

*Das máscaras da Commedia dell'arte aos personagens da
microsérie Capitu, dirigida por Luiz Fernando Carvalho:
entrevista com a preparadora de elenco Tiche Vianna*

Luiza Rosa¹

Introdução:

Beatriz Maria Vianna Rosa, mais conhecida como Tiche Vianna, é atriz e diretora teatral, que atua principalmente nas seguintes frentes: *commedia dell'arte*, máscaras e teatro popular. Coordena e dirige o Barracão Teatro: espaço de investigação e criação teatral sediado em Campinas (SP). Foi preparadora de elenco da microsérie “Capitu” (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho para a Rede Globo, sobre a qual oferece, nesta entrevista, mais detalhes a respeito do modo de trabalhar do diretor, as questões envolvidas na adaptação, preparação de elenco e métodos que utilizou. “Capitu” é a adaptação de “Dom Casmurro” (1899), escrito por Machado de Assis, e faz parte do “Projeto Quadrante”, que visou a adaptação para a televisão de obras literárias ambientadas em regiões brasileiras específicas sob a coordenação de Carvalho, que desenvolveu um estilo próprio de dirigir adaptações, que chamamos de barroquizante (SARDUY, 1979; CAMPOS, 2001; PINHEIRO, 2013). Tiche Vianna conta, nesta entrevista, os bastidores da transformação do livro “Dom Casmurro” em microsérie “Capitu”, revelando as relações que foram feitas entre os personagens do livro com arquétipos da *commedia dell'arte*, bem como dá mais detalhes sobre sua relação com o diretor, com os atores e outros passos dados no processo de elaboração do produto.

¹ Luiza Rosa é doutora e mestre em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É especialista em Dança, pela Universidade Católica Dom Bosco e cursou Comunicação Social, Jornalismo, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente é integrante do grupo de pesquisa Comunicação, Oralidade e Cultura: Barroco e Mestiçagem, coordenado pelo professor doutor José Amálio Pinheiro, na PUC-SP, e integra o grupo de pesquisa Mídias e Mediações Comunicativas da Cultura, coordenado pela professora doutora Márcia Gomes, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: luiza.almeida.rosa@gmail.com.

Luiza Rosa (L.R.): Qual é o seu papel no processo de elaboração dos personagens das microsséries em que você trabalhou, dirigidas por Luiz Fernando Carvalho²?

Tiche Vianna (T.V.): Eu construo repertórios com o ator. Vou construir com ele todo um material do qual ele vai poder se servir na hora que o Luiz Fernando entrar em ação com ele. Para 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 aproxime inteiramente do Luiz antes do início do processo. Nos primeiros anos de trabalho, isso era muito intensivo, depois eu comecei a compreender o raciocínio do Luiz. Então, por exemplo, a *Capitu* (2008)³, 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.

E a tradução dramatúrgica do Luiz é muito importante, então ele estava muito empenhado na construção dramatúrgica 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 para 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, este teatro não-realista, eu quero este teatro que é intenso.”.

L.R.: Qual é a ignição do seu trabalho com o ator?

T.V.: Eu posso te dizer que o princípio de trabalho na construção deste ator é o trabalho da intensidade, a intensidade através do corpo. A máscara é o melhor objeto para conseguir isso, porque o corpo se constrói de dentro para fora e não como a gente imagina, de fora para dentro. É quase como uma forma poética e eu, então, fazendo essa forma poética eu dimensiono a intensidade deste ser. 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 para traduzir o que ele precisa. Ele também não tem na cabeça exatamente

² Luiz Fernando Carvalho (1960) é cineasta, diretor de televisão e roteirista. Sua obra dialoga com diversas artes, especialmente a literatura brasileira, e é identificada pela reinvenção da linguagem e rompimento estético com os modelos oficiais. Dirigiu o premiado “Lavoura arcaica” (2001), adaptação do homônimo de Raduan Nassar, e outras adaptações para a televisão, como “Riacho doce” (1990), a partir de livro homônimo de José Lins do Rego, “Os Maias” (2001), a partir de Eça de Queiroz, “A pedra do reino” (2007), a partir de Ariano Suassuna, “Capitu” (2008), a partir de Machado de Assis, “Dois irmãos” (2017), a partir de Milton Hatoum, entre outros. (CARVALHO, 2021)

³ “Capitu” foi a segunda adaptação realizada pelo Projeto Quadrante, da rede Globo. A primeira adaptação do Projeto Quadrante foi “A pedra do reino” (2007), de obra homônima de Ariano Suassuna, produzida em Pernambuco e interior da Paraíba, que seguiu uma estética barroca e armorial. A terceira, foi “Dois irmãos” (2016), produzida em Manaus, baseado em obra homônima de Milton Hatoum (2000). O projeto foi cancelado pela emissora e deixou de realizar a quarta adaptação que seria do romance “Dançar tango em Porto Alegre” (1998), do gaúcho Sérgio Faraco.

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 para ousar o que a gente não sabe. Eu descobri isso ao longo dos anos e “Capitu” foi para mim a maior prova disso.

L.R.: Como foi o processo de preparação de elenco de Capitu?

T.V.: O Luiz Fernando me liga e diz: “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. Então, eu vou dizer para ele tudo o que eu acho que aquilo representou para mim arquetipicamente: as leituras, as figuras. Nesse bate-papo vem imagem, vem som, vem ideia, vem impressão, vem sensação. É muito um universo dos afectos, muito sensorial, é muito o como as coisas te atravessam na realidade, como é que você foi atravessado por isso.

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 para 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 para 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. A partir do momento em 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 Pantalonia⁴, por exemplo, mas não é a figura de Pantalonia, não é o mito de Pantalonia, é essencialmente o arquétipo de Pantalonia, mas Pantalonia 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 para 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 para conceituar nem para questionar a tradição, estou me

⁴ Pantalonia é um tipo da *commedia dell'arte* que faz parte do partido ridículo dos velhos cômicos, junto com o Doutor. Segundo o dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2008), o partido ridículo sempre porta máscaras grotescas que servem para designar o ator pelo nome de sua personagem.

revista de crítica genética

servindo da tradição e atualizando, criando o momento atual dela. Se a tradição não caminhar com o tempo, ela vira uma coisa antiquada.

L.R.: Qual foi o arquétipo de Dom Casmurro interpretado por Michel Melamed?

T.V.: A gente pega dele aspectos de Pantalonia, aquilo que ele tem de “ranzinza” e amargo com a vida. Pantalonia é a máscara mais velha da *commedia dell’arte*, existem mitos sobre Pantalonia. Existe um muito claro, muito social e crítico, que Pantalonia 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. Nos interessava uma história mítica que eu ouvi numa de minhas investigações na Itália, que era um olhar mais poético sobre a figura de Pantalonia, 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 à sua materialidade, à materialidade das coisas. Portanto, toda a coisa de ter que ter para si, é um aspecto de Pantalonia. Este aspecto de Pantalonia eu me servi para construir o momento, a 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, e astúcia vem de Brighela, apesar de Pantalonia ser uma máscara extremamente inteligente e astuta também como comerciante, se você chega ao Pantalonia 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. Brighela 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 para os atores, porque o ator tende a interpretar. Se você contar aquela história, ele vai tentar fazer aquela personagem e isso não me interessa. Interessa-me 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 para o 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 para 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 específicos por um lado, mas de um olhar que tem que dialogar com aquele corpo e a máscara.

L.R.: Como se deu o trabalho físico?

T.V.: 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. Depois a gente fazia um trabalho com a Denise Stutz, que aí já era um estudo de repertórios de construção de movimentos, então ela dava certas sequências, dava trabalhos rítmicos.

Eu entrava com, 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 começa 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. As técnicas são físicas, se eu disser para 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, ela é tão material e física, que você no deslocamento, no entorno do seu corpo, deslocando a musculatura, descolando-a do osso, criando espaços, trabalhando a respiração, você dilata o teu corpo, ele sai do estado cotidiano e vai para o 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 passam por cima, começam a aflorar. Então, este é o sentido do olhar crítico do ator para que ele crie uma nova realidade.

L.R.: Trata-se de um método criado por você? Você bebe de que fontes?

T.V.: Eu fui elaborando ao longo dos anos, porque eu trabalho com pesquisa, então eu venho observando atores e trabalhando com eles. 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 para o 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 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 para o 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 para chegar no andar de cima, nem que seja para pegar a mala dele e trazer para 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 Meyerhold⁵, 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 para 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.

⁵ Vsévolod Emílievitch Meyerhold (Rússia, 1874-1940) foi ator, professor e diretor de teatro que desenvolveu um sistema de formação chamado biomecânica. Meyerhold foi ator no Teatro de Arte de Moscou (1898-1902). Após a revolução de outubro de 1917, tornou-se empreendedor do novo teatro soviético e em 1918 ingressou no Partido Comunista da Rússia. Trabalhou com diretores reconhecidos como Vladimir Maiakovski. Foi fuzilado pela ditadura Stalinista, em 2 de fevereiro de 1940, sob a acusação de atividades contrarrevolucionárias. (CENTRO, 2022)