar é o caráter dele. Ele não vai parar um dia e pensar “puxa, eu estou sendo tão intolerante”, esse raciocínio ele não tem, mas passar de um estado a outro, porque senão ele sempre... se o personagem não vai desenvolver ele não precisa existir cenicamente, né? Então é um pouco em cima desse princípio que a gente trabalha essa humanidade. Então a gente não chama nem personagem, porque a gente não está falando de um personagem específico, nem de máscara, que é muito limitada do ponto de vista do desenvolvimento das emoções e as personagens que a gente tem trabalhado vão por esse caminho.

O corpo é central e ele (Luiz) sabe disso. Ele já falou pra mim “a próxima microssérie que eu vou fazer é realista” eu digo “então eu não vou trabalhar com você, porque esse não é o meu...”. “Não, claro que vai”. A continuista dele fala que ele não trabalha mais sem mim, mas não sou eu, pessoa, ele não trabalha sem essa relação com o corpo do ator.

2.3. Michel Melamed

(São Paulo, 28 de agosto de 2012)

M – Sobre este ponto, sim, existem milhões de referências e de muitas maneiras. Em relação ao... Você quer que eu pare? Vou começar a falar desembestadamente.

L – Não, não, já está gravando aqui.

M – Pega assim de costas?

L – Pega.

M – Que incrível. E se eu ficar de costas?

L – Também, eu acho.

M – (risos). Aí é minha voz que não sai. Ao contrário, deveria sair. Eu fiz um espetáculo chamado *João Graça*, era um espetáculo de arena e um dos trabalhos principais era aprender a falar pela nuca.

Eu vou começar te contando o que eu lembro da história, porque eu posso conceituar, eu tenho a minha visão particular de arte como artista, eu tenho a minha visão sobre esse trabalho como artista e eu tenho o meu relato de quem participou do trabalho. Eu acho que o que você está querendo mais é o meu relato do trabalho, não é?

L – É.

M – Então, ele me convidou para fazer o trabalho, o Luiz hoje é um amigo, fizemos um trabalho depois, temos vários projetos, é um cara que admiro e aprendo muito e amo profundamente por muitos motivos, ele tem uma maneira de conduzir o trabalho que é muito especial, é uma pessoa muito profunda. Ele me convidou, primeira vez que nos encontramos pessoalmente, a primeira coisa que ele falou foi me convidar. Eu nunca tinha visto ele, ele me ligou, a gente se falou por telefone, ele me convidou para um café, a primeira coisa que ele fez foi me dar o livro e falou: “vamos fazer?”. E aí eu respondi “sim”, a gente ficou conversando durante muito tempo, eu tenho trabalho como autor de televisão também, trocamos projetos, a gente compartilhou, trocou impressões sobre qual a função da TV, responsabilidade, enfim, essa é uma parte da história.

L – Só um pouquinho. Essa parte que vocês conversaram sobre o papel da televisão, tem relação a essa proposta do Projeto Quadrante?

M – Acho que tem a ver com tudo.

L – Porque tem o estilo do Luiz Fernando que ele propõe coisas diferente do que a gente geralmente vê na televisão e na Globo.

M – No momento a gente estava conversando sobre as nossas visões, os trabalhos que ele vinha fazendo, os que eu vinha fazendo, o que ele queria, o que eu queria, o que é que nós tínhamos em comum, a ideia de entender que, diferentemente de tudo, das pessoas falarem falaciosamente com a perspectiva prévia de que a televisão é apenas um mero eletrodoméstico, um veículo de entretenimento, uma máquina de propaganda, de faturamento, de questões lucrativas, principalmente no Brasil que tem essa hegemonia, se é o veículo de comunicação número um da população brasileira passa a ter uma responsabilidade social. Essa responsabilidade social pode se dar de muitas maneiras uma delas é através da proposição de linguagens diferenciadas, não desqualificando nenhuma delas, nem a realista, nenhum dos gêneros de televisão mas, ao contrário, afirmando a multiplicidade, afinal, o audiovisual, assim como o cinema, tem mais de cem anos e tem diversas linguagens que foram criadas e desenvolvidas e parece que a televisão no Brasil se utiliza muito pouco desse

legado. Isso é uma questão em comum. E o Luiz da maneira dele, eu da minha maneira, ele, não sei se com alegorias, o trabalho dele propõe determinada coisa, mas acho que tem o desejo de subverter a linguagem, de trabalhar a linguagem, e um desejo de subverter o meio produtivo como parte integrante da obra, isso é fundamental, porque essas obras são geradas, muitas delas acabam ficando iguais e aí, sim, têm o mesmo valor porque são produzidas de maneira igual, isso se refere na maneira que o diretor aborda o trabalho, a maneira que a câmera é posicionada, que os atores são convidados, que os atores se preparam para fazer, tem milhões de coisas. Mas, em relação à *Capitu*, foi isso, ele me convidou, começamos a nos frequentar. Eu lembro que, sobre isso, eu até dei pra ele, tinha acabado de ler um livro do Pierre Bourdieu...

L – Bourdieu?

M – Não sei se estou confundindo com o Jean Jacques Ranciere, mas acho que não é Jacques Ranciere, é Pierre Bourdieu. É um sobre televisão, pequenininho.

L – Ele fala sobre poder simbólico?

M – É, eu tinha lido e dei pro Luiz, porque tinha alguma coisa que me marcou que me marcou que tinha a ver com o que estava discutindo no livro que eu já não lembro exatamente o que era. Mas enfim, aí ele me deu o *Dom Casmurro*, obviamente eu já tinha lido *Dom Casmurro* na juventude, muito juventude porque é um livro escolar, tive muita dificuldade de ler, mas aí quando ele me deu levei pra casa, li, foi uma relação diferente, porque depois eu me tornei um autor, eu tenho para mim que minha atividade principal é escrever, é o que venho fazendo profissionalmente todos esses anos independente de fazer outras atividades, mas o ponto de partida é sempre a escritura e Machado, não sei se é por conta dessa relação com a escola, eu lembro de um livro chamado *Cazuza*, livros da época que você era obrigado a ler, mas era um legado tão díspare, principalmente com o que estava acontecendo no mundo em relação à própria televisão, né? Em um outro período histórico talvez encaixasse. E aí eu retomei o *Dom Casmurro*, li várias vezes, antes de trabalhar li quase que numa tacada só.

Enfim, vamos lá à parte que lhe interessa, que o tempo urge como um leão.

Uma das coisas que o Luiz propõe é fazer uma preparação para o desenvolvimento do trabalho. Uma das coisas que aconteceu é que o texto demorou a chegar isso fez também com que se buscasse, fosse uma condição pra cada um dos atores, o seu personagem, como se a gente estivesse pronto, fizesse o marco zero do seu personagem em que você pode estar no seu personagem independente da presença do texto, da cena, da marcação, como se pudesse ficar improvisando no seu próprio personagem. Isso foi feito exaustivamente durante uns dois meses pelo menos e era isso, improvisado sem texto dentro do personagem.

Teve o trabalho com as máscaras, foi com a Tiche, foi uma parte do trabalho, não foi a única.

(chegou o prato dele e fez uma pausa pra dizer que adora o Picuí, o restaurante, e o bairro, Santa Cecília: “Santa Cecília é o sonho da classe média que não existe, é o sonho do artista brasileiro, seria o que em Nova York é o Brooklin, é perto do Higienópolis, é perto da Barra Funda”).

Bom, então a ideia era a construção de um corpo e de uma âlma de cada um dos personagens, as máscaras foram usadas mas no meu caso específico eu fiz como que dois personagens, havia o Dom Casmurro e o Bento Santiago, e aí existiam muitas referências. Importante, aliás, dizer que, no meu caso, eu tive a contribuição fundamental do Rodolfo Vaz, do Grupo Galpão, que chegou em um momento e me ajudou muito a compor tudo. Ele estava vindo do *Doente imaginário* e ele foi maravilhoso comigo, me passou muita coisa de clown, que era o que ele vinha fazendo com o Galpão, foi um cara fundamental que ajudou em tudo. Aliás foi com ele que eu decorei o livro inteiro. Foi um delírio ter decorado o livro inteiro. Então eram dois personagens: o Dom Casmurro, na ideia do Luiz, era uma ideia de fantasmagoria, de é um cara, obviamente não está contando no livro, mas é o narrador não confiável, você fala isso no seu texto e é exatamente isso que eu também entendo. Esse ser um clown, mas principalmente o fato dele ser um jovem maquiado de maneira a sugerir o velho só isso, independente da *mise en scene*, já isso estabelece esse lugar de alegoria e, portanto, de dúvida do que está sendo colocado, porque se fosse colocado o Paulo Autran fazendo o narrador você passa a ouvir o depoimento daquele cara como verdade, até porque as pessoas se relacionam também com televisão como se fosse a própria verdade. Acho que esse marco zero é o de instaurar, de que há uma dúvida, há um conflito aí de informações, de obviamente ser um jovem maquiado, mas está compondo um velho, que é claro que ele está

compondo um velho, porque ele é curvo, tem uma voz (faz a voz arrastada do personagem), que é uma voz farfalhante e o desafio maior da interpretação do personagem que era a capacidade de mudar de estados de humor com muita velocidade, praticamente de uma fala para a outra, fala-se uma fala com uma risada, vira o rosto e vem uma emoção muito sincera e ele começava a chorar, aí virava pro lado e dava uma risada sacana, irônica, o que também contribuía para mostrar que, ao menos, esse narrador merecia o benefício da dúvida (risos). Então “quem é esse cara?”.

Aí são muitas influências e referências que a gente buscou: Karl Valentim, Quay Brothers, que são uns caras americanos que fazem umas marionetes, tem no youtube uns filmes deles e eles tinham essa coisa do corpo muito precário, corpo frágil, eu perdi mais de 20 quilos pra fazer o trabalho também, por essa ideia de fragilizar meu corpo, ficar magro, fino, que o gestos aparecessem mais quebradiços, delicados, mais desenhados. A ideia de clown, do Karl Valentim, essas foram as ideias pro Dom Casmurro. Pro Bento Santiago trabalhei na ideia do dândi principalmente, o dândi mimado, ingênuo, medroso, enfim, mas principalmente o dândi, do leopardo, assisti vários filmes também.

L – Me conta um pouco do uso do clown pra caracterizar o Dom Casmurro, que exercícios vocês faziam, que estudos de corpo você se propunha a fazer? Pra eu entender um pouquinho mais como que é pegar uma máscara de clown pra elaborar tudo isso.

M – Veja que já estou ficando velho. Devo estar com alzheimer precoce, mas eu não me lembro exatamente. Eu lembro que a gente trabalhou muito, muitas horas, tinham muitos exercícios propostos pela Tiche, pela Denise, proposto pelo Luiz, proposto pelo Rodolfo, a gente ficava improvisando muito, eles tinham uma ideia de ritualização muito grande no trabalho, o que é muito bom, que particularmente acredito e preciso. Eu lembro que tinham muitos improvisos com muitos estímulos de música, de caminhadas, a gente ia experimentando as coisas, primeiro a construção do corpo, se esse corpo é frágil, esse corpo é envergado, é um homem com esse peso dessa história aí ele toma aquela posição que eu estou numa bengala, que é a bengala do dândi e a voz que tem que ser uma voz também frágil, uma voz que vai indo, eu lembro dessa palavra “fantasmagoria”, que ele é o único que sobrou, ao mesmo tempo ele é um fantasma naquela casa, né? Ele conversa com as estátuas.

L – Com as sombras.

M – É, com as sombras. Então se descobriu a voz e esse estado convulsionado. Agora os exercícios, propriamente, eu me lembro de alguns da Tiche, que fez o trabalho da máscara, deu uns exercícios de densidade de ar pra você ter controle e domínio do corpo, lembro de cada um desenvolver passos, caminhadas estetizadas. O clown eu acho que está nesse lugar do, desses pequenos truques do clown mesmo, de como uma mão faz, de falar as coisas com dubiedade. O que estou lembrando é isso, me ajuda, me pergunta pra ver se consigo lembrar.

L – Do clown, um pouco que eu tenho de vivência de elaboração corporal de clown é um pouco do grupo Lume de teatro que eles vão pro físico, dessa exaustão, mas vocês não passaram por isso ou passaram?

M – Sim.

L – De ir pruma exaustão até chegar num ponto de que o corpo vai meio que se movimentando meio com uma consciência muito diferente.

M – Exato. Eu assino embaixo. Acabei de falar o que você falou. Já trabalhava um pouco essa técnica e o Luiz usa muito também essa técnica de repetição. Eu li uma entrevista com a Marina Abramovic que ela falava exatamente isso: que abrir e fechar uma porta três vezes não é nada, trinta vezes não é nada, 3.000 vezes passa a ser um ritual ou um acontecimento. Então, signo da repetição, que leva à exaustão e exaustão no sentido de uma entrega a uma nova maneira de se relacionar com as coisas a qual você abre mão de uma razão. Agora acho que o Jean Jacques Ranciere fala uma coisa interessante que é o que a intuição seria o paroxismo da razão ao contrário do que usualmente as pessoas imaginam que a intuição está ligada a algo místico, é um raciocínio tão veloz e puro que você não consegue refazer o trajeto, mas não deixa de ser razão. Então eu não acho que o fato de você ficar exausto faz com que você perca a razão, mas quer dizer que você se relaciona com outro estado, estágio da razão. É muita razão, muito controle, até que muitas vezes atores podem descrever essa situação de estar num

palco e você, por alguns momentos, tem a sensação de estar se assistindo. Então você é o ator, mas você é o puppet, você é o...

L – Marionete.

M – Marionete do ator que você é. Então não é inconsciência, entendeu? Porque senão pareceria que vai tomar um litro de cachaça e fazendo coisas, mas não é, e muito menos algo que se dê num plano de pra chorar você pede um tapa na cara, porque você se sentiu humilhado você chora, não é isso. É justamente você ir repetindo, repetindo até um ponto que as repetições vão se transformando e com a contribuição... é uma coisa que tem a ver com as descrições do surrealismo da primeira fase, né? Ou segundo fase, não me lembro mais. De ser inconsciente e subjetividade ao mesmo tempo, duas peças fundamentais na construção daquele acontecimento. No *Adeus à carne* a gente usou muito isso, eu propus isso pros atores também de eles abrirem mão de terem essa pretensa consciência, porque não vai ser uma consciência totalitária, uma percepção...

L – Parcial.

M – Parcial daquilo, eu estou propondo um outro lugar de parcialidade que não é o lugar do cotidiano que, portanto, passa a ser um lugar que já traz novos rituais, novas ofertas, né? Novos riscos.

Isso teve muito em Capitu, muito, muito. Eu lembro a primeira vez que a gente chegou no espaço que ia acontecer a filmagem, a gente já estava há um tempo trabalhando com a composição dos personagens, a ânsima dos personagens, o estado do personagem independente de estar sem texto e aí o Luiz preparou todo um ritual pra gente chegar naquele lugar lindo, que é o lugar do...

L – Era um antigo teatro?

M – Não era um teatro, era um... foi um monte de coisa, foi a primeira sede da ABL (Academia Brasileira de Letras), Machado chegou a discursar ali, inclusive ele virou penclub e depois ele virou não sei o quê e hoje ele segue abandonado, um lugar que está abandonado há anos, largado.

Aí rolou toda uma cerimônia pra gente chegar lá criando esse estado, talvez um ritual que nos explique dessa maneira que é uma maneira de como se aproximar dessa repetição, uma coisa mais qualificada, porque não se trata de uma coisa tresloucada física de esportista de subir numa esteira e ficar uma hora correndo e você fica num estado, poderia ser também, não vou desqualificar qualquer caminho para chegar a uma descoberta, mas evidenciando que nesse caminho sempre uma primeira parte é a parte de ritual. Então ele trabalha com uma série de coisas: com inconsciente coletivo, o místico, a magia, o encantamento, um aspecto religioso, uma coisa de primeiro se abrir pro, romper com esse lugar do cotidiano, a maneira comum de se portar de falar com os outros e certas coisas, e inaugurar um novo espaço onde há algo de sagrado, ali é uma outra maneira... sagrado não no sentido de que não há o profano, mas é uma maneira nova, você transforma aquilo num acontecimento novo, uma outra maneira completa de se portar, de se movimentar, de se falar, se comunicar, etc. A partir dessa situação instaurada você começa esse processo de repetição, exploração, pesquisa com o próprio corpo, com o espaço e no tempo, que foi o que você falou da exaustão.

Então, a primeira vez que a gente foi no... esqueci o nome, a gente chegou lá de maneira muito ritualizada, quando a gente entrou entramos todos de olhos vendados, a gente não via, sentia o cheiro, a temperatura, espaço, a voz como é que ela funcionava ali e aí, finalmente quando a gente tirou essas vendas, a gente já começou a fazer os experimentos dentro das proposições que estavam sendo feitas e a gente ficou horas, horas, todo o elenco, todos os atores improvisando sozinhos, horas. O que é muito legal e que é muito difícil, as pessoas não estão acostumadas sabia?

L – Bem legal esse envolvimento mesmo de vocês com tudo isso.

M – Mas só existe dessa maneira, não, existem muitas, mas tem que ser envolvida, né? Enfim, eu gosto, o Luiz gosta, as pessoas que fizeram esse trabalho gostam. Via de regra atores gostam, existem poucas oportunidades de se fazer isso, de realmente se atirar numa experimentação, às vezes até as pessoas se assustam com isso, quando existe uma proposta

desse tipo. Existe um hábito, um pragmatismo, não vou ficar mensurando, mas o meu gosto pessoal o ator precisa se preparar pra chegar num espaço e improvisar 6h sozinho, o ator tem que estar preparado, acho que todos acabam fazendo, mas poucos se preparam pra fazer isso, poucos trabalhos exigem que o ator se prepare para isso e eu lembro que a gente fez isso muito, com o Luiz pessoalmente, então, foram horas e horas, cada um improvisando sozinho no espaço, é um outro tipo de relação com o que você está fazendo. Você não está ali visando fim, não está visando entendimento, está só experienciando corporalmente, emocionalmente o estado do personagem no espaço em que ele está.

L – Teve um pouco desse experimentar individualmente, o experimentar com a Tiche e como que era a relação com o Luiz? Quando chegou o texto e vocês já tinham esse estado do personagem como que era? Ele ia direcionando de que maneira?

M – Quando chegou o texto já era véspera de gravar.

L – E o texto não é muito diferente do livro, né?

M – Não, as palavras são iguais. Não há uma palavra ali que não tenha no livro.

O Luiz é maravilhoso, é um maestro, um mago, ele insufla esse estado de entrega, de loucura, de criação. Acho que ele é um artista cheio de profundidade, de olhares, de ideias, de admiração pelos atores essa é uma coisa especial também, é um diretor que tem um encantamento pelo trabalho do ator por mais que ele force muita coisa no sentido de provocação, de querer levar a esse estado quase de inconsequência. É que assim, no meu caso, em particular, essa é uma nota do meu trabalho, eu tenho esse interesse, essa quase obsessão, eu gosto de me colocar nesse lugar que é limítrofe, de risco, nesse espetáculo fizemos isso [*Adeus à carne*] e aí encontrei um parceiro que também gosta disso. Então, no meu caso específico, ele criou todas as condições da maneira mais amorosa pra que eu me entregasse por completo e, a partir desse momento, começamos a improvisar juntos. Então, nas filmagens a gente improvisou muito.

L – Vocês repetiram várias vezes a mesma cena?

M – Algumas sim, outras não.

L – Às vezes chegava num resultado que não precisava.

M – Algumas, sim, a gente repetia dezenas de vezes e não porque não tinha ficado bom, mas justamente por um encantamento de todos de ir explorando. Eu me lembro de uma cena que eu cheguei a ponto de subir em cima da câmera, a câmera virou pra cima e eu coloquei o pé na lente. Isso já era um acontecido depois de dezenas de improvisos. Era isso, o Luiz insuflando e você... aí nesse momento que você já tem o estado do seu personagem, já tem o espaço e já tem o texto então, é inesgotável. Você está confortável pra fazer esse personagem com um texto.

(Diz que está tentando me ajudar, mas está difícil se lembrar, viver novamente o processo de Capitu, porque ele mergulha profundamente nos trabalhos que faz e, no momento, acabou de fechar a temporada do espetáculo que roteirizou e dirigiu – o *Adeus à carne* – e está editando uma série para TV sobre trabalho em Nova York).

L – Eu fiquei pensando, você falando nessa insistência no improviso de algumas cenas, você já trabalhou em alguma ficção seriada pra TV ou teve algum trabalho para televisão que teve todo esse processo de improvisar para a câmera e de ter esse tipo de insistência? Ou é peculiar o processo que o Luiz Fernando tem?

M – Acho que é peculiar, eu não sei. O Luiz tem muitas peculiaridades, não sei se essa especificamente seria a principal característica, mas acho que sim, é uma das características do trabalho dele. Eu lembro dele me falar isso uma vez: “nenhuma ideia que a gente possa ter sobre o abajur vai ser melhor do que a ideia que a gente vai construir na cena, no set”. Ele mesmo como diretor não, eu sei que ele faz, projeta, pensa, faz alguns desenhos, mas a definição do todo ele faz na hora. Ele chega no set também como o ator, pronto pra tudo. Não

tem marcação na maioria... não é tipo como eu já ouvi falar que em novelas: “senta aqui, fala essa frase aqui, depois vem pra cá”. A cena é nesse espaço aqui. O texto é esse, você já tem o domínio do seu personagem, o ator vai e se entrega pra aquele espaço, e ele como diretor também. “Vamos pôr a câmera aqui, não, não, vamos trocar, a câmera vai pra lá”. Ele está criando junto esse negócio. No meu caso eu sempre trabalhei com improviso de várias maneiras, improviso de palavra, de discurso, eu já fiz isso pra TV, mas não com dramaturgia.

L – Na TV em que casos, situações?

M - Apresentação de programas, etc.

L – Tem um pouco da poesia, né?

M – Tem tudo da poesia. Estou te ajudando?

L – Está, está, sim.

M – Estou me sentindo em outro universo, tomara que alguma coisa, algum resíduo fique ou chegue.

L – E eram quantas câmeras?

M – Uma.

L – Uma só?

M – É, como cinema.

L – Caraca.

M – Só uma câmera.

L – Nossa, dá a impressão de que são várias. Por exemplo, na cena final que você faz várias entonações, a cada frase você muda o estado parece, aí está perto, está longe, está em outros ângulos. Você deve ter repetido várias vezes essa cena.

M – Algumas.

L – Que você estava com o figurino um pouquinho da Capitu, um pouquinho da tia...

M – Um ou dois dias antes a gente tinha conversado sobre a cena final, o texto, e aí surgiu essa ideia. Não sei quem deu, talvez ele tenha dado, pode ser que tenha sido ideia do Luiz. Mas a gente estava conversando sobre isso e aí surgiu essa ideia “ah, a última cena poderia ser... já que o narrador não é confiável, tudo pode ser uma invenção dele, ele é todos os personagens. Vamos fazer ele assim.” Aí chegou no dia, chegou a hora de gravar essa cena, TV é foda, o tempo às vezes corre, estávamos na reta final e não estava definido isso aí a gente conversou um momento lá falamos “pô, mas vamos fazer aquilo, vamos fazer, então vamos fazer isso aqui”. Aí a gente foi falar com a Beth do figurino, com o pessoal da maquiagem e foi uma decisão definitiva de última hora. A gente tinha conversado, mas não estava certo que faria e aí era essa concepção de exatamente, tentar montar como se o narrador fosse todos os personagens e cada frase que ele dissesse fosse cada um dos personagens. Foi superemocionante. Porque na TV e no cinema você não sabe o que está acontecendo como no teatro, mas você tem um set que é vivo, que dá pra ver a reação. E esse dia foi um dia que muita gente se emocionou, estava chegando no final do trabalho, um trabalho muito exaustivo, aquela cena parecia muito síntese de muita coisa, houve uma grande emoção que foi o que todos nós sentimos, mas foi uma decisão definitiva ali na reta final. Tinha sido pensado, mas não tinha batido o martelo, não tinha sido preparado, avisado pra equipe “oh, no dia daquela cena vai ser assim, assim”. Não, a cena seria feita por um narrador normal aí antes de gravar a cena que comentaram “vamos montar com todos os personagens”.

L – E nas conversas que vocês tinham de pesquisa, porque teve um momento que alguns estudiosos conversaram com vocês e também esse momento de pesquisa de personagem vocês, em algum momento, pensavam em estender a narrativa do Machado, essa tensão risível até, fazer daquela situação até meio engraçada, se vocês discutiam, como era isso entre vocês? Ou se não, cada um ficava no seu processo e ia, ao longo do tempo ia descobrindo alguns pontos interessantes.

M – Eu acho que teve de tudo. De tudo, diversas palestras, debatemos coletivamente, individualmente. É isso, o Luiz é um artista muito sério, um artista brilhante, um cara muito profundo, uma percepção muito elaborada das coisas que mergulha profundamente e o convite dele para os colaboradores é, nada menos, que isso, que vem a ser tudo. O convite que ele faz pras pessoas que trabalham com ele é tudo. Tudo em termos de tempo, em termos de saúde, em termos de risco, em termos de conflito, acho que esse que é o grande barato ali da história, que é uma proposta de aprofundamento. Por isso que é tão encantador e por isso que acho responde ao nome de obra de arte, porque, de fato, isso na minha opinião, de como o vejo o trabalho que começou propriamente que é dessa mesma maneira: não posso querer propor transformar o outro, quem assiste, o mundo, o mundo do espectador, se os artistas que estão envolvidos ali não se transformarem de alguma maneira, se eu não me transformar. Então, o convite é pra se transformar, se transformar, se abrir, se dispor a encontrar novas coisas, a abrir mão de outras, a se arriscar. Acho que esse que é o grande convite que é feito. E, no caso, a experiência se multiplica porque esse convite é feito em cima de uma obra que é considerada e sentida pelas pessoas como uma das obras importantes escritas no Brasil, como obra de arte inscritas em termos de linguagem que representa Machado, um período histórico, etc. e, concomitantemente, ao veículo de comunicação de massa mais poderoso do país, a TV Globo, então são muitos universos muito extremados: um diretor que propõe a todos “vamos nos transformar através disso” e lança mão de tudo o que está ao alcance: preparadores, palestras, textos, referências, horas e mais horas de ensaios, repetição, imersão, de debate, de briga, de amor. Em um outro, lado a obra imperial de Machado de Assis, o gênio brasileiro, e *Dom Casmurro*, excepcionalmente, não tem como não falar de *Memórias póstumas...*, mas o *Dom Casmurro* traz milhões de questões e a Globo.

L – Ia te perguntar como que era a equipe de figurino, de casting, essa coisa bem de televisão que independe de...

M – É a equipe do Luiz, todo mundo é de televisão, mas todo mundo que ele chama, os colaboradores dele, boa parte esmagadora desse grupo entende, se interessa e participa, porque é dessa maneira que ele propõe que é totalmente diferente pelo que eu sei das outras produções. Eu não tenho muitas experiências na Globo, eu fiz esses trabalhos com o Luiz só.

L – Você trabalhava na Tv Brasil, né?

M – Eu fiz vários outros projetos e muitos canais: Canal Brasil, GNT, Band, DirectTv, fiz em muitos lugares, mas na Globo tive duas experiências com ele, só, e fui em alguns programas de entrevista, então não sei, mas tenho muitos amigos que trabalham lá e você ouve comentários do que as pessoas fazem, que é uma fábrica, que é muito difícil, muitas vezes as pessoas não têm respaldo, que os atores trabalham muito por si só, que tem desafios outros que também são desafios valorosos por serem desafios, mas que trazem outras questões, eu não participei, mas no caso do Luiz todo mundo que é isso, que é pra isso que foi chamado, porque se não estiver se disponibilizando a fazer com esse chamado não chegará até o final, eventualmente pessoas saem da equipe. Pessoas saem, casamentos se acabam, tem de tudo, porque é uma... acho que o maravilhoso, nesse caso, não é ter esse formato que seja novidade... é o formato comum, é o formato usual na realização de obras de arte, do *Adeus à carne* meu a como o Picasso trabalhava, passando pelo Luiz, passando por qualquer artista que se oferece a uma situação limítrofe, que está expandindo sua maneira de perceber e etc. você acaba dedicando horas e mais horas, chega um momento que é obsessivo, que é... pode chegar por mil maneiras, pode ser rigoroso, o comprometimento que chega à obsessão, e outros pode ser mais pelo que está no entorno. É um acordo de um envolvimento com aquilo irrestrito. O que tem de particularidade no Luiz é que eu acho que o Luiz é um cara maravilhoso, é um cara coordenando esse acontecimento que a gente espera de uma obra de arte que é brilhante. Como é que é o Lars Von Trier fazendo filme? É por aí. Acho que o Luiz está nesse seguimento, um grande artista que estabelece esse modo, modelo de operação que é usual, mas que tem todas as ferramentas para que isso aconteça na plenitude, com a potência enlouquecedora. E, ao mesmo tempo, dentro de uma empresa de telecomunicação que é a

Globo e que opera de outra maneira, então ele tem um papel político que é fundamental, ele enfrenta muitos desafios com suas contradições e questões.

Uma outra coisa que me encanta no trabalho do Luiz e que me identifico e que quero fazer no meu trabalho é, justamente, pensar a sua produção como algo político. Você imagina uma palheta da produção da rede Globo, onde a teledramaturgia, por exemplo, é que agora teve com a *Avenida Brasil*, que trouxe umas coisas novas, né? Mas, via de regra, você vê as novelas, é difícil dizer quem é o diretor, elas têm códigos, gramáticas muito parecidas. E não que seja ruim, mas o que é ruim é o fato de ser hegemônico de não ter muitas linguagens. Quando o trabalho do Luiz chega numa janela de visibilidade tão grande como a Globo a principal contribuição é essa de ofertar para o telespectador a noção da diferença, mesmo que ele não esteja preparado para interagir com aquilo, que se assuste, mesmo que...

L – Que retornos você recebeu de público da minissérie, na época? Chegaram retornos dos espectadores?

M – Claro, hoje em dia com os e-mail, twitter, as críticas. Acho que é um trabalho inteligente, por ser inteligente parafraseando Nelson, “não será unânime”. Gerou o que tinha que gerar conflitos, embates, muita gente gostou, compreendeu, se interessou pelo que estava sendo proposto ali e muita gente não, o que é ótimo.

L – Só tenho mais uma pergunta, que você já respondeu um pouquinho, que outras peculiaridades que você acha que o Luiz Fernando tem como diretor de televisão?

M – Eu acho que como diretor de televisão eu acho que as peculiaridades dele são como artista. A peculiaridade como diretor de televisão é a capacidade que ele tem de negociar com essa diferença tão grande que é uma empresa de telecomunicações tão grande, que tem compromissos com anunciantes, etc., etc., ele conseguir fazer a manutenção de um espaço criativo lá dentro de diferença, essa é a peculiaridade dele que é uma situação totalmente comum e única.

L – E na relação com o ator?

M – Na relação com o ator acho que ele é um diretor, de fato, é um cara que te dá uma estrutura, te dá um chão, uma mão, te dá a mão de maneira tal que permite que você desenvolva o seu trabalho, atinja, realize o que ele e o que o trabalho está pedindo. Ele realmente dirige o trabalho, de modo a direcionar os acontecimentos e faz isso com muita potência, muito talento, muita força, com muita autoconfiança, com muita maluquice.