

UMA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA A PARTIR DA TRANSPOSIÇÃO CÊNICA DA PERSONAGEM CAPITU DE "DOM CASMURRO"

Elisa Martins Lucas¹

RESUMO: O texto relata a trajetória de uma pesquisa prática que se propunha a transpor cenicamente o personagem literário Capitu, da novela Dom Casmurro (1899) do escritor Brasileiro Machado de Assis (1839 – 1908) em um processo de criação dramaturgica do ator, que resultou no monólogo Confesso que Capitu. Durante o processo uma atriz e um diretor se utilizaram de distintos estímulos: objetos, imagens, sons, técnicas, livros, incluindo a própria obra Dom Casmurro para através de improvisações corporais e vocais, construir uma dramaturgia que dialogasse com a novela e funcionasse como uma confissão ao espectador.

PALAVRAS CHAVE: Criação Dramaturgica. Transposição Cênica. Capitu. Dom Casmurro. Teatro e Literatura

RESUMÉN: El texto describe el proceso de una investigación práctica que se proponía transponer escénicamente el personaje literario Capitu, de la novela Dom Casmurro (1899) del escritor Brasileño Machado

de Assis (1839 – 1908) en un proceso de creación dramaturgica del actor, que dio como resultado el monólogo Confesso que Capitu. Durante el proceso una actriz y un director se sirvieron de distintos estímulos: objetos, imágenes, sonidos, técnicas, libros, incluyendo la propia obra Dom Casmurro para, a través de improvisaciones corporales y vocales, construir una dramaturgia que dialogase con la novela y funcionase como una confesión al espectador.

PALABRAS CLAVE: Creación Dramaturgica. Transposición Escénica. Capitu. Dom Casmurro. Teatro y Literatura.

ABSTRACT: This report describes the trajectory of a practical research that was proposed to scenically transpose the literary character Capitu, from the novel "Dom Casmurro" (1899) by the Brazilian writer Machado de Assis (1839-1908) in a process of Dramaturgical Creation of the actor, what resulted in the monologue "Confesso que Capitu." During the process, an actress and a director used different stimuli: objects, images, sounds, techniques, books, including the own Dom Casmurro novel to, through vocal and body improvisations, build a dramaturgy that dialogued with the novel and worked as a confession to the spectator.

KEYWORDS: Dramaturgical Creation. Theatrical Transposition. Capitu. Dom Casmurro. Theater and Literature

¹ Elisa Martins Lucas, con nombre artístico Elisa Lucas es Actriz, investigadora y dramaturga, tiene experiencia en el área de Artes. Desarrolló investigaciones enfocadas en el trabajo del actor y en creación dramaturgica. Licenciada en Arte Dramático por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul y con DEA (Diploma de Estudios Avanzados) en Ciencias do Espectáculo por la Universidad de Sevilla.

La investigación se llevó a cabo formando parte de *El Proceso de Creación Dramatúrgica del Actor a partir de la Transposición Escénica de un Personaje Literario*, realizada como conclusión de la licenciatura de Interpretación Teatral del Departamento de Arte Dramática de la UFRGS, en Porto Alegre, Brasil. El estudio práctico consistía en transponer escénicamente un personaje literario y, al mismo tiempo, construir una dramaturgia textual propia, encadenando algunas de las situaciones de la novela con situaciones creadas a partir de improvisaciones corporales y vocales, en una atmosfera dramática que iba in crescendo. Esta dramaturgia estaría a servicio del actor, de sus recursos corporales, vocales, creativos, y de la relación íntima que se establece entre él y el espectador.

Capitu: El punto de partida

Se partió del personaje de la Literatura Brasileña *Capitu*, de la novela *Dom Casmurro* (1899) y se le usó para la realización de un proceso de creación dramatúrgica. En este proceso la actriz Elisa Lucas¹ y el director, Roberto Birindelli², se sirvieron de distintos estímulos: corporales, objetos, imágenes, sonidos, libros, técnicas, etc, y de la propia obra *Dom Casmurro*, que sometieron a improvisaciones corporales y vocales. Se propusieron conseguir una creación dramatúrgica construida en la escena, que dialogase con la novela a partir de metáforas dramatúrgicas, escénicas y visuales para obtener una relectura del clásico. El resultado de dicho estudio fue el monólogo intimista *Confesso que Capitu*, puesto en boca del personaje *Capitu* que, partiendo de la novela, esboza un enfoque femenino de asuntos que han estado siempre vigentes y han resultado polémicos a lo largo de los siglos: deseo, vocación, celos, soledad, abandono, etc.

¹ Nota del autor: Elisa Martins Lucas, con nombre artístico Elisa Lucas es Actriz, investigadora y dramaturga, tiene experiencia en el área de Artes.

² Nota del autor: Roberto Birindelli es Licenciado en Arte Dramático y Arquitectura por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desarrolla proyectos en teatro, vídeo, cine y pedagogía; como actor, director y pedagogo desde 1980. En su currículo, actuaciones, direcciones teatrales, y cursos en Brasil y exterior.

En la novela original, ambientada en el Río de Janeiro del Segundo Imperio, el narrador-personaje, *Bento*³ *Santiago* (en español, Benedicto), cuyo apodo es *Dom Casmurro* (que en español podría ser “El Señor Casmurro” o “Don Pesado”), ya mayor y solo, decide escribir un libro para recordar su vida desde la infancia, cuando siendo un niño huérfano, había recibido una educación encaminada al seminario, debido a una promesa hecha por su madre.

Durante toda la obra, Machado de Assis utiliza el metalenguaje. El narrador-personaje *Bento* narra su historia, al mismo tiempo que discute el acto y el modo de narrar, dirigiéndose directamente al lector. El autor también se apoya en metáforas para explicar por qué el personaje ha decidido escribir un libro. *Bento* explica que escribe la obra para aunar los dos extremos de su vida, y restaurar en la vejez su adolescencia. Como se puede ver en el fragmento del capítulo II en español:

Mi objetivo evidente era atar las dos puntas de la vida, y restaurar en la vejez la adolescencia. Pues, señor, no conseguí recomponer lo que fue la vida ni lo que fui yo. En todo, si la cara es igual, la fisonomía es diferente. Si solo me faltasen los otros, vaya, un hombre se consuela más o menos de las personas que pierde; pero falto yo mismo, y este vacío es todo (Assis, 1899, págs. 4 y 5).

En la novela, *Bentinbo* (diminutivo de Benedicto) vive con la madre, el tío, una prima viuda y *José Dias*, un hombre que se queda a vivir con la familia por no tener a nadie. Tiene una buena amiga, *Capitu*, de quien se enamora; la niña hace lo posible para que *Bentinbo* no se vaya al seminario. Él se va por un año y al regresar se casa con ella. Tienen un hijo, al que ponen por nombre *Ezequiel*, porque así se llamaba un gran amigo del seminario que también acaba abandonando la carrera eclesiástica. Cuando *Ezequiel Escobar*, amigo de *Bento*, muere ahogado, *Bento* intuye que en el entierro sucede algo raro a *Capitu*, pues ella parece llorar a escondidas. A partir de ese momento *Bento* empieza a dudar de la fidelidad de *Capitu* y de la paternidad de su hijo.

³ Nota del autor: Buscando mantener la fidelidad con la novela brasileña, los nombres de los personajes se mantuvieron en el idioma portugués.



La echa a ella de casa y la envía a Suiza con el niño. Ella le escribe, él contesta fríamente sus cartas. No se vuelven a ver, y ella muere en el extranjero. El hijo muere más tarde, a la edad de 19 años. Bento lo ve una sola vez, tras la muerte de *Capitu*, pero se siente muy incómodo delante de su propio hijo porque cree que el muchacho tiene la misma cara del amigo *Ezequiel Escobar*.

En ningún momento de la novela deja claro Machado de Assis al lector que *Capitu* ha atraicionado a *Bento*; no hay más que sospechas del narrador-personaje, que relata la historia desde su perspectiva. El personaje *Capitu* y la duda con respecto a su posible traición son considerados por muchos el gran enigma de la Literatura Brasileña. Esta novela, además de figurar entre las grandes obras de dicha Literatura, es considerada en Brasil la *ópera prima* de Machado de Assis.

¿Por qué la elección del personaje *Capitu*?

Al principio de la investigación, lo primero que el director ha preguntado a la actriz ha sido: - ¿Por qué la elección del personaje *Capitu*?

El personaje ha sido elegido porque en la novela representa un deseo fuerte, y por la trayectoria del personaje *Capitolina*. *Capitu* es ardientemente deseada por su amigo de la infancia *Bentinho*. El deseo, a su vez, es algo que despierta a las personas. A veces uno conoce a alguien y la forma en que ese alguien le mira, le deja fuera de control, pero ese descontrol hace que la persona se sienta realmente viva. Un deseo devuelve el entusiasmo por la vida. En la novela *Dom Casmurro* ese deseo lo siente por primera vez *Bentinho* en relación a *Capitu*, de forma tan intensa, que eso animaba a la actriz en el transcurso del trabajo escénico. *Capitolina* era la vecina que, desde niña convivía junto a *Bentinho*, jugando como si estuvieran en misa, entregándole sus muñecas para que él fuera su médico, etc. Y cuando *Bentinho* se quiere dar cuenta, ya está enamorado de ella, y se siente “tragado” por sus ojos.

A *Capitu* se la considera en la Literatura Brasileña la *niña de los ojos de resaca*, pues Machado de Assis compara los ojos del personaje con la resaca del mar, que puede tragar a uno. En la obra literaria *Dom Casmurro* hay dos capítulos con el mismo

título⁴: *Ojos de Resaca*. El primero está relacionado con el deseo de *Bento* en relación a *Capitu*, según se puede apreciar en el siguiente fragmento de la obra en su traducción al español:

Retórica de los enamorados, dame una comparación exacta y poética para decir lo que fueron aquellos ojos de *Capitu*. No me acude imagen capaz de decir, sin quiebra de la dignidad del estilo, lo que fueron y me hicieron. ¿Ojos de resaca? Ya, de resaca. Es lo que me da la idea de aquella forma nueva. Traían no se qué fluido misterioso y enérgico, una fuerza que arrastraba hacia dentro, como el agua que se retira de la playa en los días de resaca. Para no ser arrastrado, me agarré a las otras partes vecinas, a las orillas, a los brazos, a los pelos esparcidos por los hombros, pero tan pronto buscaba las pupilas, la onda que salía de ellas iba creciendo, cava y oscura, amenazando con moverme, tirarme y tragarme. ¿Cuántos minutos gastamos en aquel juego? Sólo los relojes del cielo tendrán marcado ese tiempo infinito y breve. La eternidad tiene sus péndulos; y para no acabar nunca deja de querer saber la duración de las felicidades y de los suplicios. Habrá de doblar el gozo a los bienaventurados del cielo para conocer la suma de los tormentos que ya habrán padecido en el infierno los enemigos suyos; así también la cantidad de las delicias que habrán gozado en el cielo los desafectos suyos aumentará los dolores de los condenados del infierno. Este otro suplicio escapó al divino Dante; pero yo no estoy aquí para enmendar poetas. Estoy para contar que, al cabo de un tiempo no marcado, me agarré definitivamente a los pelos de *Capitu*, sin embargo con las manos, y le dije, - por decir alguna cosa, - que era capaz de peinarlos, si quisiera (ASSIS, 1899, pág.50).

El otro capítulo que repite el título *Ojos de Resaca* se refiere al momento en que *Bento*, ya adulto, intuye que a *Capitu*, ahora su mujer, le sucede algo raro en el entierro de su mejor amigo, *Ezequiel Escobar*, que murió ahogado (otra vez la imagen del mar en la obra; el mismo mar con que Machado de Assis

⁴ Hay otros títulos de capítulos referentes a metáforas que se repiten en la obra *Dom Casmurro*, pero en este estudio no se van a citar todos, solamente éste, que ha sido imprescindible en la creación dramaturgica.

metaforiza los ojos de *Capitu*, ahora traga al amigo de *Bento*). Así se lee el fragmento de dicho capítulo al español:

Muchos hombres lloraban también, las mujeres todas. Sólo Capitu, amparando a la viuda, parecía vencerse a sí misma. Consolaba a la otra, quería arrancarla de allí. La confusión era general. En medio de ella, Capitu miró algunos instantes al cadáver, tan fija, tan enamoradamente fija, que no me sorprendería se le saltasen algunas lágrimas pocas y calladas...Las mías cesaron luego. Me quedé mirando a las de ella; Capitu las secó deprisa, mirando furtivamente a la gente que estaba en el salón. Redobló las caricias a la amiga, y quiso llevársela de allí; mas el cadáver parece que la retenía también. Momento hubo en que los ojos de Capitu miraron fijamente al difunto como si fueran los de la viuda, sin el llanto y sin las palabras de ella, pero ojos grandes y abiertos, como la vaga de mar de por fuera, como si quisiese tragar también al nadador de la mañana (ASSIS, 1899, pág.169).

A partir de este capítulo, *Bento* empieza a creerse que *Capitu* le traicionó con su mejor amigo, *Ezequiel*. Creyéndose, incluso, que el hijo tenido con *Capitu*, que lleva el nombre de dicho amigo, no es suyo, sino fruto de esa traición. Por su desconfianza, *Bento* empieza a rechazar a *Capitu* y a su hijo, al principio de forma sutil, llegando a acciones extremas, pues casi envenena al niño.

Bento no habla con *Capitu* en casa, no discute con ella, ni siquiera le dirige la palabra. La rabia le destruye interiormente, pero él no hace nada. Como se expresa en el texto dramático creado: “Después vinieron los silencios (LUCAS y BIRINDELLI, 2004, pág. 06)”. Finalmente, *Capitu* muere sola, en Suiza, habiendo escrito numerosas cartas a *Bento*, que no han sido contestadas.

Esa trayectoria del personaje *Capitu* inspiró a la actriz en la creación actoral y dramaturgica. ¿Cómo es que alguien que ha sido tan deseada, puede luego ser rechazada, y de una manera tan hostil? ¿Tras ese deseo revelado, que es descrito por *Bentinbo* en relación a *Capitu*? La duda de una supuesta traición hace que él la eche de su casa y la mande a Suiza con el hijo, de una manera fría, seca, con desprecio. La desconfianza de *Bentinbo* con respecto a *Capitu*

va aumentando gradualmente hasta destruir la relación. La forma en que el narrador habla de *Capitu* cuando ella es ya adulta y madre es completamente distinta de la forma en que se refiere a la joven de los ojos de resaca.

No era la duda en relación a la supuesta traición de la novela lo que provocaba en la actriz el interés para llevar este personaje al escenario. Estaba claro que *Capitu* ama a *Bentinbo*, hace todo lo posible para que él no se vaya al seminario, pero no lo consigue. Él se va y ellos prometen casarse a la vuelta. Ella le espera y cuando él vuelve, se casan. *Capitu* realiza el gran deseo de las mujeres de esa época en Brasil, y quizás el gran objetivo de muchas mujeres de todas las épocas a lo largo y ancho del mundo: casarse. Pero, como *Bento* es un ex-seminarista, el capítulo dedicado a lo que debería ser una noche de boda sólo explica que él se pasa todo el tiempo hablando de la Epístola de San Pedro, de la Biblia y del sacramento del matrimonio. Para la actriz, parecía perfectamente lógico que el personaje *Capitu* empezara a sentirse frustrada.

Partiendo de esta situación, la actriz se planteaba: - ¿Y si, supuestamente, el personaje de *Ezequiel Escobar*, el gran amigo de *Bento*, hubiese mirado a los ojos de *Capitu* con la misma mirada de deseo que *Bentinbo* la miraba cuando los dos eran jóvenes? ¿Y si *Capitu* se hubiera sentido deseada por *Ezequiel Escobar*? *Capitu* podría haber traicionado a *Bento* y sin embargo amarle intensamente, quererle hasta el extremo.

Sin el juicio moral en cuanto a la traición, tema abordado en la obra, la actriz-dramaturga se cuestionaba si *Capitu* habría experimentado deseo en su vida. Y así, la traición, en caso de que hubiese existido, podría haber sido como una petición de amor a *Bento*: - ¡*Bento*, que me quieras, por favor! ¡Que me percibas! ¡Que me des cariño! – A la actriz-dramaturga no le interesaba descifrar el supuesto enigma en cuanto a la traición; por el contrario, pretendía mantener dicho enigma propuesto por Machado de Assis y mostrar la propia versión de *Capitu* sobre la historia. El deseo y las frustraciones que *Capitu* ha vivido en relación a *Bento*, haciendo presente a ese personaje que es deseado y después expulsado, y dando voz al personaje.



Propuestas y sugerencias para la creación:

A partir de dichas motivaciones, actriz y director pasaron a plantearse para la creación la propuesta de un teatro intimista, que ve la escena como una confidencia del actor al público, como si, metafóricamente, el actor pudiera decir a los espectadores, en cada noche de función: “Buenas noches, hoy vas a conocer mi secreto, y ahora este secreto es tanto mío como tuyo”. La obra funcionaría como una invitación del personaje a los espectadores, que imaginarían la historia de *Dom Casmurro* junto con ese mismo personaje. El director sugería: *Capitu* podrá contar su historia agarrando las manos del espectador, siendo peinada por el espectador. Entendiendo que hay personas en la sala que la miran como los lectores miran el libro/*Casmurro*.

De acuerdo con las propuestas del director, la actriz anotó en su diario de proceso de creación las siguientes cuestiones que guiaron el proceso: “¿Qué es lo que va a ser el trabajo, la puesta en escena, el espectáculo? - El espectáculo va a ser como una especie de confesión. -¿Y cómo yo, Elisa en cuanto actriz, me relaciono con esa confesión?” (LUCAS, 2003, pág.02.)

También se pretendía que la creación dramaturgica pudiese dialogar con la novela. Así como el autor Machado de Assis se sirve de metáforas en la construcción de *Dom Casmurro*, la actriz iba a trabajar con accesorios y objetos escénicos que hiciesen alusión a algunas de esas metáforas. Partiendo de esa lógica, de igual modo que el narrador *Bento* escribe el libro para unir “las dos puntas” de su vida, *Capitu*, en la obra, podría estar atando “todos los cabos” de la suya, todos los pedazos de su vida, como rescatando, reviviendo cada uno de ellos. Entonces las acciones del personaje *Capitu* podrían ser construidas a partir de hilos, representando esas puntas, las tramas de la vida del personaje.

El director también preguntaba: - ¿Quién va a contar la historia de *Capitu*? ¿Una actriz contará esa historia? ¿El Personaje *Capitu*? - Sugirió entonces, a partir de la posición que tenía la actriz sobre el deseo, que ella se preguntase cómo se relacionaba con el deseo mismo y cómo resultaría el preguntar directa e íntimamente a la sala - ¿Qué es un deseo?

¿Qué es esto? ¿Cómo de profundo se puede sentir un deseo?

Capitu era deseada en la obra, pero también deseaba. Sin embargo, su deseo es interrumpido porque el novio se va al seminario. Ella se enfada con él y con la madre, por quererle enviar al seminario. Es un personaje de carne y hueso; después es una mujer que quiere a un hombre introvertido, sin reacción, como el propio *Dom Casmurro* nos indica: “Ella era más mujer que yo hombre.” (ASSIS, 1899, capítulo XXXI)

La actriz también pretendía basarse en referencias bibliográficas, ensayos y relecturas de *Dom Casmurro*. El director le enseñó dos formas en que el artista puede abordar una obra para una construcción escénica: *adentrándose en la obra*, leyendo todo, buscando todo que han dicho y escrito de la obra, pero también acercando la obra más a uno mismo, decidiéndose por enfoques concretos. Fue en ese momento cuando la actriz percibió que estaba adoptando un enfoque más intelectual que práctico. A partir de entonces, comprendió que debía continuar leyendo e investigando, pero que ya era hora de ir al local de ensayo para investigar también de forma práctica.

El trabajo práctico: Estímulos del director y la respuesta de la actriz

El trabajo práctico tuvo como base un entrenamiento corporal y vocal seguido del Sistema de Entrenamiento Fundamentado en las Acciones de Trabajo del *Gaúcho*¹, que se explica más abajo. Se

¹ El gaucho es un tipo de campesino-jinete característico de las llanuras y zonas adyacentes de Argentina, Uruguay, Paraguay, sur de Brasil (Río Grande del Sur), sur de Chile (principalmente en las regiones de Aisén y Magallanes) y chaco boliviano. Se identificaba e identifica por su condición de hábil jinete y por su vínculo con la proliferación de vacunos en la región y las actividades económicas y culturales derivadas de ella, en especial el consumo de carne y la utilización del cuero. Aparecido en el curso del siglo XVIII, hasta mediados del siglo XIX fue un habitante semi-nómada y con una autonomía personal considerable. Los sistemas de trabajo impuestos por algunos terratenientes (estancieros) luego de la independencia, dieron forma al particular régimen clientelar del peón de campo. En línea: < <http://es.wikipedia.org/wiki/Gaúcho> > [Consulta virtual el 01-08-2012].



llevaron a cabo improvisaciones corporales y vocales a partir de situaciones de la novela *Dom Casmurro* y del tema que la actriz pretendía abordar: El deseo.

Fue un proceso mediante el cual la actriz pretendía dar continuidad a su entrenamiento corporal y vocal, a base de un conjunto de prácticas: calentamiento corporal; movilización de las articulaciones; ejercicios de estiramiento, segmentación corporal, equilibrio y columna vertebral; marchas enfatizando cuadril, pecho, cabeza y desplazamientos con el impulso partiendo de distintas partes del cuerpo. Así como ejercicios de respiración, articulación, proyección y acción vocal. Estas prácticas le ayudarían a la hora de improvisar situaciones de la novela, sirviendo, además de entrenamiento para la presencia escénica y las liberaciones de bloqueos corporales, como base para el proceso creativo.

En seguida trabajaría con el Sistema de Entrenamiento Fundamentado en las Acciones de Trabajo del Gaúcho. Dicho sistema de entrenamiento fue creado en la Investigación Académica *As Técnicas Corporais do Gaúcho e sua relação com a Performance do Actor / Dançarino*¹, orientada por la Profesora Doctora Inés Alacarez Marocco², en cuya creación colaboró la propia actriz Elisa Lucas. Está compuesto por nueve secuencias de movimiento que son la sistematización de acciones del trabajo diario en el campo: enlazar, pealar³, prender al animal para abatirlo, domar, ordeñar, hacer chorizo. Esas actividades son realizadas por el *gaúcho*, en la mayoría de las veces, en contacto directo con el animal, exigiendo prontitud, agilidad, economía de movimientos, debido al riesgo de una reacción del animal. Estos factores desarrollan “la energía, el vigor, la eficacia y la precisión,

elementos que también se pueden encontrar en los principios de Meyerhold, Ettiene Decroux, Jacques Lecoq, y Eugenio Barba, que se relacionan con la presencia física del actor / bailarín” (LUCAS, MAROCCO, etc. 2002, pág. 3). El sistema sería un referencial para el trabajo “pre-expresivo”⁴. Con aquellos movimientos extra-cotidianos, orgánicos, del cuerpo, debido a la repetición, la actriz podría construir el personaje Capitu, variando calidades de energía, ritmo, impulsos, y respiración.

Las intervenciones del director orientarían todo el proceso. De acuerdo con sus propuestas y estímulos, la actriz iba a construir el trabajo. Durante el proceso, los movimientos del sistema se fueron reduciendo gradualmente. La idea del director era que la actriz pudiese hablar del amor por *Bento* y de la vida de *Capitu* con aquellos movimientos.

Lo que sigue es el fragmento del diario de proceso de creación de la actriz

(...) Enseñé al director los movimientos del *gaúcho*. A él le gustó la secuencia de movimiento del “jinete”⁵, le gustaron las tensiones de dicha secuencia de movimiento. Entonces me pidió que realizara las mismas secuencias de forma femenina. Yo lo intenté, pero no conseguía cerrar las piernas, porque todo el sistema de entrenamiento del *gaúcho* posee una base muy abierta, las piernas están casi todo el tiempo abiertas y con las rodillas dobladas para aumentar el equilibrio y ofrecer un dominio del espacio al actor. Entonces Roberto me amarró las piernas, obligándome a hacer el mismo movimiento, finalmente con las piernas cerradas. También me sugirió que yo me soltase el pelo en la búsqueda de la feminidad para el personaje. Colocó un música de Zizi Possi⁶ y me dijo que hiciese la misma secuencia como si fuera Capitu amando a Bento,” (LUCAS, 2003. Diario de proceso de creación de “Confesso que Capitu”, pág. 8)

¹ Investigación, aún existente en el Departamento de Arte dramática de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. La actriz Elisa Lucas ha sido becaria de dicha investigación de 2001 hasta 2004;

² Dra. e investigadora de las Artes Escénicas, Alacarez estudia la cuestión de la espectacularidad en la cultura Gaúcha desde la realización de su tesis doctoral intitulada *Le geste spectaculaire dans la culture gaúcha du Rio Grande do Sul-Brésil*, dirigida por Jean Marie PRADIER, realizada en la Université de Paris-8-Saint Denis, de 1992 hasta 1996.

³ Según, Marocco, et. al: El “pealar” consiste en la actividad de enlazar el animal por sus patas. Dicha actividad está en extinción (2005, pág. 46).

⁴ Pre-expresividad: Concepto creado y trabajado por la disciplina de Antropología Teatral. “(...) La pre-expresividad utiliza principios para adquisición de presencia y vida del actor” (BARBA, SAVARESE, pág. 112).

⁵ Nota del autor: Secuencia de movimientos creada a partir de la acción de “jineteo”, que es la antigua doma de caballos.

⁶ Nota del autor: Cantante de música popular brasileña con formación erudita.



Durante los ensayos, la secuencia de movimientos del jinete pudo ser realizada repetidas veces, a diferentes ritmos y a distintas velocidades, con el sonido de distintas músicas brasileñas cantadas por mujeres (Elis Regina⁷, Maria Bethânia⁸). Acciones que antes eran fuertes, bruscas y vigorosas al poco tiempo se iban transformando en movimientos en el pelo, toques en la cara, toques en el cuerpo. Las músicas, los movimientos de la secuencia y sus impulsos estimulaban y conmocionaban verdaderamente a la actriz, ayudándole en la construcción de la atmósfera y los matices del personaje.

El contacto práctico con el director daba humanidad al trabajo; sus estímulos ayudaban a la actriz. Una cosa es el actor en solitario, y otra distinta es el actor al que se le guía. Las acciones del sistema de entrenamiento y la idea propuesta por el director de que Capitu estaría haciendo dichas acciones para *Bentinho* iban poblando el imaginario de la actriz.

La actriz pasó a improvisar momentos concretos en la vida del personaje *Capitu*: la niña, la joven; la mujer que se pone guapa, la madre, y luego la vieja. El contexto de la obra remitía a una sensación de nostalgia, de algo que ya había pasado. Era como si *Capitu* estuviera viendo a retazos lo que había quedado de su vida, mientras la actriz pasaba de un movimiento a otro; de la infancia inquieta que no para, donde juega, hace trenzas (referencias de *Dom Casmurro*), luego poniéndose guapa para *Bento* al principio de la etapa del deseo en la adolescencia; insultando a la madre de él; la espera mientras él ese va al seminario; la boda; etc. Entonces el director le sugirió que realizara todo aquello como si lo estuviera haciendo hace cien años.- ¿Como es el abuelo del *gaúcho* haciendo eso?

⁷ Nota del autor: Intérprete brasileña conocida por su presencia de palco histriónica, su voz y su personalidad. Elis Regina es considerada por muchos críticos la mejor cantante brasileña de todos los tiempos.

⁸ Maria Bethânia Vianna Teles Veloso (Santo Amaro da Purificação, Bahia, Brasil, 18 de junio de 1946) es una cantante brasileña, hermana del compositor y cantante Caetano Veloso, conocida por el singular color de su potente voz de contralto y la intensidad de sus interpretaciones. (Fuente: em línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Maria_Beth%C3%A2nia> [Consulta virtual el 01-08-2012].

De la misma forma, la actriz trabajó situaciones de la novela donde aparecían acciones concretas de *Capitu*. Actriz y director seleccionaron situaciones de la novela *Dom Casmurro* que mostrasen la historia de *Capitu* aconteciendo paralela a la historia de *Bentinho*: Infancia, adolescencia, madurez, maternidad y la propia vejez de *Capitu*. En la obra original, *Capitu* muere joven, pero en la transposición escénica, la propuesta de trabajar con la figura del personaje mayor buscaba rescatar la atmósfera de nostalgia presente en la novela; *Capitu* vieja podría decir todo lo que no aparece en la obra. Luego, actriz y director establecieron cinco figuras/momentos del personaje que serían trabajadas durante la creación: Capitu-Niña; Capitu – Joven; Capitu – Mujer; Capitu – Madre; Capitu – Mayor.

El director sugirió a la actriz que buscara calidades distintas para cada momento, acciones, secuencias y modulaciones, enfatizando ritmos, resistencias físicas y dinámicas, y el tamaño de dichas acciones. Para cada fase de la vida del personaje de *Capitu*, esos factores irían cambiando. Y también había que intentar que la actriz buscara la forma en que *Capitu* se relacionaba con sus deseos en cada momento. El espectáculo se configuraría como una mezcla de historia, recuerdos y confesiones del personaje.

Durante todo el proceso, la actriz buscaba construir con su cuerpo y juego escénico los demás personajes de la novela, de forma que ellos estuviesen presentes en la obra teatral de forma imaginaria, o como personajes no concretos, lo que permitiría al espectador la posibilidad del ejercicio de su imaginación. Según el director Roberto Birindelli, cada espectador imaginaria por sí y, de acuerdo con sus experiencias, podría ver “el dolor” de *Capitu*, identificándose con el personaje. La propuesta del director era hacer con que la sala se sintiese a una con *Bentinho* que desea a *Capitu*.

Quando los movimientos tienen intención

Desde el primer contacto con el director teatral, la actriz percibió que cuando hacía los movimientos de su propio entrenamiento le faltaba intención en las acciones. De acuerdo con Ferracini (2001, pág. 86): “La intención nace en la musculatura, antes de que se realice la acción en el espacio. Es como



una *voluntad de actuar sin acción*. Podemos definirla también como una tensión interna, o un estado muscular *en estado de alerta*¹.

La propuesta del director a la actriz de que hiciese los mismos movimientos del *gaúcho*, como si fuera *Capitu* haciéndolos para *Bentinbo*, lo fue cambiando todo. El trabajo de antes era mecánico. El propio director llegó a comentarlo más tarde. La actriz sentía como si su imaginación se hubiera despertado al fin. Ahora las acciones parecían verosímiles, el personaje resultaba creíble y la actriz, asintiéndose una con el personaje, sentía ganas de amar a *Bentinbo* incondicionalmente. A partir de aquel momento la actriz probaba lo que ya había leído anteriormente, que cuando el cuerpo del actor está comprometido con sus acciones, que parten de la columna vertebral para el espacio, con el objetivo de relacionarse con el imaginario y lo lúdico, tiene lugar una transformación de la ficción, algo cambia, es decir, surge la vida.

La actriz percibía que, partiendo de sí misma, de su juego actoral y de sus acciones, teniendo como motivación el amor de *Capitu* por *Bento*, encontraba una calidad diferente en su actuación. Exactamente lo que decía Stanislavski: “En el trabajo, el actor debe siempre empezar partiendo de sí mismo, de su propia calidad natural” (2004, pág. 148). Es decir, las acciones de la actriz cuando interpretaba a *Capitu*, tenían un motivo, un sentido real. Como si fuera posible comparar que, así como *Capitu* existe en la Literatura Brasileña para alimentar el deseo de *Bentinbo*, de la misma forma, sólo que al revés, en una creación artística que da voz a *Capitu*, es *Bento* quien existe para dar sentido al deseo de ella.

Las improvisaciones durante el proceso

La actriz siguió trabajando con el estímulo de músicas brasileñas cantadas por mujeres o con temáticas femeninas, del tipo de Elis Regina,

Zizi Possi¹, Cazuzza², Chico Buarque³ entre otras; intentando sentir las distintas músicas en su cuerpo. Seguía realizando las secuencias de movimientos del sistema de entrenamiento, con diferentes dinámicas, buscando la feminidad y suavidad en los movimientos y el constante juego con un *Bentinbo* imaginario, que ora podría ser representado por una silla, ora podría ser representado por una persona imaginaria de la sala. Hacía esto reflejando algunas situaciones de la novela, intentando mantener siempre los impulsos de la secuencia de movimientos. La actriz también seleccionó objetos femeninos que se pudiese usar, como peine, pintalabios, espejo, y prendas femeninas. Según Stela Adler: “El objeto no miente, el actor miente” (2002, pág. 34). Tales objetos tenían fuerza para el juego teatral y colaboraban en las improvisaciones.

Para trabajar con las incertidumbres y los deseos de *Capitu-Joven*, la actriz trabajaba con impulsos y oposiciones corporales, como por ejemplo: cuando uno tiene ganas de hacer “pipí”, o cuando está solo, o cuando tiene hambre. Sensaciones comunes de la vida, pero que propician calidades físicas distintas. Siguiendo indicaciones de la novela, trabajaba con las acciones de peinarse. Cuando trabajaba con *Capitu-Mujer*, la actriz miraba a mujeres imaginarias, como si *Capitu* quisiese ser una de ellas, miraba a los zapatos de las mujeres, hasta que finalmente calzaba un zapato real. *Capitu* estaba hermosa, era todo lo que quería ser. Sin embargo, no era amada.

¹ Nota del autor: Cantante de música popular brasileña con formación erudita.

² Nota del autor: Compositor y cantante brasileño del rock brasileño.

³ Francisco Buarque de Hollanda (Río de Janeiro, 19 de junio de 1944), más conocido como Chico Buarque, es un poeta, músico, compositor, dramaturgo y novelista brasileño. Se le conoce principalmente por sus canciones de refinada armonía, deudoras en parte de Antonio Carlos Jobim, y por sus letras, que oscilan entre una temática de carácter intimista, hasta cuestiones como la situación cultural, económica y social de Brasil. A lo largo de su vida ha ido alternando su carrera musical con la de novelista y dramaturgo. Su dos últimas novelas, *Budapest* (2005) y *Leite derramado* (2009), han sido muy aclamadas y merecedoras del importante Premio Jabuti. (Fuente: en línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque>, [Consulta virtual el 01-08-2012].



La actriz se dedicaba a transformar los movimientos, y buscaba “fiscalizar” todas las figuras, es decir, ensayar siempre todos los momentos del personaje. Salía de uno para entrar en otro. Cuando finalmente llegaba a “Capitu – Mayor”, disminuía la intensidad de energía y la respiración, y aumentaba el esfuerzo en las acciones. La actriz trabajaba con la imagen mental de la falta de fuerzas, del cansancio de un amor que no aconteció, que no fue totalmente correspondido. También improvisaba libremente con los estímulos musicales los momentos de *Dom Casmurro* y momentos que no existían en la novela pero que la actriz imaginaba que se relacionaban con la vida del personaje *Capitu*. Era objetivo prioritario de la actriz trabajar a la Capitu-Mayor con más ahínco, ya que ella, la actriz, tenía menos de treinta años, lo que hacía particularmente difícil, por la falta de experiencias vividas, interpretar a una anciana. Tras cada improvisación, actriz y director seleccionaban materiales de entre los que se había creado.

Referencias de la novela *Dom Casmurro* para orientar la creación

En paralelo al trabajo práctico, actriz y director seguían buscando referencias en *Dom Casmurro* que pudieran ser exploradas en la transposición escénica, como se puede verificar en la Figura 1:

Un hilo construyendo la historia

Buscando dar vida a la metáfora propuesta por Machado en la novela de “atar las puntas” de la vida, la actriz pasó a trabajar con un rollo grande de hilo, insertándolo en las improvisaciones. Las evoluciones en los movimientos diseñaban acciones que podrían ser ejecutadas con los hilos. Durante los ensayos, actriz y director pasaron a organizar los hilos espacialmente en el escenario, según los momentos en que iban a ser utilizados, de forma que ellos ayudasen a componer la escenografía. Los hilos dispuestos espacialmente transformaban el espacio escénico, y podían envolver visualmente el imaginario del espectador. Las figuras que se muestran a continuación son testimonios de funciones tras el estreno, e ilustran este proceso.

Capitu-Niña podría hacer un juego de hilos con *Bentinho*, jugando directamente con la sala, que en

Referencia de <i>Dom Casmurro</i>	Ideas de transposición al escenario
<i>Preparar el espacio para vivir.</i> Al principio de la novela, Machado de Assis prepara el lector para presentar el personaje <i>Capitu</i> y el deseo que <i>Bento</i> empieza a sentir por ella. Es como si la vida de <i>Bento</i> sólo empezase tras el sentir deseo por <i>Capitu</i> . (ASSIS, 1899, capítulo VIII).	<i>La preparación del espacio escénico:</i> <i>Capitu</i> , o una narradora que quiere saber lo que es un deseo, podría preparar/construir el espacio al principio de la obra para contar la historia de <i>Capitu</i> .
El narrador <i>Bento Santiago</i> es un vehículo para experimentar <i>sensaciones gitanas</i> (ASSIS, 1899, capítulo XXII).	La actriz, al interpretar <i>Capitu</i> , reviviría las sensaciones de la obra contadas por <i>Dom Casmurro</i> , y actuaría como vehículo para que los espectadores también desearan y se sintieran deseados.
El personaje <i>Dom Casmurro</i> se dirige al lector desde el principio del libro, dejando claro por qué ha decidido contar esta historia. “Mi objetivo evidente era atar las dos puntas de la vida, y restaurar en la vejez la adolescencia.” (Assis, 1899, págs. 4).	La actriz podría plantearse cómo empezaría la historia de <i>Capitu</i> . ¿Quién la estaría contando y qué pretendía al contar dicha historia? La actriz pretendía hablar de deseo. Como una respuesta a la novela, <i>Capitu</i> podría seguir atando “las puntas de su vida” a través de la memoria. ¿Cómo se tejen los hilos de la memoria? ¿Cómo sería la danza de los hilos de la memoria?
Las citas de los <i>Ojos de resaca</i> (ASSIS, 1899, capítulo XXXIII y capítulo CXXIII).	¿Cuáles son las dudas y miedos del personaje que hacen que ella tenga ojos de resaca, de gitana oblicua y disimulada?
¿Cuando no tuvo <i>Capitu</i> los ojos oblicuos de gitana? Cuando fue aceptada, cuando la madre de <i>Bento</i> la llamó hija (ASSIS, 1899, capítulo L). Confesión que <i>Bento</i> hace a lo largo de la trama de la novela: Ella amó lo que me afligía. Yo amé la piedad de ella (ASSIS, 1899, capítulo LX pág.107)	<i>Capitu</i> en la obra teatral podría representar la víctima expiatoria de un sacrificio, así como el Ángel Salvador que libera a Abraham del voto de sacrificar a su hijo Isaac (GÉNESIS; Capítulo 22, versículos 1-12). <i>Capitu</i> salvaría a <i>Bento</i> del voto-sacrificio de ser cura, intentando salvarle de una vocación que no es la suya. Como si <i>Capitu</i> pudiera decir a todas las “madres” de la sala: Señoras, he intentado salvar a sus hijos pero ellos no supieron amar a una mujer.
Las lágrimas de <i>Capitu</i> en el entierro de <i>Ezequiel Escobar</i> (ASSIS, 1899, capítulo CXXII).	La metáfora de la resaca que “traga” a <i>Escobar</i> frente a las lágrimas de <i>Capitu</i> en el velatorio de <i>Escobar</i> : Los “ojos de resaca” tragan el ataúd.
¿No soy tu padre! (ASSIS, 1899, capítulo CXXXVI). <i>Capitu</i> escucha desde fuera lo que <i>Bento</i> ha dicho al hijo.	¿Qué ocurre cuando un hombre enocenta un (no) hijo que le llama padre? ¿Qué lleva un hombre a intentar matar a su hijo?

Figura 1

aquel momento representaría a *Bentinho*, buscando la metáfora de prender a los espectadores. Como se puede verificar en la Figura 2:



Figura 2: Elisa Lucas interpretando a *Capitu-Niña*. Con el hilo actriz juega directamente con la sala.

Foto: Nilton Filho.



Capitu-Joven podría hacer *tricot*, atar y construir un tendedero donde poner las cartas de Bento durante el seminario. (Figura 3) “La primera carta ha sido madre abuela de las otras” (ASSIS, 1899, pág. 138).



Figura 3: Elisa Lucas interpretando a Capitu-Joven. Actriz pone en un tendedero las cartas que Bento escribe a Capitu durante el seminario. Foto: Myra Gonçalves

En una especie de telaraña de hilos, *Capitu* se podría vestir con ropas imaginarias para ir al Baile con Bento (Figura 4). Una línea de hilo atada en el escenario podría representar el ataúd que figura en el velatorio y entierro de *Escobar*. Las mismas cartas que *Capitu-Joven* recibe de Bento mientras él está en el seminario, más tarde representarán las que *Capitu-Madre* escribe a *Bento* (Figura 5). “Al cabo de algunos meses, Capitú comenzó a escribirme cartas, a las que respondí breve y secamente. Las suyas eran sumisas, sin odio, quizá afectuosas y finalmente, nostálgicas; me pedía que fuese a verla.” (ASSIS, 1899, capítulo CXXI).

Las cinco figuras de Capitu

Tras tres meses de trabajo de improvisación, estudio y experimentación con cinco ensayos semanales de cinco horas diarias cada uno, actriz y director constituyeron un esquema objetivo de los momentos de la vida de Capitu como figuras o series “fiscalizadas” para la creación dramática: lo que habría que enfatizar, la acción que motivaría cada momento en la vida del personaje, la parte del cuerpo por donde empezaría cada acción, la energía, el ritmo, el objeto o accesorio escénico utilizado en cada fase de *Capitu*, la ubicación de los hilos en el espacio escénico y qué función tendrían en cada uno de los momentos del espectáculo. En todas



Figura 4: Elisa Lucas interpreta Capitu-Mujer. La actriz se viste con ropas imaginarias para ir al Baile con Bento. Foto: Myra Gonçalves



Figura 5: Capitu-Mayor
Elisa Lucas hace alusión a las cartas que Capitu-Mayor escribe a Bento. Foto: kiranFoto



Capitu-Niña	
Referencias de <i>Dom Casmurro</i>	Juguetes, sueños, ingenuidad, inquietud.
Acciones	Hacer cosquillas al <i>Bentinho</i> imaginario; jugar como si estuviera en misa; hacer trenzas; saltar el muro; dar las muñecas enfermas para que <i>Bentinho</i> las cuide; esconderse de Doña Gloria (madre de <i>Bento</i>).
Foco de las acciones	Las acciones empiezan con la nariz, como una niña curiosa. La columna vertebral está muy suelta.
Energía de las acciones	<i>Energía de Chiapa</i> (sentido figurado).
Objeto o accesorio escénico	Blusa de tela humilde (<i>Capitu</i> es más pobre que <i>Bento</i>); tiza para escribir en el muro; pelos con dos trenzas (el pelo funciona como un accesorio escénico).
Hilo	Con el hilo hace un juguete con alguien de la sala, como si la persona fuera <i>Bentinho</i> . Un hilo amarrado en la escenografía representa el muro que la Madre de <i>Bento</i> manda abrir tras una inundación y que sirve de comunicación entre la casa de <i>Bento</i> y de <i>Capitu</i> .

Capitu - Joven	
Referencias de <i>Dom Casmurro</i>	Los ojos de resaca, el peinado, principio de la seducción, primeras frustraciones ante la noticia de la ida de <i>Bento</i> al seminario. <i>Capitu</i> seduce sin saber qué seduce.
Acciones	Peinarse; mirarse en el espejo viendo que su cuerpo cambia; mover el pelo; desfilarse para un <i>Bentinho</i> imaginario; hacer el <i>tricot</i> ; esperar a <i>Bentinho</i> , que no vuelve del seminario.
Foco de las acciones	Las acciones empiezan con el pecho, que conduce los movimientos. Cuando camina, parece flotar.
Energía de las acciones	Se mueve de forma lánguida. Energía denominada por el director como <i>polenta</i> (sentido figurado).
Objeto o accesorio escénico	Falda, peine, <i>tricot</i> ; maleta (de cuando su familia sale de casa por una inundación), sobres (de las cartas de <i>Bento</i>).
Hilo	Hace <i>tricot</i> con el hilo. El hilo amarrado en la escenografía que antes representaba el "muro" ahora se convierte en tenderero donde <i>Capitu</i> cuelga las cartas que <i>Bento</i> le envía cuando está en el Seminario. Con otro hilo, la actriz construye el velo de la boda de <i>Capitu</i> que en seguida se transforma en rosario.

Capitu - Mujer	
Referencias de <i>Dom Casmurro</i>	Seducción y deseo, belleza reprimida. <i>Capitu</i> se casa con un ex-seminarista: <i>Bento</i> no es el hombre que <i>Capitu</i> creía. Los deseos no realizados. Tras un baile donde <i>Bento</i> se ha ido con <i>Capitu</i> , él le rasga el vestido por celos.
Acciones	Vestirse, arreglarse para <i>Bento</i> . Bailar con restricción en los movimientos, casi una contención. Quiere bailar, pero <i>Bento</i> imaginario no la deja.
Foco de las acciones	Las acciones empiezan con el cuádril que está todo el tiempo controlado. <i>Capitu</i> desea a <i>Bento</i> , desea vivir, desea bailar, pero no puede hacer nada de esto.
Energía de las acciones	Energía de sueño (sentido figurado). Hay encanto en la hora del baile y luego viene la frustración.
Objeto o accesorio escénico	Tacones y pelo suelto (el pelo funciona como accesorio escénico).
Hilo	Tres hilos montan en la escenografía una especie de telaraña. En ella, <i>Capitu</i> se viste con ropas imaginarias y se arregla para irse al baile con <i>Bento</i> .

Capitu -Madre	
Referencias de <i>Dom Casmurro</i>	Consciencia, lucha, frustraciones, falta de amor, distanciamiento de <i>Bento</i> . La falta de un hombre-padre, la falta de un adolescente valiente (el héroe). El exilio: se va de su país sola con el hijo.
Acciones	Limpieza del niño imaginario que vomita, dar de comer al hijo. Defendarse: Su hijo <i>Ezequiel</i> se parece a <i>Esobor</i> porque lo imita, el niño imita a todos. Llorar en el entierro de <i>Esobor</i> .
Foco de las acciones	El foco de las acciones está en el vientre.
Energía de las acciones	Energía como si fuera "lama" (sentido figurado). Los movimientos ofrecen resistencia a la gravedad.
Objeto o accesorio escénico	Tacones, chupete del niño y maleta cuando se va a Suiza.
Hilo	Un hilo amarrado en la escenografía representa el entierro de <i>Esobor</i> . La cuerda del tenderero con las cartas divide el espacio cuando <i>Capitu</i> se va para Suiza. La carta de amor que <i>Capitu-Niña</i> puso en el tenderero es ahora la carta de Añoranza de <i>Capitu-Madre</i> .

Capitu - Mayor	
Referencias de <i>Dom Casmurro</i>	El aprendizaje de la vida: las añoranzas, los deseos, las vivencias, las experiencias, el amor. Además de eso, todo lo que no existe en la novela. Aquello que <i>Capitu</i> no dijo. ¿Qué diría <i>Capitu-Mayor</i> a los nietos de <i>Dom Casmurro</i> que ella nunca va a conocer? Y, quizás lo más importante, ¿qué diría ella a las otras mujeres?
Acciones de cada Figura	Andar lentamente, respiración corta. Mirarse en un espejo, mirar el espacio alrededor, mirar a la sala, ver a través de los espectadores. Cada vez que mira es como si viese a través de las cosas, como si viese aquello que ha sido y ya no es más. Y, además, como si viese aquello que no ha podido ser. Volver a los hilos de la vida. Todo lo que tiene son recuerdos.
Foco de las acciones	Las acciones empiezan con la mirada; el cuerpo ya no se mueve más. Es como si los ojos ejecutasen todas las acciones. La columna está cansada, casi no tiene fuerzas.
Energía de las acciones	Energía del cansancio y de la añoranza (sentido figurado). Es como si fuera el abuelo del "gambito" haciendo las acciones.
Objeto o accesorio escénico	Chal, talco blanco que se echa en el pelo.
Hilo	<i>Capitu-Mayor</i> pasa por todos los hilos de su vida, recordando cada uno de ellos.

Figura 6:

esas etapas, el amor incondicional por *Bentinho* sería enfatizado. A partir de este esquema, se empezó a escribir el guión, organizando las escenas que se iban creando. El esquema se puede apreciar en la Figura 6:

¿Quién cuenta la historia de Capitu?

Todavía ni director ni actriz tenían claro quién contaría la historia. Entonces el director se acordó de una música que la actriz le había enseñado, llamada "CAPITU"; la música era del compositor e investigador musical, profesor de la USP (Universidad de São Paulo-Brasil) Luiz Tatit¹, y la versión que la actriz conocía era la cantada por la cantante, también brasileña "Ná Ozzetti". En la música, una metáfora más: el personaje Capitu es

¹ Luiz Augusto de Moraes Tatit, conocido como Luiz Tatit, (São Paulo, 23 de octubre de 1951) es músico, compositor y también profesor Titular del Departamento de Lingüística de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo e autor de los libros *A Canção: Eficácia e Encanto* (Ed. Atual, 1986), *Semiótica da Canção: Melódia e Letra* (Ed. Escuta, 1994), *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil* (Edusp, 1996), *Musicando a Semiótica: Ensaíos* (Ed. AnnaBlume, 1997), *Análise Semiótica Através das Letras* (Ateliê Editorial, 2001), *O Século da Canção* (Ateliê Editorial, 2004), *Todos Entoam – Ensaíos, Conversas e Canções* (Publifolha, 2007), *Elos de Melódia e Letra* (Ateliê Editorial, 2008), este em colaboração com Ivã Carlos Lopes, e *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa* (Ateliê Editorial, 2010). (en línea, fuente: <http://www.luiztatit.com.br/release/index.php>; consulta virtual realizada en 02 de agosto de 2012.)



comparado con la Internet, por la fascinación que ejerce sobre las personas.

El director sugirió a la actriz que crease el personaje de una narradora, una mujer actual, que está en el ordenador, intentado averiguar qué es un deseo, y por casualidad se encuentra una especie de página *web* de Capitu. Para ello, además de los hilos, se agregarían a la escenografía una mesa con un ordenador y una silla. La creación de la narradora sería otro diálogo con la novela, donde un narrador cuenta la historia; al mismo tiempo que se estarían actualizando los temas de Machado de Assis con respecto al tiempo actual.

El material improvisado anteriormente con las cuestiones del deseo fue retomado y perfeccionado por la actriz, que jugaba con una sala imaginaria, preguntando sobre el deseo e improvisando un poco más sobre dicho tema, de forma que pudiese ser mostrado con claridad al espectador desde el principio del espectáculo. A partir de esta decisión, la trayectoria de la narradora empezaba a definirse; ella buscaría el deseo, encontraría a Capitu que es una mujer deseada, se quedaría encantada por momentos y sufriría junto a ella.

Para ultimar el guión, actriz y director unieron las escenas creadas, a partir de las improvisaciones realizadas con las cinco figuras de *Capitu*, a las escenas resultantes de improvisaciones con la figura de la narradora y su búsqueda del deseo. La idea era que mientras contaba la historia de *Capitu*, la narradora se fuera confesando con el público: Buscaba ser deseada. En esta búsqueda, contaría toda la historia de *Capitu*.

Actriz y director buscaban diferenciar el personaje de la narradora del de *Capitu*, trabajar los pasajes de uno y de otro, encadenando y fijando las acciones. Ese proceso duró todavía un mes más, y requirió todavía mayor esfuerzo. En él, la actriz seguía trabajando las cinco figuras de *Capitu*, creando más materiales escénicos que luego se iban añadiendo al guión.

Detalles, repetición de escenas y estreno

Con el guión finalizado y el esquema espacial de hilos definidos, director y actriz pasaron a trabajar con los detalles de cada escena. Se hicieron ajustes finales en las acciones, y en los pasos de

cada momento al siguiente, de una escena a otra, trabajando también la respiración y la voz. Se requirió a un profesional de luminotecnia, y él fue creando la iluminación de la obra. Se hicieron ensayos con luz y sonido (la banda sonora de la obra); luego se llevó a cabo el ensayo general y el estreno. La obra se estrenó el 7 de enero de 2004 en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Federal del Río Grande del Sur, en Brasil. Tras el estreno, director y actriz siguieron haciendo todavía pequeños cambios y adiciones, y así, hasta el momento actual.

En el estado del Rio Grande do Sul, el espectáculo “Confesso que Capitu” ha sido visto ya por más de 10.000 espectadores, distribuidos en más de 100 funciones, desde 2004. Dicha obra se estrenó en España en 2010, en la Universidad de Sevilla, como ejercicio práctico dentro del Master Oficial de Artes del Espectáculo Vivo, con apoyo del Ministerio de la Cultura de Brasil (MINC), a través del programa de Intercambio y Difusión Cultural.

Referencias:

- ADLER, Stella. *TÉCNICA DE REPRESENTAÇÃO TEATRAL*. Editora: Civilização Brasileira. Brasil. 2002, 2ª edición;
- ASSIS, Machado de. *DOM CASMURRO* (edición electrónica). Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. Biblioteca Digital MEC Brasil (publicado originalmente por la Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1899);
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A ARTE SECRETA DO ATOR: DICIONÁRIO DE ANTROPOLOGIA TEATRAL*. São Paulo/Campinas, Editora Hucitec - Editora de la UNICAMP, 1995;
- FERRACINI, Renato. *A ARTE DE NÃO INTERPRETAR COMO POESIA CORPÓREA DO ATOR*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001;
- LUCAS, Elisa Martins. *DIÁRIO DE PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “CONFESSO QUE CAPITU”*. Relatos do processo de criação da peça “Confesso que Capitu”, Porto Alegre, 2003;
- LUCAS, Elisa Martins; BIRINDELLI, Roberto. *CONFESSO QUE CAPITU*. 2004. Texto



dramático basado en la novela Dom Casmurro de Machado de Assis, resultado de un proceso de creación dramaturgica del actor realizado por Elisa Lucas (actriz) y Roberto Birindelli (director); LUCAS, Elisa Martins; COLIN, Daniel; OLIVEIRA, Andressa de; TOSTA, Carla; FELIZARDO, Cristina Kessler, MAROCCO, Ines Alcaraz. *TÉCNICAS CORPORAIS DO GAÚCHO E SUA RELAÇÃO COM A PERFORMANCE DO ATOR / DANÇARINO*. En: IV Salão de Iniciação Científica Del Instituto de Artes. Porto Alegre, Brasil, 2002;

LUCAS, Elisa Martins. *DIÁRIO DE PROCESO DE CRIAÇÃO DE “CONFESSO QUE CAPITU”*. Relatos del proceso de creación de la obra “Confieso que Capitu”, Porto Alegre, 2003;

MAROCCO, BERNARDI, MANTOVANI, NINOW, SILVEIRA. *UM SISTEMA DE*

TREINAMENTO E SUA TRANSMISSÃO. 2005. En: Revista Cena, nº4. Agosto de 2005. Porto Alegre – Brasil.

STANISLAVSKI, Constantin. *A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM*. Editora: Civilização Brasileira. 12ª Edición. 2004. Brasil.

www.luiztatit.com.br [Consulta virtual el 02-08-2012];

WIKIPÉDIA. Chico Buarque. En línea. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque> [Consulta virtual el 01-08-2012];

WIKIPÉDIA. Gaúcho. En línea. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Gaúcho>> [Consulta virtual el 01-08-2012];

WIKIPÉDIA. Maria Bethânia. En línea. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Maria_Beth%C3%A2nia> [Consulta virtual el 01-08-2012].