

★ COMO FIZ *L'ILLUSTRE MOLIERÈ* Guilherme Sant'Anna

Ator, arte-educador, especialista em arte-integrativa e professor de teatro nas instituições: Universidade Anhembi Morumbi, Escola Superior de Artes Célia Helena, Escola de Atores Wolf Maya, Oficina de Atores Nilton Travesso e Grupo de Estudos para Atores Profissionais do TAPA. Em cartaz com a peça *L'illustre Molière* de agosto de 2011 a fevereiro de 2014, novamente em cartaz a partir de agosto de 2015.

Ao começar a escrever a matéria em questão, dada a dificuldade em principiar minha explanação sobre o assunto, veio-me à cabeça uma história popular que sempre conto a meus alunos:

Tendo vencido um concurso para descobrir qual o mais hábil entre os animais invertebrados, gabava-se a centopeia de suas destrezas, até que um dia perguntaram a ela em qual de suas patas se originava o movimento que a fazia deslocar-se com tamanha coordenação. Ao pensar sobre isso, o animal ficou paralisado, pois até então simplesmente agia, sem nunca ter anteriormente se questionado sobre como o fazia.

Nunca pensei em ser ator. O teatro aconteceu em minha vida por acidente. Uma feliz circunstância, acho eu. Dizem que as pessoas são levadas umas pelas outras e, como não fugi à regra, fui levado por amigos a frequentar um clube em que o pai de um deles era o coordenador. Apenas pude

frequentá-lo por ser amigo do grupo, pois não tinha dinheiro para me tornar sócio.

Nessa ocasião, foi oferecido um curso de teatro apenas para os associados. Fiquei, então, de fora, participando como ouvinte. Ao final de três meses, montou-se um espetáculo a ser apresentado em dois finais de semana. Após o primeiro final de semana, um dos integrantes da peça ficou doente e, como eu havia acompanhado o processo, fui chamado a substituí-lo, realizando, então, aquele que foi o meu primeiro papel em teatro, *Lobo Mau*, com 17 anos de idade.

Minha prima, Clarice Derzié Luz, que já fazia teatro na época, foi assistir à peça e convidou-me para integrar o grupo de alunos que ela frequentava no curso do Tablado, de Maria Clara Machado, no Rio de Janeiro, sob a tutela de Martha Rosman e Amicy Santos. Como eu não poderia pagar pelas aulas, ofereceram-me uma bolsa de estudos sob a condição de ilustrar exercícios práticos durante as palestras que as professoras supracitadas ministravam em instituições de ensino. Sem

Guilherme Sant'Anna caracterizando-se para o personagem. Fotos: Orlando Corveloni.



saber, começava minha instrução e treinamento em arte-educação.

Em um desses encontros, depois de alguns anos de prática, fui designado para dar aulas de teatro para crianças em uma das mais importantes escolas do Rio. Esse trabalho multiplicou-se por cinco, transformando-me, assim, em professor de Arte. Paralelamente, continuei o trabalho no Tablado, montando as minhas quatro primeiras peças, sendo que a última, *Soldadinho de chumbo*, dirigida por Rogério Fróes, teve caráter comercial, lançando-me como ator profissional (com carteira de trabalho assinada e tudo!). Desde então, nunca mais parei.

Durante essa trajetória, a década de 1970 foi essencial em minha formação, pois tive a sorte de estar em contato com os mais diversos e representativos ícones do teatro brasileiro da época, seja por meio de palestras, cursos, workshops e até mesmo bate-papos regados a cerveja na praia de Ipanema.

No Rio de Janeiro não havia faculdade de formação de atores, mas, sim, cursos técnicos. Aprendíamos na prática: fazendo teatro, convivendo com os grandes mestres e com os profissionais que tinham mais tempo de estrada, que sempre nos orientavam e que, de uma forma muito direta, ajudaram sobremaneira minha formação. Foi assim que me iniciei no *métier*, de modo ora acadêmico ora informal, ouvindo as palavras de Augusto Boal, Clóvis Levi, Amir Haddad, Sérgio Britto, entre outros; acompanhando os ensaios abertos de Aderbal Freire Filho e sendo trabalha-

do corporalmente pela família Vianna (o mestre Klaus, seu filho Rainer e sua mulher Angel, a quem chamávamos carinhosamente de “bruxa”, por ser a maga que nos deu a consciência da mecânica do corpo do ator).

Em 1979, enquanto apresentava *Quatro patas no poder*, uma adaptação de *Revolução dos bichos*, de George Orwell, e que foi um dos últimos trabalhos de direção do também crítico, na época, Clóvis Levi antes de viajar para Portugal, fui convidado por Eduardo Tolentino de Araújo para integrar o elenco da peça infantil que ele havia escrito: *Apenas um conto de fadas*, fato que inaugurou uma nova etapa na minha vida, pois esse evento marcou a consolidação do TAPA como um grupo autônomo e reconhecido artística e publicamente.

Realizando uma trajetória bem-sucedida de bons espetáculos no Rio de Janeiro, o TAPA recebeu um convite para apresentar *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley, no Teatro da Aliança Francesa, em São Paulo. Com o sucesso da peça, fomos convidados a ocupar o teatro, estabelecendo nossa sede na “terra da garoa”, e lá permanecemos por mais de quinze anos.

Dentre os muitos espetáculos realizados nesse fértil período, uma das produções mais marcantes foi *O senhor de Porqueiral*, de Molière, em 1989, inaugurando uma série de acontecimentos auspiciosos, tais como a renovação do contrato com a Aliança Francesa, o reconhecimento da crítica sob a forma de premiação (outorgada a mim como melhor ator e ao grupo como um dos cinco melhores



espetáculos do ano) e a repercussão extremamente favorável da montagem junto ao grande público.

Em se tratando de Jean-Baptiste Poquelin, dito Molière, o sucesso não deveria causar espanto, pois desde sua época o autor vem sendo agraciado com os melhores adjetivos em relação a sua obra – o que não significa que não lhe fizessem restrições e críticas, que quase lhe custaram a perda do mecenato do Rei Luís XIV da França. Isso porque o dramaturgo foi o primeiro a elevar a comédia ao status de crítica social, pagando um alto preço por expor ao ridículo grandes personalidades e poderosas instituições.

O caráter iconoclasta de Molière superou sua época, pois trata de questões inerentes ao ser humano, como a hipocrisia, o desejo por ascensão social a qualquer custo, a religiosidade cega e a busca predatória pelo poder, dentre outros, fazendo suas palavras encontrarem eco até hoje.

Entendo que a maioria dos artistas considerados geniais consegue transformar a dor em Arte. Seus problemas, suas idiossincrasias, suas questões todas são codificadas e comunicadas para outros que talvez passem por esses mesmos percalços, mas que não tiveram a oportunidade de parar e refletir sobre isso, para o bem ou para o mal. Há de se lembrar, como já mencionado, que muita gente não gostou de se ver retratada. Eis aí uma das razões para a questão das perseguições, das críticas etc. Acredito que Molière fez isso. Há muita verdade e coragem em se expor ao público como ele o fez. Em *Escola de mulheres*, o autor per-

sonifica Arnolfo, um homem velho que pretende se casar com Inês, uma mulher muito mais nova do que ele. Essa era exatamente a sua questão com Armande Béjart, sua jovem esposa. Percebe-se aí, claramente, um exemplo de como ele transforma questões pessoais em universais, tornando sua obra viva até hoje.

Essa personalidade fascinante motivou a pesquisa da Cia D'Alma, que viu em mim a possibilidade de retratar, de forma plural, as várias facetas da sociedade observadas por Molière em sua obra. A diretora Sandra Corveloni pensava em fazer uma colagem de trechos significativos que pudessem dar uma ideia geral ao público da genialidade desse autor.

Diante desse desafio gigantesco, eu me vi na contingência de não aceitar o papel. Primeiramente, por achá-lo complexo para que fosse realizado por uma só pessoa. Em segundo lugar, pelo esforço que demandaria a construção desses personagens em um curto prazo e sem garantias de sucesso.

O fator decisivo para que eu cedesse à argumentação de minha amiga e diretora, foi sempre ter acreditado, como ela, que seria possível reunir um grupo que tivesse a mesma postura diante da Arte, apostando no trabalho e, sobretudo, nas relações humanas. Conjunto este que, intuitivamente, percebi existir no elenco que me foi apresentado em uma reunião, e que me deu a esperança de que o processo seria muito prazeroso.

Felizmente, o resultado correspondeu ao que havíamos sonhado: um espetáculo rico, engraçado,

Guilherme Sant'Anna caracterizando-se para o personagem. Fotos: Orlando Corveloni.



crítico e de estética compatível com aquilo que fora inicialmente idealizado, além de um ambiente maravilhoso de respeito e amizade nas coxias e camarins, importantíssimo, dentro e fora do palco.

Sem dúvida, o maior desafio foi construir o personagem de Molière, pois personificar alguém que de fato existiu, que até hoje povoa o imaginário de gerações e sobre o qual há diversos registros históricos, mostrava-se tarefa demasiadamente delicada. Como contemplar abordagens distintas sobre uma mesma pessoa? Como levar à cena um homem que se tornou uma lenda?

Para começar, optamos por uma técnica denominada *Action*, adaptada de Grotowski e ministrada pela preparadora corporal Inês Aranha, que consiste em livres improvisações, baseada em documentos por nós pesquisados, até chegarmos a um denominador comum que pudesse contemplar o maior número possível das informações colhidas. Esse procedimento permitiu um entrosamento do grupo, deixando aflorar uma personalidade de equipe que, até aquele momento, era insuspeitada.

Formava-se, então, um intrincado feixe de relações que elucidavam o comportamento das pessoas/personagens que compunham a trupe e o mundo de Molière e, principalmente, a influência deste autor/encenador na condução de sua companhia de atores. Estabelecidas as referências, começamos um jogo vivo em busca da coerência e compreensão desse universo. O propósito da direção era realizar um espetáculo sob a forma de meta-teatro, em que a vida dos integrantes da trupe

francesa convergisse para o palco e vice-versa. Esse mergulho profundo no *modus vivendi* dessa companhia teatral do século XVII, com seus espetáculos itinerantes, em praça pública, e depois em sua sede, em Paris, embalou nossa fantasia durante um bom tempo, até que, aos poucos, o que fora idealizado começou a ganhar contornos mais definidos.

Segundo apontamentos em sua biografia, Molière era muito temperamental e criativo, traços recorrentes na maioria dos artistas considerados geniais. Esse aspecto foi o ponto de partida para o desenho do personagem e, como não poderia deixar de ser, comecei por buscar em mim mesmo essas características.

À medida que o trabalho avançava, mais clara ficava para mim essa figura tão forte e única que se desenhava ora com autoridade ora com paixão, movida por sua arguta percepção da psique humana, somada ao seu humor cáustico que não deixava pedra sobre pedra.

Nesse sentido, foi fundamental a apreciação do material filmográfico existente sobre a época e sobre os personagens que cruzaram o caminho de Molière. De maneira geral, ele é retratado nessas películas como um sujeito muito apaixonado, bastante envolvido com o seu trabalho e com as mulheres – seu ponto fraco e razão de muitos aborrecimentos que, ironicamente, inspiraram-no a escrever boa parte de suas peças.

Como seu comportamento era ditado alternadamente por seus impulsos e por seu intelecto,

Caio Salay, Amanda Acosta e Guilherme Sant'Anna. Nesta página e nas seguintes deste artigo, imagens do espetáculo *L'illustre Molière*, adaptação das obras de Molière. Direção: Sandra Corveloni, 2012. Foto: Bianca Salay.



achei por bem me deixar orientar por ele, a começar pela pesquisa de um gestual mais elaborado e significativo, levando muitas vezes a mão à cabeça, caminhando de maneira firme, projetando o peito para frente, mantendo o olhar voltado para cima, como se buscasse constantemente alguma coisa em seu cérebro agitado.

Após definir alguns aspectos basilares da composição do personagem-título, e sendo ele a matriz dos demais, creio ser importante ressaltar a contribuição de Molière na estruturação dos personagens cômicos tais como nós os conhecemos hoje.

Sendo Molière o fundador da comédia de caracteres, sua obra distancia-se da superficialidade dos tipos da *commedia dell'arte*, conferindo maior aprofundamento e identidade aos personagens por

ele criados – como se ele trabalhasse em 3D, re-dimensionando e ampliando a relação do interno com o externo, e apresentando ambos simultaneamente como uma coisa só.

Como sou um ator empírico, que precisa dar concretude aos seres a quem vou emprestar vida, essa abordagem caiu-me como uma luva, pois as indicações do texto foram suficientes para uma formalização que se desenhou conforme os ensaios progrediram. Desde o início dos encontros, a direção sugeriu que cada cena tivesse temperatura, cor e atmosfera bastante particulares, levando-se em conta as características de seus respectivos mundos.

No caso de Monsieur Jourdain, de *O burguês fidalgo*, por exemplo, a má formação de suas frases e seu comportamento grosseiro, comentados

Paulo Marcos e
Guilherme Sant'Anna.
Foto: Bianca Salay.



pelos outros personagens, revelavam bastante de sua essência.

A partir daí, tornavam-se muito fáceis e divertidas as experiências realizadas durante os ensaios para a elaboração dessa persona tão única, com seus trejeitos, sua voz empostada e seus maneirismos, que tentava arremedar o comportamento da classe a que almejava pertencer. A grande dificuldade consistiu em selecionar as gagues criadas para o desenho definitivo da cena.

Como não se pode apartar o personagem de seu contexto histórico e social, este tem uma importância absoluta na situação que se deflagra, tornando mais patéticos o grau de exposição e os sonhos projetados pelo simplório protagonista, que representava a nova classe social que alcançou grande riqueza (burguesia), mas não possuía a instrução e o comportamento dos nobres.

Outro elemento importante na construção de Jourdain relaciona-se com sua vaidade, pois ele se comporta como se estivesse constantemente posando para retratos, buscando posições pretensamente elegantes, tornando-se mais ridículo ainda.

Dessa mesma família, porém sem o aspecto grotesco e tolo, encontramos o Arnolfo de *Escola de mulheres*, que, igualmente arrogante e pretensioso, tem aspirações maritais para com uma jovem muito mais nova do que ele, situação comum na época, agravada pelo fato de ele a ter criado desde cedo para isso, sem que ela o soubesse. Sua falha trágica é acreditar que pode controlar o destino a seu bel-prazer, surpreendendo-se contrariado quando a situação foge ao seu comando. Incrédulo, tenta sondar a menina sobre a veracidade dos fatos ocorridos em sua ausência, que a teriam supostamente levado a conhecer um rapaz e a se apaixonar por ele.

Aparentemente seguro de si, Arnolfo vê seu mundo ruir gradativamente ao constatar, por meio de sua investigação, a traição cometida – sem consciência – por sua pretendida conquista. Assim, aproxima-se muito do modelo de Édipo, que também se torna vítima da busca por uma verdade pressentida e que, ao final, revela-se oposta àquela desejada. De mãos atadas, ele não tem outra alternativa senão acei-

tar o inexorável, restabelecendo a harmonia esperada nesse tipo de comédia dramática.

Para levar a cabo a realização dessa cena, optamos por adotar a estética do ballet clássico, que nascia na mesma época, sob a égide do Luís XIV, grande incentivador das artes. Também conhecido como Rei Sol, ele colocava-se como o centro de todas as atividades do reino, controlando-as com mão de ferro e utilizando-as para autoprojeção no quadro político-social de seu tempo. No caso do ballet, ele estabeleceu as convenções até hoje utilizadas na prática dessa atividade.

O diálogo entre Arnolfo e Inês, portanto, passou a ser todo coreografado a partir de passos inspirados na dança clássica, reforçando assim o caráter artificial e também mundano de seus comportamentos. Para tanto, foi essencial o olhar técnico de Marcelo Romeu Dalpino, que nos orientou na criação dos movimentos, cumprindo sua função com grande competência, habilitando-nos a reproduzir no palco a situação tragicômica, de modo a torná-la orgânica, sem compromisso com a rigidez formal de sua execução.

Pontuando a cena, temos ainda a música como um elemento coadjuvante, porém essencial, na realização da mesma. Reforçando as intenções dos personagens ao longo do diálogo, a música ajuda a imprimir o tom jocoso que se estabelece conforme o trabalho se desenrola. A trilha composta por Fernanda Maia e executada ao vivo no cravo, instrumento que permeia com maior ou menor intensidade todo o espetáculo, tem por base as melodias de Lully, compositor oficial da corte, que, juntamente com Molière, foi o responsável pela criação de um gênero único em seu tempo: a comédia ballet.

Já em *Tartufo*, há na figura de Orgon uma reedição do pantaleão da *commedia dell'arte*: personagem velho, sovina, egoísta que acaba sendo envolvido e enganado pelo vilão por confiar cegamente em seu algoz. Manipulado, acaba por atender a todos os desejos de Tartufo, prejudicando-se sem o saber. Alertado por Elmire, sua mulher, recusa-se a acreditar na patifaria por ela relatada, que

se vê obrigada a usar um estratagema que levará ao desmascaramento do personagem-título: a clássica cena da mesa. Induzido pela esposa a esconder-se sob a referida mesa, Orgon presencia, com horror, a queda da máscara vestida por seu falso amigo que, julgando-se a sós, tenta seduzir Elmire, revelando-se, então, o canalha que verdadeiramente é.

Sendo Orgon retratado como um velho sovina e teimoso, optei por fazê-lo encurvado sobre si mesmo, com os punhos cerrados, para ressaltar o aspecto deformado do apego a seus bens materiais. Intransigente, Orgon vê sua convicção destruída diante dos fatos que se descortinam, fazendo-o mudar de atitude e comportamento frente às evidências. Ele assume, então, uma postura ereta, destemida e protetora em relação à mulher, para defendê-la dos assédios recebidos. Orgon cresce, não apenas física, mas também vocalmente. Alterando sua voz, que antes se mostrava rouca e frágil, torna-a insuspeitadamente forte e autoritária quando expulsa o crápula para fora de sua casa.

Advindo, também, da *commedia dell'arte*, Sganarelle, o ajudante de Don Juan, personifica Briguella, um *zanni* (categoria dos empregados). Mais esperto do que o Arlequin, sua variante mais pobre, acaba por cair nas graças de seu patrão, tornando-se seu fiel escudeiro. Com uma construção corporal calçada na assimetria e precisão dos gestos, meu Sganarelle espelha-se no modelo de Don Juan, a quem admira e serve incondicionalmente. Como acontece com todos aqueles que buscam exemplos de comportamento nos outros, deixei-o à sombra de sua referência maior, procurando expressar todo encantamento produzido por ela no modo como ele reproduz o gestual apolíneo de seu patrão.

Curiosamente, a representação anteriormente descrita não foi minha primeira escolha. A pesquisa recaiu, inicialmente, sobre o universo do bufão. Assim, traduzi fisicamente sua pequenez social no corpo deformado de um anão e conferi-lhe um estrabismo, exibindo, assim, sua visão deturpada do mundo, na medida em que ele não enxergava as coisas como elas seriam, mas de viés. Entretanto, a

figura representada revelou-se muito forte, deslocando o foco da cena de maneira a quase prejudicar o entendimento da mesma. Consequentemente, optei por amenizá-la, conferindo-lhe uma participação mais discreta, dentro do que se esperava de um criado coadjuvante, no trecho da peça selecionado para a montagem. Nascia, então, um Sganarelle mais longilíneo, com mais estilo, menos caricato que o originalmente criado, deixando o jogo mais equilibrado e funcional.

Chega, então, a vez de *O doente imaginário*, tendo em Argan seu ponto máximo. Homem desagradável, de hábitos extravagantes, ele adquiriu uma mania obsessiva por doença que o levava a cometer as maiores arbitrariedades para ser atendido em seu gosto duvidoso, sem que houvesse, a princípio, oposição à realização dos mesmos. Sedentário, seu corpo assume o formato da poltrona que ocupa, levando-o a caminhar no plano médio e criando um estranhamento que nos remete a uma abordagem expressionista.

De comportamento nervoso e facilmente irritável, Argan era dono de um humor essencialmente colérico. Esse traço aparece sob a forma de esgares e movimentos abruptos e violentos, além de se manifestar no som de sua voz, que mistura grunhidos, tosse e um acento levemente rascante, tornando-a ligeiramente aflitiva de se escutar. Ele é infantil, ardiloso, débil e dissimulado, ou seja, uma mistura improvável, mas de muito efeito cênico, na medida em que se mostra eficiente. Tais mudanças abruptas de comportamento exigiram rapidez na execução das características mencionadas que, muitas vezes, se misturavam, dificultando ainda mais sua realização. Como um bom maníaco-depressivo, Argan aparenta ter dupla personalidade, mudando de humor e alternando, a seu bel-prazer, sua atitude em razão de seus interesses momentâneos.

De toda a encenação, o momento mais crucial e delicado para mim, desde o início dos ensaios, foi o encontro de Molière com a Morte. Quando começamos a trabalhar, a primeira orientação dada por Sandra Corveloni foi que não perdêssemos de vista a presença da morte em toda a trajetória do es-

petáculo. A ideia era contrastar a grandeza da obra de Molière em relação à finitude de sua vida, e como um artista pode sobreviver por meio de seu legado.

Molière sempre foi um atento observador dos acontecimentos à sua volta e, como tal, via o comportamento – com o qual não concordava – dos profissionais da Medicina como muito arbitrário, inconsequente e inescrupuloso, voltado para a ganância e irresponsável em relação àqueles que estavam sob seus cuidados. Sua atitude crítica intensificou-se com o agravamento de seu estado de saúde, tendo ele, inclusive, transcrito integralmente em uma de suas peças (*O senhor de Porqueiral*), o discurso absurdo que um médico teria proferido em relação à sua doença.

Tendo sofrido perdas ao longo de sua vida, constatando a ineficiência da Medicina em salvar seus entes queridos e estando ele próprio adoentado e deprimido, Molière via-se atormentado por depender daqueles que criticou a vida inteira. A morte, então, rondava seus pensamentos e refletia-

-se em seus escritos como uma sombra constante e indesejável.

A primeira improvisação realizada em nossos ensaios teve como tema uma pantomima inspirada na cena da morte de Molière no filme *Le roi danse*, na qual o dramaturgo se vê envolvido por esqueletos dançantes. Essa alegoria nos deu material para pesquisa, levando-nos a algumas conclusões: o personagem Morte se expressaria apenas corporalmente, pois sua presença já seria suficientemente significativa; em segundo lugar, a cena teria uma dose de humor, condizente com o sarcasmo e ironia do autor; e, por fim, deveria enfatizar a relutância de Molière em aceitar seu próprio óbito.

Dada a dificuldade de realização do conceito do encontro fictício de Molière com a Morte, muitos foram os experimentos cênicos testados até chegarmos a um formato mais satisfatório, que pudesse conciliar o inevitável da partida, sua poesia e o patético apego do ser humano a tudo o que é mundano.



Guilherme Sant'Anna
e Caio Salay.
Foto: Bianca Salay.

A cena, inicialmente, estava muito densa, pesada e triste. Molière era levado pela Morte enquanto os atores da companhia cantavam um réquiem ao redor de sua cadeira vazia. Apesar de muito tocante, o espetáculo terminava com uma certa amargura, mostrando o personagem-título nostalgicamente vagando como um fantasma a se despedir dos elementos de cena, tais como sua escrivãzinha e suas anotações.

Para amenizar o tom fúnebre da cena, optamos pela inclusão do confronto entre os dois personagens, mantendo o Anjo Exterminador impassível, contrastando com a súplica de Molière por sua permanência na vida, ao enumerar os mais comozinhos motivos para tal – resultando em um apelo ineficaz. Molière, então, apela para a concessão de um último desejo, conseguindo, assim, driblar a Morte, conclamando sua companhia a reviver o início do espetáculo. Com isso, remetemos à ideia do *Mito do eterno retorno*, de Mircea Eliade, na qual o filósofo alude ao cíclico como uma das estruturas do mundo em que vivemos: no final do espetáculo, remonta-se o início de forma não linear, com pe-

quenas alterações que mostram a rotação ascensional dos episódios que evoluem, sucedendo-se eternamente.

Percebendo-se enganada, a Morte retoma o controle da situação, dando início ao pretendido aspecto cômico que confere mais leveza à cena em que Molière tenta adiar sua partida, numa sequência de tentativas frustradas. Vitoriosa, ela consegue finalmente fazer o dramaturgo ceder à sua imposição, carregando-o consigo e, dessa forma, tornando-o imortal através de sua obra.

Assim, chegamos a uma formatação satisfatória do espetáculo para essa temporada, certos de que, como em toda obra em processo, ainda teremos muitas surpresas e desafios pela frente. Nosso desejo é estarmos constantemente atentos quanto às questões que se apresentarem para a evolução e melhor adequação da montagem.

A peça, em razão da maneira como foi estruturada, dá-nos a possibilidade de testar novas formas de falar o mesmo texto. É certo que a interpretação não muda, porque nós construímos juntos a essência dos personagens. Mas há sempre a oportu-



Ângela Fernandes,
Stephanie Stozek,
Mateus Monteiro,
Guilherme Sant'Anna,
Caio Salay, Amanda
Acosta e Paulo
Marcos.

Foto: Bianca Salay.

tunidade de vivenciar coisas novas. São, portanto, sutilezas dentro da mesma estrutura. Para mim, o Teatro apenas é interessante se for encarado como uma obra viva e em permanente transformação, passível de ser aprimorada em razão das variáveis às quais ele está submetido, tais como: o momento de sua realização, a permanência ou mudança no elenco, o espaço onde ele acontece, a relação com o público, entre tantas outras.

O espaço foi de grande influência para as alterações na peça. Quando estreamos, em agosto de 2011, no Teatro do SESI da Vila das Mercês, tínhamos um palco muito restritivo e algumas ideias não puderam ser colocadas em prática. No entanto, no momento em que fomos para o Teatro do SESI, da Av. Paulista, muito maior e tecnicamente mais bem equipado, finalmente pudemos evidenciar a nossa linguagem meta-teatral: deixamos as coxias visíveis para o público e criamos um espetáculo dentro do espetáculo. Nesse novo ambiente, dispúnhamos de mais recursos, que puderam refletir o que se passava na órbita do nosso espaço cênico. Até mesmo o final da montagem era diferente: o cenário subia, tudo se esvaziava, como se Molière estivesse em um limbo – enfim, criou-se uma nova ideia!

Além das questões espaciais, aconteceram reelaborações do trabalho em razão dos nossos recursos humanos. Com nossa saída da Vila das Mercês, duas atrizes que precisaram deixar a trupe foram substituídas por uma, Amanda Acosta, que canta divinamente e, portanto, achamos por bem incluir mais números musicais para melhor aproveitá-la. Amanda desenvolveu uma linha completamente diferente para a personagem de Madeleine Béjart (talvez a mulher mais importante na vida do dramaturgo), tornando-a mais carinhosa e mais presente, comportamento este que, na peça, mudou a relação de Molière com Madeleine.

Quando nos encontramos na fase de ensaios, estamos sujeitos a uma apreensão do grupo acerca do espetáculo. No entanto, grande parte das modificações ocorreu em razão da reação do público, por quem fomos surpreendidos. Pois, quando acontece a experiência da troca entre elenco e

plateia, tudo muda. Essa vivência é maravilhosa! O mesmo se dá quando mudam as plateias! Isso porque quando fazemos um espetáculo em São Paulo, é uma coisa, mas quando vamos para o interior, como para São José do Rio Preto, por exemplo, é outra. Isso ficava evidenciado no trecho que fazemos da peça *Tartufo*, em razão de sua temática: um religioso seduzindo uma mulher casada. Para atingir seus objetivos escusos, ele diz “poder negociar com o Céu para afastar o iminente pecado”. Uma plateia mais conservadora choca-se muito com essa cena. Diante de uma audiência dessas, a cena fica mais curta, porque não tem o tempo das risadas. Diminui sua duração até quase pela metade. O contrário também pode acontecer, como na cena de *O burguês fidalgo*, em que o Mestre de Filosofia ensina o Sr. Jourdain a pronunciar corretamente as vogais. Essa cena poderia dobrar sua duração, estimulada pelas risadas.

Nesse sentido, em Ribeirão Preto nós tivemos, no primeiro espetáculo, um público que reagiu mais comedidamente. No dia seguinte, a plateia urrava! Tivemos vários aplausos em cena aberta, pessoas nos ovacionando em pé. Isso na mesma cidade! A mudança pode se dar de uma noite para a outra. É uma situação única, uma contingência qualquer que se altera e nos surpreende. É o imponderável do teatro!

O espetáculo, enfim, pode oscilar de duração em razão dessas intervenções. Não há como prevê-las nem medi-las. É um aspecto muito delicado. Muitas vezes, temos uma vontade muito grande de fazer uma brincadeira, uma piada para nós mesmos. Em uma ocasião, o Mateus Monteiro mostrou-nos um personagem que ele faz lá da terra dele, com um comportamento e uma maneira de falar do interior. Inadvertidamente, ele o incluiu no espetáculo e nós nos divertimos. Mas, percebemos que não adianta a gente se divertir. É o público que tem que achar graça também. Um dia, eu caí na besteira de imitá-lo e não foi engraçado nem pra gente nem para o público nem para ninguém. Foi horrível! Aconteceu apenas uma vez... Mas é assim que se aprende: experimentando.



Caio Salay, Guilherme Sant'Anna e Mateus Monteiro. Foto: Bianca Salay.

Em contrapartida, foi experimentando também que descobrimos dois pontos que, invariavelmente, funcionam no trabalho: em uma das cenas de *O burguês fidalgo*, o personagem do mestre de dança, interpretado por Caio Salay, convoca Monsieur Jourdain para treinar o minueto, estendendo-lhe a mão. Este recusa-se a tocar no professor, usando a expressão “sem pegar, sem pegar!”. Depois, o mesmo jargão é usado quando Molière é chamado pela Morte, repetindo o mote e causando na plateia uma deliciosa reação de cumplicidade. Outro momento que nunca passa incólume pelo público é quando La Grange é surpreendido por Molière com um beijo na boca. O público, igualmente desavisado, manifesta seu susto com uma gargalhada quase histérica que demonstra, no meu

entender, um comportamento ainda muito reprimido em relação a esse tipo de situação.

Depois da temporada na Av. Paulista, fomos convidados, pelo Serviço Social da Indústria – SESI, a excursionar por quatro cidades do interior do estado: Campinas, São José do Rio Preto, Ribeirão Preto e São José dos Campos. Durante essas viagens, discutimos muito em nossas reuniões o paralelo que há entre a Cia D'Alma e a companhia de Molière. Isso é maravilhoso, porque parece uma reedição do que aconteceu no século XVII com a trupe do dramaturgo. Principalmente no que se refere à relação entre as pessoas da equipe, pois nós temos nos descoberto muito. Tivemos um contato muito intenso na época dos ensaios, na formação do grupo e na elaboração do trabalho. Mas, depois,

esse contato terminava, cada um ia para a sua casa, para a sua vida. Durante as viagens, isso não acontece. Quando se viaja, o convívio aumenta, você está junto trabalhando, durante o café da manhã, almoço, jantar, na piscina e nos passeios. É *full-time!* Tudo de uma forma muito familiar. Era exatamente o que acontecia com os atores do século XVII. Eles se metiam em uma carroça e iam para a estrada, convivendo o tempo todo, passando pelas mesmas experiências e dificuldades e, curiosamente, pelas mesmas coisas que nós também passamos, situações de uma vida em conjunto e que nos tornam cada vez mais próximos. Com isso, temos fortalecido também as relações no palco, porque começa-

mos a nos olhar de maneira diferente em cena. Eu acho isso incrível! É quase uma metalinguagem: é a vida misturada com o teatro e o teatro dentro do teatro.

Esse espetáculo reafirma a minha crença de que a Arte, quando vivenciada verdadeiramente, opera transformações surpreendentes, que nos alçam a patamares mais elevados da condição humana, tornando-nos pessoas melhores e, no meu caso, também um artista melhor. Reporto-me, assim, à condição cíclica exposta anteriormente, que faz com que tudo se justifique de *per se* dando sentido ao que me move na busca da essência da minha realização: artista, cidadão e homem. ☆

Referências

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 190 p.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 323 p. (Coleção palco e tela).
- BERRETTINI, Célia. *Dois farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 130 p. (Coleção elos, 36).
- _____. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 174 p. (Coleção debates, 166).
- FONSECA, Rubem. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1991. 175 p.
- MAGALDI, Sábado. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. 481 p. (Estudos, 111).
- MOLIÈRE. *As eruditas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. 148p.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste, 1622-1673. *O tartufo; Escola de mulheres; O burguês fidalgo*. [Le tartuffe; Le bourgeois gentilhomme; L'École des femmes]. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 441 p.
- _____. *O doente imaginário*. Martin Claret, 2008. 178 p. (Coleção A Obra Prima de Cada Autor, 131).

Filmes

- Molière*. Roteiro de Ariane Mnouchkine, s.l.: Claude Lelouch - Films 13 - Radio Télévision Italienne, s.d. 2 DVD (120 min). DVD.
- As Aventuras de Molière*. Título original: *Molière*; França; 127 minutos; 2007; Estreia no Brasil: 18/07/2008; Site oficial: <http://www.molieremovie.com>; Estúdio/Distrib.: Imagem Filmes; Direção: Laurent Tirard Elenco: Romain Duris, Fabrice Luchini, Laura Morante, Edouard Baer, Ludivine Sagnier
- Marquise*. Título original: *Marquise*; França/Itália/Espanha/Suíça; Roteirista: Gérard Mordillat, Marcel Beaulieu; Trilha: Jean-Baptiste Lully; Marin Marais; Direção: Véra Belmont; 120 min.; Dolby Digital; Color; 1997.
- Le Roi Danse*. Direção Gérard Corbiau; 115 min., 2000.
- Vatel*. Direção: Roland Joffé; Dolby Digital; Color; 103 min, 2000.
- A viagem do Capitão Tornado*. Direção: Ettore Scola; 132 min; 1990
Título original: *Il viaggio di Capitan Fracassa*; Itália/França; Cor: colorido; Italiano/francês; Comédia. Estúdio: Mario e Vittorio Cecchi Gori, Massfilm, Studio El. Roteiro: Théophile Gautier.