

A interpretação melodramática na encenação contemporânea

RICARDO AUGUSTO SANTOS DE OLIVEIRA¹ & PAULO MERISIO²

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar reflexões sobre a interpretação melodramática na cena contemporânea a partir de duas montagens teatrais cariocas (1- *Melodrama* (1996), da Cia. dos Atores, texto de Felipe Miguez e direção de Enrique Diaz; 2- *Vem buscar-me que ainda sou teu* (2004), da Confraria da Paixão, texto de Carlos Alberto Soffredini e direção Elza de Andrade.) e do processo de criação do espetáculo “A maldição do Vale Negro”, texto de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, com o grupo Trupe de Truões, direção de Paulo Merisio em 2007. Procurou-se averiguar em que medida um ator de um espetáculo melodramático atual dialoga com a interpretação circense-teatral tradicional, com aspectos do melodrama do *Boulevard du Crime* e com o melodrama presente nas novas mídias, buscando identificar se há uma espécie de linguagem melodramática que orienta escolhas no campo da atuação. O recorte deste artigo acompanha o projeto docente ao qual está vinculado: “O melodrama como recurso poético para encenadores”.

Abstract: The aim of this article is to present reflections about melodramatic interpretation on the contemporary scene of two plays from Rio de Janeiro (1- *Melodrama* (1996), by Cia. dos Atores, text by Felipe Miguez and directed by Enrique Diaz; 2- *Vem me buscar que ainda sou teu* (2004), by Confraria da Paixão, text by Carlos Alberto Soffredini and directed by Elza de Andrade.) and about the creation process of the play "A Maldição do Vale Negro", text by Caio Fernando Abreu and Luiz Arhtur Nunes, by the group Trupe de Truões, directed by Paulo Merísio in 2007. We tried to inquire in which measure an actor of a current melodramatic play dialogues with the traditional circus-theatrical interpretation, with aspects of melodram from the *Boulevard du Crime* and with the melodram present in new medias, searching to identify if there is some kind of melodramatic language that guides some choices

¹ Graduando em Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Rua Maria Monteiro, 55, Bairro Tabajaras, CEP 38400-278. ricktchen@gmail.com

² Professor Adjunto do curso de Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Rua Duque de Caxias, 495 / 208 – Centro. Uberlândia/ MG. CEP: 38400-142. merisio1965@yahoo.com.br

in the field of the performance. The clipping of this article follows the teaching project which is tied: "Melodrama como recurso poético para encenadores".

Palavras chaves: melodrama; teatro contemporâneo; interpretação teatral; circo-teatro

Inglês: melodramatic; theatre contemporary; interpretation theatrical; circus-theatrical.

Francês: mélodrame; théâtre contemporain; interprétation théâtral; cirque-théâtre.

Espanhol: melodrama; teatro contemporâneo; Actuación teatral; circo-teatro.

1- INTRODUÇÃO

Este trabalho tornou-se possível graças à concessão de uma bolsa de pesquisa de Iniciação Científica junto ao CNPq e apresenta algumas das reflexões e resultados da pesquisa *A interpretação melodramática na encenação contemporânea* desenvolvida pelo autor nos anos de 2007 e 2008, integrada ao projeto de pesquisa docente *O Melodrama como Recurso Poético para Encenadores*, coordenado e orientado pelo Prof. Dr. Paulo Merisio, que propõe investigar a relação entre o melodrama e seu processo de encenação.

O objetivo deste trabalho é investigar se o ator de um espetáculo melodramático atual dialoga com a interpretação circense-teatral tradicional, buscando identificar se há uma espécie de linguagem melodramática que orienta escolhas no campo da atuação, explicitando quais são as referências trazidas por estes profissionais para construção dos personagens.

A intenção primeira era estruturar uma forma de analisar e enquadrar a execução da interpretação melodramática, tentando criar tabelas de análise comparativa para se chegar a uma conclusão fechada e estanque. Mas o percurso amadureceu a proposta a partir do contato com a bibliografia acionada

durante a pesquisa. O olhar se abriu para a possibilidade de apontar como foi pensada e construída a interpretação nos trabalhos analisados.

Assim será apresentado o histórico do melodrama na França e um breve panorama do gênero no Brasil durante o século XIX, até chegar ao circo-teatro no século XX.

Depois, o texto identifica como o melodrama permanece atual dissolvido em outros meios de comunicação e como era executada a interpretação melodramática no circo-teatro, para ainda analisar os espetáculos cariocas *Melodrama* (1996), da Cia. dos Atores, texto de Felipe Miguez e direção de Enrique Diaz; *Vem buscar-me que ainda sou teu* (2004), da Confraria da Paixão, texto de Carlos Alberto Soffredini e direção Elza de Andrade; e o processo de montagem do espetáculo *A Maldição do Vale Negro*, texto de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, do Grupo Trupe de Truões e direção de Paulo Merisio.

A tentativa é mostrar nos textos que se seguem as várias possibilidades de construção dos tipos melodramáticos do gênero nos espetáculos contemporâneos.

2- MATERIAIS E MÉTODOS

Para este trabalho foi acionada bibliografia que trata do gênero melodrama desde seu surgimento na França até as

reverberações do mesmo em meios de comunicação contemporâneos como a TV e o cinema.

Para análise das montagens *Melodrama* e *Vem buscar-me que ainda sou teu* foram utilizados registros como o texto dramático utilizados pelos grupos, gravação do espetáculo em DVD, entrevistas, críticas de jornal e textos publicados sobre o tema.

Sobre o processo de criação do espetáculo *A Maldição do vale negro* foram utilizados para análise os registros criados pelo autor durante o período de ensaios e laboratórios: fotografias, áudios e planilhas de ensaio.

Como aluno bolsista de iniciação científica do curso de teatro foi desenvolvida pesquisa teórica concomitante à pesquisa prática como ator nas disciplinas de *Oficina de Artes Cênicas 2* e *Interpretação Melodramática*, além das improvisações no *Melodrama da Meia-noite*, apresentado no projeto Gente de Teatro, e como professor na disciplina *Prática de Ensino sob estagio supervisionado* 3. Estas experiências muito contribuíram para o amadurecimento da pesquisa em que o fazer se mostrava de forma dinâmica na prática e na teoria, percebendo ser capaz de realizar efetivamente tal proposta.

Foram realizados ainda seminários internos e externos do grupo de pesquisa ao qual está vinculada esta proposta de trabalho, na tentativa de divulgar os resultados obtidos até a realização dos mesmos, buscando estabelecer um espaço de troca de conhecimento e amadurecimento da pesquisa a partir dos debates realizados durante estes encontros.

3- RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1- MELODRAMA: DO SURGIMENTO NA FRANÇA AO CIRCO-TEATRO NO BRASIL.

A palavra melodrama, segundo Jean-Marie Thomasseau (2005), surge na Itália durante o século XVII, em referência a dramas cantados. Mais tarde, após a Revolução do século XVIII, o termo chega à França para designar os espetáculos que fugiam às regras clássicas e que utilizavam a música para marcar a entrada dos personagens.

Os melodramas tiveram a aceitação e o prestígio do público. Traziam à cena personagens tipificados em luta maniqueísta onde o bem vence o mau após longos sofrimentos causados pelos vilões. O visual era grandioso, com presença de grandes peripécias executadas graças ao maquinário utilizado.

As classes populares se vêem nestas encenações, onde a vítima vence o

opressor. A burguesia também aprecia o gênero que leva para o palco “o culto da virtude e da família, remete à honra, ao senso de propriedade e dos valores tradicionais” (Thomasseau, 2005: p.14). A aristocracia assiste a tramas que preservam, pelo menos no melodrama clássico, a hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido. Trata-se da “busca pelo fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas”. Apesar da aclamação do público, a crítica vê o melodrama como obra menor, de pouca originalidade.

Thomasseau (2005) divide o melodrama francês em três fases: *melodrama clássico*, *melodrama romântico* e *melodrama diversificado*. O primeiro vai de 1800 a 1823, com melodramaturgos que procuravam alcançar a respeitabilidade da tragédia. Por isso suas peças respeitam as regras aristotélicas e trazem cenas em três atos, onde normalmente o primeiro apresenta os personagens, o segundo se destina à infelicidade da vítima, e o terceiro à reparação da justiça. Sempre com a presença de um opressor e um oprimido, e um final onde a virtude vence o vício.

O melodrama deste período é moralista, com personagens que possuem qualidades a serem seguidas pela platéia, reafirmando a importância da família e do amor à pátria. Em contrapartida, há os

imorais e cheios de vícios que devem ser repugnados.

O texto possui monólogos que têm duas funções e podem ser ditos pelo vilão ou pela mocinha. Os monólogos recapitulativos são colocados no início da peça, ou sempre que necessário, para deixar o público a par da história, complementando o enredo. Já os monólogos patéticos servem para evidenciar o sofrimento da vítima ou a maldade do algoz.

A perseguição é personificada pelo opressor que irá infelicitar a vítima, desconstruindo a atmosfera harmoniosa criada no início da peça. Ela acontecerá por diversas razões e, na maioria das vezes, só cessará quando, por providência divina, o bem conseguir se livrar e revelar a verdade.

A perseguição poderá terminar quando um reconhecimento vir à tona. É o recurso responsável para que a trama volte ao ponto de partida, na felicidade, corrige os erros de fatos anteriores.

Os personagens são o centro do melodrama e trazem uma forma simples: alguns serão bons do início ao fim da trama enquanto outros serão maus, sem mudança de caráter.

O vilão pode se apresentar, no *melodrama clássico*, como gênio mau da família, fidalgo malvado ou conspirador. A “inocência perseguida” será a oposição ao

primeiro. Com pouca variação de comportamento, tem como função representar a virtude.

O personagem cômico tornou-se no melodrama uma figura indispensável. Ele entra em cena antes ou depois de uma cena patética de grande sofrimento, para amenizar o espetáculo e dar a oportunidade ao público de “respirar” e ter “fôlego” para assistir toda a representação.

Há, ainda, a presença do pai nobre, um soberano, monarca, que lembrará aos outros personagens a importância da moral e dos bons costumes. O personagem misterioso acompanha todos os acontecimentos e salva a inocente revelando toda a verdade.

O melodrama acompanha os fatos históricos do seu tempo, modificando os temas e a estrutura dramática para acolher na cena os problemas vividos por seu público. Assim, o *melodrama clássico* cai em desuso e surge em meados de 1823 o *melodrama romântico*.

A visita dos atores ingleses à França em 1822 e a representação da peça *L'auberge des Adrets (O Albergue dos Adrets)* em 1823, são fatos que também contribuem para as mudanças do gênero. Na peça, Frédéric Lemaître (ator francês) rompe com as convenções estabelecidas pelo *melodrama clássico*, criando um vilão que se veste em farrapos, e se apresenta

como falso valente para dizer as falas e cometer seus crimes, evidenciando o sarcasmo presente na geração romântica.

O drama e o melodrama romântico se confundem porque são realizados pelos mesmos profissionais, autores e atores, e apresentados nos mesmos teatros. Os dois se apóiam na estrutura do melodrama clássico, dando-lhe nova roupagem, e colocando em cena suas indagações sem se prenderem à lógica do realismo e da verossimilhança. Os três atos do texto se transformam em cinco, divididos em numerosos quadros.

Acrescentam o prólogo no espetáculo e por isso os monólogos explicativos diminuem e os patéticos se tornam numerosos, acompanhados de sentimentalismo e raras músicas de orquestra. Deste modo, esse gênero passa a ser mais ousado, criando suas próprias estruturas e temas e com um número maior de personagens na peça.

Os vícios se tornam presentes e aceitáveis; o exagero e a desmedida ganham mais espaço; a morte aparece em várias formas; aqui a Providência nem sempre salva o herói. O casamento e as relações amorosas são passionais, com o adultério contribuindo como tema que permanece até o final do século.

Aproximadamente em 1848, o melodrama se apresenta em outras formas,

e sofre a concorrência de outros gêneros, passando por altos e baixos em relação à popularidade alcançada. Acompanha as transformações da segunda metade do século XIX, para atender ao público diversificado de intelectuais e boêmios. Os textos ganham mais quadros e maior relação com o romance, tendo assim um aumento considerável de personagens, além de voltarem à cena os balés e as músicas. A encenação, graças aos avanços técnicos, se torna mais espetacular. Thomasseau (2005) divide este período em quatro “tipos” de melodrama.

O primeiro *melodrama militar, patriótico e histórico*, que tem como tema as tendências políticas da época. Os velhos militares passam a ocupar a cena como personagens orgulhosos de sua pátria.

No *melodrama de costumes e naturalista*, as temáticas se voltam para as questões da família, mostrando a diferença entre classes sociais, evidenciando, às vezes, o patético da pobreza. A cenografia ganha um ar naturalista, se apresentando, por exemplo, em hospitais e prisões.

Graças aos avanços científicos da época que possibilitavam a descoberta de novas colônias, o *melodrama de aventuras e de exploração*, traz heróis que se arriscam em viagens de navio ou locomotiva para terras estrangeiras. A América, a Índia e a Austrália são o

cenário de algumas peças. As encenações mostram truques e cenas cada vez mais originais e espetaculares.

Alguns dos grandes casos policiais do período são levados ao palco, no *Melodrama policial e judiciário*, onde um herói é acusado injustamente de um crime, um policial perspicaz e inteligente desvenderá as pistas, e o cenário passa a ser um tribunal ou júri. Mantendo o suspense durante toda a trama, revelando o “quebra-cabeças” na última cena da peça.

Porém, o melodrama não é um gênero estritamente francês, ele avança para outros países e continentes.

No Brasil, o melodrama se propaga ainda durante o século XIX concomitantemente ao drama romântico, num período em que a crítica teatral e a dramaturgia nacional se formam com base nas experiências européias. Sendo este fato uma das justificativas para os poucos registros sobre o gênero neste período e para a confusão que há nos escritos que confundem drama e melodrama. Mas, ainda assim é possível traçar, neste artigo, um breve panorama sobre o melodrama deste período no país.

Em 1808, com a vinda de D. João VI e a Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, começam a ocorrer algumas mudanças no cenário nacional que proporcionam um amadurecimento do

teatro brasileiro. Segundo Faria, dois fatos são relevantes neste processo. O primeiro é a construção de “um verdadeiro teatro no Rio de Janeiro”, que dará condições para serem encenadas no Brasil peças teatrais de artistas renomados da Europa; e segundo, a abertura dos portos que traz uma troca intelectual e artística mais direta e permanente com países europeus criando um campo favorável para que o teatro possa se desenvolver.

“em meados do século XIX a escravidão estava posta em questão, assim como o próprio império, que cairia efetivamente em 1889, e as gritantes diferenças sociais também se encontravam na ordem do dia, o que dava a esta sociedade uma aparência em tudo e por tudo semelhante à da sociedade francesa de fins do século XVIII, o que constituiu, portanto, um público pronto a receber o melodrama quando ele atravessou pela primeira vez o oceano.” (BRAGA, 2006: p. 24).

Faria salienta ainda que “nos primeiros tempos de sua formação [se referindo ao século XIX] o teatro brasileiro dependeu extremamente de Portugal.” (p. 19). De lá vêm os textos teatrais traduzidos do francês – a serem encenados no Brasil –, os artistas que se radicam em nosso país, e até o público, fugindo da Revolução de Napoleão. Os artistas (dramaturgos e

atores) e os críticos brasileiros que se formam neste período vão despontar na cena teatral a partir da terceira década do século XIX.

Por fim, vale lembrar outra observação de Thomasseau citada por Faria: “o termo melodrama foi praticamente abandonado pelos dramaturgos franceses entre 1825 e 1838, por força da carga pejorativa que havia adquirido e também por causa da supressão da música” (1952: p. 28). Assim, tidos como dramas, os melodramas chegam ao Brasil e influenciam os nossos primeiros dramaturgos, como Luís Antônio Burgain e Martins Pena. Também eles escrevem melodramas, assinalando-os como dramas. (FARIA, 2001: p. 38)

Entre os atores deste período, vale lembrar João Caetano, que encenou alguns melodramas, entre eles *As Minas da Polônia* de Guilbert de Pixérécourt, um texto de 1803, que apresenta na encenação muitas características do melodrama clássico:

“A música abria o espetáculo, marcava as entradas e saídas principais (o vilão, nos primeiros tempos, entrava sempre furtivamente, na ponta dos pés, cobrindo o rosto com o braço levantado), sublinhava as cenas de emoção (o famoso tremolo da orquestra), e acompanhava os bailados (rústicos, populares, em oposição

à dança clássica). Os cenários deveriam ser faustosos e variados, completando a opulência do espetáculo com um toque de exotismo.” (PRADO, 1972: p. 75)

Sobre a encenação, o autor Décio de Almeida Prado (1972), diz que os espetáculos de melodramas realizados no Brasil provavelmente não possuem a mesma estrutura suntuosa da França, pois lá estes eram criados para serem representadas centenas de vezes. Porém, a encenação era direcionada através da descrição do cenário, a mesma em Paris e no Rio de Janeiro:

“(…) tecnicamente, um sistema de telões pintados, em seis ou sete planos de profundidade, completado por alguns praticáveis, solução econômica e de fácil manejo”. (PRADO, 1972: p. 75)

Nas décadas de 1840 e 1850, já passado o entusiasmo romântico e já instaurada a burguesia como nova classe social, o melodrama sofre alterações para dialogar com o presente, como por exemplo, operários e comerciantes assumindo personagens no enredo. Mantém-se a estrutura, com autores que se preocupam ainda mais com o público, para que possam assim ter maior receptividade.

Já no século XX, o melodrama vai ganhar novos espaços de representação como o circo-teatro. A presença da cena teatral na estrutura do espetáculo circense

se dava por meio de pantomimas e números cômicos. Por volta de 1910, o palhaço negro Benjamin de Oliveira insere no espetáculo do Circo Spinelli a representação de textos dramaturgicos, experiência que veio se multiplicando nos picadeiros, marcando o amadurecimento do circo-teatro no Brasil. Assim a apresentação circense passa a ter dois momentos: no primeiro, os números de variedade – acrobacias, mágica, equilibrismo – e no segundo as peças teatrais com o repertório que variava entre os gêneros melodrama, comédia e drama sacro.

Isso se deu, entre outras razões, devido às dificuldades financeiras que enfrentavam algumas companhias circenses. Com a inserção das peças teatrais, estas companhias conseguiam ter um repertório maior, o que as permitiam ficar mais tempo em cada lugar por onde passavam, diminuindo os gastos com a constante migração para outras cidades.

Duarte (1995) aponta ainda outros fatores para a escolha do gênero melodrama nestas representações do circo-teatro. Há entre o circo e o melodrama pontos comuns que facilitam a representação pelos artistas circenses. Os dois constroem o espetáculo sem fidelidade ao real, não há o vínculo obrigatório com a verossimilhança, priorizando a pantomima

e o exagero, com figurinos extravagantes, música e objetos que trazem à cena revelações surpreendentes.

Além disso, como afirma Merisio (1999: p. 27) o melodrama possui momentos cômicos, o que facilita a inserção de *gags* presentes nos números de variedades e momentos de improvisação dentro do texto. A forma de interpretação melodramática se estende aos dramas sacros, também representados neste período.

Ainda segundo Merisio (1999), o espaço físico do circo sofre alterações para receber os espetáculos teatrais. A partir de 1940, o palco é incluído definitivamente no fundo do picadeiro, no espaço anterior onde eram representados os números de variedades. Era “composto de tabladros de madeira elevados e é equipado com pequeno urdimento, coxias e cortinas” (p. 26). No prosscênio, foi incorporada uma caixa, “um espaço semivelado”, que permite a presença do ponto, cuja função é ditar o texto aos atores que têm dificuldade de decorá-lo, devido ao grande número de peças presentes no repertório das companhias. Esta caixa limita o espaço de atuação, que se mantêm no centro do palco.

Assim o melodrama se mantém durante o século XX no palco. Mas ainda neste período, o gênero ganha nova

roupagem e se expande para outros meios de comunicação, sofrendo as alterações necessárias para tal inclusão. Além de ser encenado em montagens contemporâneas como veremos nos textos a seguir.

3.2- MELODRAMA NA CENA CONTEMPORÂNEA

O melodrama, como era realizado nos palcos dos teatros brasileiros do século XIX e início do século XX, ganhou nova roupagem a partir da segunda metade do século passado, diluindo-se na composição e estrutura de outros meios culturais e de comunicação de massa. Este trecho do artigo tem como objetivo indicar algumas destas reverberações do gênero na atualidade, apoiado nas reflexões da autora Ivete Huppés em seu livro *Melodrama: o gênero e sua permanência* (2000).

Durante o século XX, o realismo ganha força nos palcos brasileiros, e o melodrama cai em desuso neste espaço de representação. A autora citada acima mostra que o melodrama possui características pertencentes ao teatro moderno no Brasil e vice-versa. A obra de Nelson Rodrigues, por exemplo, que contribui significativamente para as transformações que ocorreram na cena teatral brasileira, “pode ser tomada como exemplo da permanência do melodrama, embora à primeira vista tal aproximação

pareça nada menos do que um disparate.” (HUPPES, 2000, p. 24).

A peça *Vestido de Noiva*, traz inovações na estrutura dramática: cenas simultâneas e contadas em várias perspectivas e em tempos diferentes. Apesar disso abre espaço para a incorporação de características do melodrama como a presença de golpes inesperados, revelações, pressentimentos, promessas inescapáveis, amores secretos, apresentando cenários com forte apelo visual como caixões, defuntos, escadarias e círios acesos na escuridão, variando entre cenas alegres e patéticas, tudo isso apresentado com naturalidade.

O melodrama tem como objetivo estimular de alguma forma o espectador que o assiste, mostrando, através do exagero, do apelo visual e da inverossimilhança, que o que está no palco trata-se de uma obra ficcional que pode envolver e emocionar a platéia. Se declara como *artifício*. É como se dissesse: “Isto é teatro, vejam como é pouco provável que todas estas peripécias aconteçam de uma vez, mas olhem para a inocente sofredora e tenham pena dela.”. Mostra o espetáculo em partes isoladas que se unem no todo. Características comuns ao teatro moderno, segundo Huppés (2000).

O gênero se mostra atrativo para os meios de comunicação de massa, televisão

e cinema, pela mesma razão que o levou a ser representado por praticamente um século: a recepção positiva do público. O melodrama, como já foi apontado neste texto tem a abertura para incorporar as mudanças que ocorrem na sociedade.

O melodrama não esconde, não quer que o público adivinhe nada, pelo contrário, o espectador é onisciente, sabe tudo sobre todos. Os personagens anunciam suas ações antes mesmo de realizá-las.

Essa disponibilidade do gênero para dialogar com a realidade e seu público, o coloca entre os meios de comunicação contemporâneos.

O cinema se relaciona com o melodrama desde o seu início. Jean-Marie Thomasseau diz que grandes sucessos do gênero são retomados e adaptados para a tela e melodramaturgos, como Pierre Decourcelle, escreveram alguns roteiros (THOMASSEAU, 2005, p.136). No que diz respeito à forma, a estrutura cinematográfica faz com o que roteiros “melodramáticos” ganhem força e dialoguem com o gênero através dos cortes rápidos, mudanças bruscas de cenas, os vários ângulos apresentados, os lugares variados e apoteóticos que podem ser construídos e filmados. São artes de extremo apelo visual e sonoro, que

utilizam movimento intenso na sua construção.

No enredo cinematográfico esta relação se estabelece com maior clareza. “Reencontramos, assim, os prolongamentos da estética melodramática nos filmes de espionagem, de capa e espada e sobretudo nos *westerns* que retomam para si os efeitos, os estereótipos e a tipologia do gênero.” (THOMASSEAU, 2005, P. 136). São situações diversas, envolventes para o espectador, que preparam um quebra-cabeça que será montado no fim do filme, com o famoso e tão esperado *happy end*. O objetivo primeiro do melodrama, garantia de diversão e entretenimento para seu público, encontra no cinema um campo extremante fértil.

Huppés (2000) mostra que os documentários e noticiários da televisão também dialogam com as regras do melodrama produzindo entretenimento para conseguirem audiência de seus telespectadores. As notícias são carregadas de dramaticidade, buscam temas ligados a catástrofes em lugares exóticos, brutais e distantes como já fazia o *Melodrama de aventuras* (THOMASSEAU, 2005). Mostram pessoas desesperadas, chorosas por terem perdido algum bem material ou entes queridos, e que terão que reconstruir bravamente suas vidas, apresentando-se

como verdadeiros heróis sofredores do melodrama. Contando com todos os detalhes que a câmera possa captar.

Os fatos são colocados em uma ordem que dá a sensação ao público de estar assistindo a uma espécie de história, que possa ter um final que possibilite um tom de folhetim, dando a sensação de que “cenas do próximo capítulo” ainda estão por vir.

A telenovela possui ligação com o melodrama mais clara do que os outros programas de TV que se apropriam do gênero. A interpretação dos atores é realista ao extremo, por possibilitar o close. Mas, a história é construída com técnicas narrativas e tem como intenção a dramaticidade. É como se fosse uma peça melodramática dividida em vários capítulos, mantendo-se as mesmas características em relação ao enredo cercado de sentimentalismo, aos temas, aos personagens, com apelo visual e músicas que apresentam os tipos ou enfatizam as situações.

A partir das informações citadas até aqui, cabe agora esboçar como era realizada a interpretação melodramática no circo-teatro, para posteriormente verificar quais referências as montagens citadas no início deste texto trazem ou em que medida se relacionam com o melodrama do circo-teatro.

3.3 - Interpretação no circo-teatro

O personagem do melodrama pode ser caracterizado como um tipo, que segundo Patrice Pavis (1999) é um “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária”. (p. 299)

No caso do melodrama, estas características são principalmente morais. Os tipos estão imbuídos de virtude ou vício, possuem um caráter definidor (bondade ou maldade, por exemplo) que conduzirão suas ações no decorrer da peça, evidenciando para o público as justificativas que o levarão a agir desta ou daquela forma. O espectador identifica o tipo com facilidade a partir de uma ação, uma música tenebrosa em sua entrada no palco, da gestualidade ou de uma forma de falar e apresentar seus planos: “os tipos são os mais aptos a se integrarem à intriga e a servirem de objeto lúdico de demonstração, na medida em que se caracterizam por sua idéia fixa que os põe em conflito com as outras personagens”. (PAVIS, 1999, p. 299)

Os atores circenses, ao representar as peças melodramáticas e

compor seus personagens, partiam da experiência que haviam adquirido nos números de variedades e na vida cotidiana dos lugares por onde passavam, buscando inspiração nos meios de comunicação de massa, que faziam parte também da realidade de seu público, trazendo para a cena o efeito moralizante e o riso característicos do melodrama. Magnani (1984) nos revela que no circo-teatro:

“Seus atores vão buscar sua fonte de inspiração em casos verídicos recolhidos em suas *tournées*, em lendas e crenças populares, em temas de música sertaneja de sucesso, além dos romances de folhetim e de algumas peças clássicas do melodrama português, francês e espanhol.” (p. 24)

Na gravação de áudio dos espetáculos *Três almas para Deus* e *O céu uniu dos corações*, realizada no Circo Carlito em 1976³, é possível verificar que os atores evidenciam na voz dos personagens o sentimentalismo necessário para realização da cena que não possui efeito cômico. Deixando claro nas vozes o tipo melodramático que representam,

³ Áudio presente nos anexos da tese de doutorado em teatro *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais* do pesquisador Paulo Merisio, realizado no Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

mostrando clareza no entendimento do texto e convencendo a quem escuta sobre o sofrimento dos personagens. É o que confirma Merisio (2003) ao citar um dos laboratórios experimentais realizados durante a pesquisa de sua tese de doutorado, em que os atores ouviram a gravação citada acima:

“Nesta etapa os atores deram um grande salto, passando a acreditar na potencialidade de seus papéis e da cena que estava sendo investigada. (...) Percebeu-se que o áudio foi um grande estímulo para as composições: todos os personagens cresceram e foram conquistados aspectos que o texto e a visão de cada ator sobre melodrama não foram suficientes para fornecer (...).” (MERISIO, 2003, p. 50)

Rocha (2003), subsidiada pelo depoimento do diretor de circo-teatro Teófanos da Silveira, diz que os atores recebiam seus personagens de acordo com o tipo que seria representado. Recebiam o texto e seguiam marcações feitas pelo diretor. Isso causava temor e timidez entre o elenco, que muitas vezes erravam as marcas, perdiam os personagens, na tentativa de respeitar as orientações dadas nos ensaios. Talvez pelo pouco tempo que dispunham para dividir entre ensaios de grande número de peças e o treinamento

para execução dos números de variedades. Mas, ao comparar os atores de teatro e do circo-teatro, revela ser mais fácil dirigir os primeiros que mesmo “não conhecendo a linguagem circense, possuem a sensibilidade que os personagens pedem. Os atores circenses, nunca tiveram curso de expressão vocal ou corporal. Isto torna mais complicado o trabalho do diretor.” (p. 179)

Os atores, na maioria das vezes, não decoravam o texto devido ao número de melodramas em cartaz. A existência do ponto era assim indispensável, pois lhes diziam as falas dos personagens durante a peça para serem repetidas pelos intérpretes. Para que tal fato acontecesse, era necessária muita concentração do elenco, pois deveriam lembrar as marcas, manter a gestualidade e voz características do tipo representado e ainda se concentrar nas falas que estavam sendo sopradas durante a encenação.

Neyde Veneziano (2006) cita experiência no sentido inverso a de Silveira (p. 41). Quando encenou o melodrama circense *...e o Céu uniu Dois Corações*, a diretora diz ter sido difícil fazer os atores de teatro acreditar nos tipos representados, nos gestos hiperbólicos, no texto que alterna propositadamente as emoções exacerbadas das personagens. Vê-se aí então, de certa forma, uma contradição.

Mesmo sendo realizado com atores de teatro, o gênero se mostra de difícil execução, talvez pelo referencial tão difundido e realizado no Brasil, através da interpretação realista dos enredos melodramáticos das telenovelas.

Independente do lugar onde é representado, o melodrama traz em sua estrutura e enredo características que exigem do ator que representa seus tipos uma emoção exagerada, com movimentação hiperbólica, voz impostada, deixando evidente o caráter do tipo. É necessário “ampliar a emoção, reforçar a verdade, trazendo para o corpo do ator a expressão dos movimentos internos do personagem.” (ANDRADE, 2006, p. 83)

Como já foi dito anteriormente, esse gênero se relaciona bem com o circo por possuir vários pontos em comum com a atividade circense, principalmente o despreendimento de qualquer obsessão de representar o “real” como coisa dada ou como totalidade fixa a ser apreendida:

“O que o teatro rejeitou como “alienado” e pejorativamente “popular” acabou sendo valorizado na sensibilidade circense, na qual reservou-se um lugar especial para a vivência positiva do simulacro, da ilusão e da criatividade que pulsavam em cada sonho e cada desejo despertado nessas noites circenses.” (DUARTE, 1995, p. 227)

3.4 - Melodrama, Cia dos Atores

A Cia. dos Atores se formou no ano de 1988 na cidade do Rio de Janeiro e é atualmente referência no teatro contemporâneo brasileiro. Não cabe aqui, falar sobre as características do teatro contemporâneo, mas apenas sugeri-lo, pois algumas de suas características estão presentes no espetáculo analisado neste trabalho. O foco é apontar quais referências de melodrama os atores buscam para a construção dos personagens no espetáculo, tentando examinar como é pensada e executada a interpretação melodramática na cena contemporânea e se esta dialoga com o circo-teatro.

Segundo Enrique Diaz (2006), nesta montagem a “idéia era pesquisar e falar sobre o gênero que mais acompanhou a humanidade, pelo menos em termos do consumo que esta produção suscitou, da formação de gerações que o estilo engendrou, e trazendo ainda a latinidade como brinde desta pesquisa.” (p.27). O programa da peça traz informações sobre a construção do espetáculo; o texto e a encenação foram concebidos simultaneamente, a partir do estudo realizado pelo grupo, sobre o universo melodramático.

A peça é dividida em três partes que acontecem às vezes simultaneamente, indo

de uma a outra, retomando histórias e revelações deixadas para trás. “Numa delas, *Na saúde e na doença*, uma mulher se apaixona por um homem e seu duplo, apresentado como um irmão gêmeo; em outra, *Laços de sangue*, a jovem apaixonada descobre que a oposição do pai ao casamento é uma tentativa de evitar o incesto. Intercalando-se as duas, e costurando o fio da meada narrativa, aparecem e desaparecem os solilóquios de um Ébrio remoendo a culpa por um crime passionai, e um desmemoriado em luta para reencontrar seu passado.” (FERNANDES, 2006, p. 53) Utilizam em alguns momentos procedimentos metateatrais, fazendo releituras de vários meios que se apropriaram do gênero, como afirma o diretor do espetáculo:

“Esta estrutura conseguiu simultaneamente apresentar algum tipo de afirmação nossa sobre aquele universo que tanto nos divertiu e emocionou, em especial através da articulação do material melodramático no espetáculo pelas diferentes mídias que o perpetuaram. Durante décadas, o rádio, o cinema, o teatro e a televisão produziram o jogo de identificações da cultura, no qual nos vemos como atores e espectadores das dores e vicissitudes de uma vida emocional.” (DIAZ, 2006, p. 27)

Os dois personagens que costumam a trama, o Ébrio e o Amnésico, são referências à tradição popular e cinematográfica. O primeiro, segundo Diaz, é herança e símbolo do melodrama cinematográfico brasileiro, a partir do filme protagonizado por Vicente Celestino, e o segundo, é uma “figura que despertou um dia na sarjeta e não trazia consigo nenhum dado que lhe pudesse apontar a identidade”.

Na interpretação deste espetáculo o grupo traz referência dos vários estilos melodramáticos citados acima (o rádio, o cinema, o teatro e a televisão), sem se prender a nenhum deles, dando-se a liberdade de colocá-los em cena de forma dinâmica, eficaz e desprendido de uma lógica linear tradicional.

Uma das histórias da peça, *Laços de Família*, exemplifica claramente esta afirmação. Ela é dividida em cinco partes e cada uma faz referência a um tipo de melodrama. A primeira, logo no início do espetáculo, se parece com uma telenovela brasileira, mas poderia talvez dialogar com o melodrama do circo-teatro, apesar de nenhum dos textos que apóiam esta discussão apontarem tal referência. Na segunda parte, os atores representam os artistas do Melodrama Clássico, com grandiloquência e aplausos em *off*.

A terceira se baseia nos filmes de faroeste, os *westerns* apontados por Thomasseau (2005). A quarta é composta de todos os clichês da telenovela mexicana (figura 1), amplamente difundida no Brasil. E a última faz referência à origem do melodrama, num período em que o gênero ainda era cantado.

Cada uma dessas composições traz personagens com sotaques e gestualidade pertencentes ao lugar e ao tempo a que são referidos, caracterizados com figurinos e marcações de cena que nos remetem imediatamente aos melodramas citados.

A história de Doralice, protagonista de *Na saúde e na doença*, é composta em algumas cenas por narrações da própria personagem em uma rádio novela, transformando a citada mocinha em espectadora de sua própria desgraça, “criando uma forma de distanciamento elaborada e contemporânea”, nas palavras de Fernandes (2006, p. 57), onde a atriz alterna narração e interpretação. Em outros momentos, cenas são substituídas por partituras corporais e coreográficas, sempre dialogando com os gestos exagerados do melodrama, enfatizando a situação patética da sofredora.

“Nessas cenas, e em várias outras passagens, é emocionante acompanhar os atores na composição de partituras corporais nítidas, elaboradas de modo que

as marcas previsíveis da emoção barata transformam-se em seqüências precisas de gesto e em dicção retórica, de entonação melódica e enfática. Completando o desenho, o movimento em diagonal das marcações é, ao mesmo tempo, remissão ao desempenho antiquado que a tradição formatou e à sua coreografia contemporânea, feita de precisão milimétrica e intervalos rítmicos, quando o código se desmancha e se refaz.” (FERNANDES, 2006, p. 56)

Há ainda durante todo o texto cenas que contam de formas diferentes a notícia da morte de um homem chamado Geraldo. Cada personagem recebe a notícia de uma forma, causando às vezes riso na platéia através do recurso de repetição característico da comédia, ou piedade do personagem que recebe a notícia. Sobre esta cena Massa (2006) diz:

“Algumas sub-tramas relacionadas com essa história apresenta-se de maneira séria ao espectador, como no caso da ouvinte do programa *Na saúde e na doença*, que recebe a notícia do atropelamento do familiar amado. Baseada na verdade cênica, **a retratação da atriz emociona a platéia com a reação emocionada de sua personagem. Sentimo-nos tocados com o fato, mesmo que sabedores do reino da ficção**

teatral.“(MASSA, 2006, p. 81) (grifo meu)

Os personagens não possuem na trama um caráter definidor, inabalável como o eram os tipos no Melodrama Clássico. Eles variam, e usam desse jogo para confundir e envolver o público. O Ébrio, por exemplo, não se apresenta como vilão, apesar de possuir como vício característico de tal tipo a paixão avassaladora que o leva a assassinar a esposa. Ele é na verdade vítima do próprio mal. E como mostra a citação acima, o espetáculo, mesmo cercado de inverossimilhança, de exagero e de cenas patéticas, pode ainda assim, envolver e emocionar o público.

3.5 - *Vem buscar-me que ainda sou teu*, Confraria da Paixão.

O grupo Confraria da Paixão foi criado em 1998, por estudantes da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro. A primeira montagem, *A história de Romeu e Julieta*, texto de Ariano Suassuna, “foi uma montagem acadêmica, produzida como uma atividade do currículo regular do curso. Ao final, nos propusemos a continuar com o trabalho fora da Universidade”. (ANDRADE, Elza. 2004.). Em 2002, estréia o segundo espetáculo *Farsa da boa preguiça*, também do autor Ariano Suassuna.

“Nos dois primeiros já tínhamos trabalhado com a linguagem melodramática e a linguagem cômica-farsesca. Gostamos disso: do exagero, do gesto largo e da emoção bem carregada. Não temos medo de parecer “demais”.”⁴ (ANDRADE, 2008)

O espetáculo analisado neste trabalho, *Vem buscar-me que ainda sou teu* do autor Carlos Alberto Soffredini escrito em 1978/79, é o terceiro da carreira do grupo e estreou no ano de 2004. O texto “conta a história de uma companhia mambembe de circo-teatro, que encena o melodrama ‘Coração Materno’, inspirado no grande sucesso musical de Vicente Celestino. O texto apoia-se no depoimento real de artistas de circo da periferia de São Paulo e de cidades do interior. Uma de suas propostas, a discussão entre o novo e o velho, é colocada por uma das personagens que, ao se retirar do elenco, acusa a falta de sentido do teatro encenado pela companhia. No final dos anos 70, quando a televisão se consolida e efetivamente provoca o esvaziamento de público da maioria dos espetáculos populares, o texto de Soffredini denunciava a decadência de determinados gêneros ligados à tradição cênica popular que, abandonados, não

⁴ Resposta ao questionário enviado para a diretora Elza Andrade por e-mail.

resistiram ao advento dos meios de comunicação de massa.” (ANDRADE, Elza. 2004).

De acordo com a diretora, Elza de Andrade, o espetáculo vai ao encontro das pesquisas desenvolvidas pelo grupo em relação à interpretação:

“Escolhemos o belo texto de Soffredini porque identificamos em seus diálogos a possibilidade de aprofundar questões surgidas em nossos trabalhos anteriores, como a **busca de uma interpretação exagerada, cômica, poética, popular e, ao mesmo tempo absolutamente verdadeira**. E também a pesquisa de uma teatralidade que trabalhando, paralelamente, em dois canais – um sério e o outro cômico – procura, através da soma destas duas visões, construir uma cena expressiva, reveladora e nacional.” (ANDRADE, 2004) (grifo meu)

O espetáculo começa com personagens, que são atores de uma companhia circense, conversando com a platéia sobre a realidade dos artistas, para depois apresentarem-se um a um, cantando, dizendo o nome do artista e o tipo que representa no espetáculo, nos moldes das apresentações dos artistas de variedades do circo. Com uma coreografia bem definida, criada com movimentos cotidianos e típicos de cada personagem

que está sendo apresentado, com movimentos de apresentador de circo e de suspensão de personagens importantes na companhia.

Após esta música de apresentação, as cortinas se abrem e começa a encenação da música *Coração Materno* de Vicente Celestino, num tom farsesco. Os atores dublam a música que parece ser gravada por eles, com movimentação exagerada, bem marcada, realizada de acordo com o tipo que representam na música. Evidenciando que a cena é parte de um espetáculo teatral da companhia.

A diretora ao ser questionada sobre a influência do circo-teatro na montagem afirma:

“Há maior influência é no momento da encenação do “Coração Materno”, **que é a verdadeira cena de circo-teatro**.

As outras cenas representam o cotidiano daqueles que trabalham no circo decadente. Ou então, as cenas musicais. Nas cenas mais dramáticas do texto da peça, **carregamos na emoção e no sofrimento**. Porém, em todo o espetáculo **o personagem “Brilhantina” faz um contraponto cômico**. Como se fosse um canal de comicidade/humor aberto durante todo o espetáculo. **O personagem Campônio** também trabalhava nessa sintonia, **de extremo sofrimento, quase**

patético, mas que resultava em algo cômico.”(ANDRADE, 2008) (grifo meu)

Porém, nesta resposta podemos verificar que a estrutura da peça, dos personagens e a própria proposta do grupo em muito se assemelha ao melodrama: emoção e sofrimento carregados, personagem cômico e o sofrimento patético. O crítico Jefferson Miranda confirma tal influência do circo teatro nesta cena em crítica publicada no Jornal “O Globo”, Segundo Caderno, em 06/06/2004:

“A peça dentro da peça (inspirada pela música “Coração de mãe”, sucesso de Vicente Celestino em décadas mais ingênuas) é um primor de exagero circense. Atenção ao coração propriamente dito, naïf como no circo e sofisticadíssimo como figurino da peça.”

Sobre as referências melodramáticas utilizadas para construção dos personagens a diretora aponta as seguintes:

“Assistimos alguns **filmes mudos onde a expressão do ator era bastante exagerada**. Lembro-se de “Nosferatu” de Murnau, um filme de 1920. Vimos também “Drácula” com o Bela Lugosi. **O objetivo eram as interpretações exageradas e verdadeiras**. Assistimos também “Boulevard do Crime”. (ANDRADE,2008) (grifo meu)

As peças analisadas neste capítulo tentam colocar em cena uma interpretação exagerada, mas repleta de verdade. Os atores apresentam tipos que se evidenciam na voz e no corpo, com vigor que completa a inverossimilhança e sentimentalismo presente no melodrama e nos personagens. Isto se afina com a proposta do Grupo Trupe de Truões da cidade de Uberlândia, na montagem *A Maldição do Vale Negro*, que será analisada no texto a seguir.

3.6- OS ENSAIOS DE A *MALDIÇÃO DO VALE NEGRO*: UM ESTUDO DE CASO

Este trecho pretende analisar o processo de construção dos personagens do espetáculo *A Maldição do Vale Negro* do Grupo Trupe de Truões, formado por graduados e graduandos em Educação Artística habilitação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia e dirigido pelo professor Doutor Paulo Ricardo Merisio. A proposta é analisar os ensaios e quais referências foram trazidas pelos atores e pelo diretor durante este percurso.

3.6.1 - O texto e a proposta de montagem

A peça se passa no ano de 1834 e conta a história de uma jovem chamada

Rosalinda, que vive na Província de Castelfranc, junto com seu padrinho, o Conde Maurício de Belmont, e a governanta Agatha. Logo nas primeiras cenas, o Marquês Rafael D'Alençon surge para cobrar hipotecas do dono do Castelo, e exige que a mocinha se entregue a ele para que não sejam despejados. Esta cede aos desejos do jovem mancebo, e após alguns meses é deixada por ele depois de revelar que está grávida. Por esta razão, é expulsa de casa. Por sorte do destino, encontra, por acaso, em uma floresta seu verdadeiro pai, o cigano Vassili. Ao voltarem ao castelo, contam com a ajuda da cigana Jezebel para libertar Úrsula, a mãe da menina e irmã do Conde Maurício. A história segue seu rumo até que todos os mistérios do passado sejam revelados. Neste ambiente, heroínas abnegadas, vilões implacáveis, súbitas revelações e tantos outros clichês compõem esse melodrama que se encerra com a punição dos culpados e a recompensa dos justos.

O texto foi escrito por Luiz Arthur Nunes e Caio Fernando Abreu em 1976. Segundo Flávio Mainieri (1988) os autores usam a radionovela, a fotonovela e a telenovela como fontes de inspiração para escreverem *A Maldição do Vale Negro*.

“O deslocamento temporal nos permite, então, identificar *A Maldição do Vale Negro* como uma paródia do

melodrama, isto é, um texto que nos remete a outro(s) texto(s) e chegamos à noção de intertextualidade, já referida. (...) É interessante ressaltar que *A Maldição do Vale Negro* não nos remete a um intertexto específico, na medida em que ele não é a reescritura de um outro texto, mas de um gênero, ou de uma série de textos que se inscrevem no gênero melodramático.” (MAINIERI, 1988, p. 11)

Sobre a encenação, o diretor nos esclarece a proposta através de um trecho da carta enviada à comissão do Festival RIOECENACONTEMPORÂNEA, onde o espetáculo foi apresentado no ano de 2007 na cidade do Rio de Janeiro:

“O espetáculo “A maldição do Vale Negro” é reflexo de todo um percurso investigativo do diretor e dos atores da Trupe de Truões. Nas montagens do grupo, procurou-se atuar no exercício de equilíbrio (ou fricção) entre o cômico e o patético. Para nos aprofundarmos nesta pesquisa, foi escolhido um gênero que, por definição, propõe alternância destes estados: o melodrama. Inspirados em diversas variantes melodramáticas: a experiência circense-teatral no Brasil, o melodrama francês do *Boulevard du Crime*, a visão atualizadora do mestre Philippe Gaulier, a permanência do gênero em novas mídias, a montagem escancara tais influências para o público. Toda a

poética do espetáculo gira em torno dessas fronteiras: realismo x melodrama; antigo x atual; exagero x contenção; atuação x representação; bidimensional x volumétrico.”

Já no início dos ensaios foi pedido pelo diretor do espetáculo que os atores se engajassem na linguagem. Segundo o diretor, é de extrema importância que os atores “acreditem” no que estão fazendo, mesmo quando o texto e o código pareçam patéticos e inverossímeis. Essa era a grande tarefa do elenco: assimilar os códigos do gênero e emprestar fé cênica aos personagens.

Para facilitar a análise e descrição do processo de criação, este será dividido em partes, apesar de estas terem acontecido simultaneamente durante a montagem.

3.6.2 - Estudos de mesa e leituras

A intenção desta etapa dos ensaios era que os atores conhecessem os tipos que representariam, com enfoque na construção vocal de cada personagem e no entendimento do gênero.

No primeiro encontro, dia vinte e seis de outubro de 2006, o diretor falou rapidamente sobre todos os personagens da peça, enfatizando as características de cada um de acordo com o tipo que representam no melodrama. Citaremos aqui apenas o nome do ator e o tipo que representa.

- **Agatha** (representada pelo ator Alysson Assis) é a vilã, a encarnação do mal;
- **Conde Mauricio de Belmont** (representado pelo ator Getúlio Góis) – vilão disfarçado;
- **Rosalinda** (representada pela atriz Amanda Aloysa Alves) – mocinha;
- **Marquês Rafael D’Alençon** (representado pelo ator Ricardo Oliveira) – é vilão na primeira parte da história, reaparecendo mocinho no fim da trama;
- **Úrsula** (representada pela atriz Maria De Maria) – dama-galã;
- **Cigana Jezebel** (representada pela atriz Juliana Nazar França) – personagem cômica, que entra em cena quando a história ganha um ar mais trágico;
- **Cigano Vassili** (representado pelo ator Marcelo Briotto) – pai nobre.

Após a apresentação dos personagens, leituras da cena 2 foram realizadas. Estão presentes nesta cena Agatha, Conde Maurício e Rosalinda. Primeiro cada ator leu o texto correspondente ao seu personagem tentando enfatizar as características apontadas acima e buscando um exagero na voz. Para servir de estímulo foram citadas como exemplo as vozes da

rádionovela, da telenovela, de filmes, que possuem pinceladas melodramáticas. Um rodízio foi realizado na leitura: 1 – os atores que estão na cena leram o texto de outros personagens; 2 – atores que não estão nesta cena leram o texto afim de que o elenco que interpreta estes personagens pudesse ter uma referência e enxergassem outras possibilidades de dizer as falas.

Para que os atores pudessem ter outra referência vocal dos tipos que seriam representados por eles, foi realizada no dia dezessete de novembro de 2006 a leitura da peça *Três Almas para Deus*, de Aldny Faia, um melodrama circense-teatral que aborda a temática do impedimento amoroso em função da diferença de classes sociais. Em sistema de rodízio, cada ator leu todos os personagens, tentando evidenciar as vozes e entonações dos tipos melodramáticos.

Ouvimos a gravação de uma montagem de circo-teatro da peça *Três almas para Deus* para servir de referência na construção da voz dos personagens da *A Maldição do Vale Negro*: o personagem Camargo (vilão) corresponde a Agatha, Maurício e Rafael; Julieta (dama galã) a Úrsula; Carlos (mocinho) a Rafael; Mirna (mocinha) a Rosalinda; Rulfino (servo fiel) a Vassili. Como o texto *Três almas para Deus* não possui um personagem correspondente à Jezebel (personagem cômico), foi pedido a Juliana que lesse

tendo como referência uma mística, por se tratar de uma cigana.

Foi clara a diferença entre a primeira leitura realizada e a segunda que tinha como referência o áudio. Neste, os atores percebem com clareza quais são os tipos a partir do timbre de voz e da entonação dada ao texto, e assim começam a ousar mais durante a leitura da peça *A Maldição do Vale Negro*, buscando compor a voz do tipo com exagero de acordo com o estímulo dado pela gravação do melodrama circense. Apesar de se tratar claramente de um tipo⁵ o diretor pede aos atores que acreditem no texto e no personagem que estão interpretando, mas não se esqueçam de evidenciar as características do papel que representam, comparando ao trabalho que era realizado no circo-teatro:

“Getulio: eu ainda estou com dificuldade de entender até que ponto eu começo a acreditar nesse personagem, na intenção de vilania dele, e por exemplo, não me envolver. Porque antes eu achava que era uma casca, que era um jogo de corpo, de voz, para mim era um interpretação de efeito só. Totalmente distanciado, o ator precisava ter a técnica corpórea e de voz para encenar aquilo.

⁵ Já nos referimos a este conceito no capítulo anterior.

Paulo: quando a gente ouviu o circo-teatro, vocês achavam que aquelas pessoas estavam questionando aquilo ali. Vocês acham que elas estavam acreditando?

Getulio: estavam acreditando. Me pareceu que estavam acreditando, mas ao mesmo tempo tem um código. Aí minha dificuldade é fazer assim, parece.”⁶

Outro exercício importante neste processo foram as leituras dramáticas do texto, que tinham como objetivo evidenciar o tipo através da voz para um público. Como exemplo, citaremos a que foi realizada no evento Noite na Taverna, promovido pela Escola Livre do Grupontapé de Teatro no dia 01 de dezembro de 2006.

Em debate, entre os atores e diretor, após tal exercício podemos verificar a necessidade e ansiedade do elenco em trabalhar a corporeidade dos tipos, considerando-o essencial na construção dos personagens do melodrama, tendo como base para tal conclusão a recepção do público. Além de considerarem importantes os recursos cênicos como som e adereços:

“**Paulo:** o público reagiu a algumas coisas, mudou ler tendo público assistindo?

Getulio: mudou principalmente pela falta de ação, porque acaba que quando a gente estava exercitando a leitura, o foco estava na palavra, nas entonações, nesta busca que a gente está tentando. Mas, aí você perceber que o que você esta falando requer uma imagem para ser melhor compreendida, aí me dá um incômodo. Teve uma menina que falou para você né?

Maria: que ela não tinha achado graça nenhuma porque não tinha a boneca. Não conseguia ver a boneca, talvez para ela esse recurso seria melhor.”⁷

Sobre a influência do áudio do melodrama circense *Três almas para Deus*, os atores afirmam que este contribuiu na leitura dos tipos:

“**Paulo:** É uma leitura e a gente está basicamente trabalhando oralidade, é a palavra. Quando a gente ouviu o circo-teatro estava também prestando atenção nisso, a nossa primeira abordagem é pensar sobre a voz. Teve um ensaio que a gente trabalhou o corpo. Mas, a idéia é uma primeira construção desta oralidade, até porque é a referência que a gente tem do circo-teatro é uma referência oral. Em algum momento o que gente vinha trabalhando apareceu ali ou são experiências estanques?

⁶ Áudio gravado no dia 12 de janeiro de 2007.

⁷ Áudio gravado no dia 12 de janeiro de 2007.

(...)

Ricardo: eu demoro um tempo até descobrir, até conseguir trazer de novo a voz, descobrir como era a voz, entonação. Porque naquele dia que a gente fez aqui logo depois de ouvir a gravação ficou muito claro.

Getulio: foi muito bom.

Ricardo: muito claro para todo mundo, mas como ficou uma semana sem fazer deu uma esfriada.”⁸

Neste período os atores assistiram à peça *Melodrama*, da Cia. dos Atores e ao filme *Les enfants du Paradis / Boulevard du Crime* (1945), dirigido por Marcel Carné, como forma de entender um pouco do histórico do melodrama e de enxergarem possibilidades para uma interpretação melodramática.

3.6.3 - Jogos e laboratórios: assimilar os códigos, construir os tipos e interpretar melodramaticamente.

Para que os atores pudessem construir os tipos melodramáticos da peça *A Maldição do Vale Negro* foram realizados laboratórios experimentais. Serão citados aqui apenas os mais significativos para evidenciar como era executado esse processo de construção.

Duas referências de melodrama trazidas pelo diretor Paulo Merisio se destacam entre as citadas por ele na primeira parte deste capítulo. A primeira se refere à experiência circense-teatral no Brasil através dos áudios já citados, da presença do ponto no início dos ensaios, do espaço cênico reduzido, entre outros. A segunda trata-se da experiência do melodrama francês do *Boulevard du Crime*, a partir da “visão atualizadora do mestre Philippe Gaulier⁹”, com quem fez um curso durante o processo de montagem deste espetáculo. Deste último alguns jogos foram realizados pelos atores e foram assimilados ao espetáculo os “códigos melodramáticos” como, por exemplo, “círculo melodramático” e “povo de Paris”. Todos estes elementos serão explicados posteriormente no decorrer deste texto.

Durante este processo foi pedido ao elenco que viessem vestidos como *Pobres de Paris*, ou seja, uma roupa elegante e sapato que fizesse barulho ao andar, na tentativa de instaurar um clima melodramático, referindo-se ao elenco do melodrama do século XIX, e ao do melodrama dos palcos brasileiros em que os atores se apresentavam muitas vezes

⁸ Áudio gravado no dia 12 de janeiro de 2007.

⁹ Philippe Gaulier possui uma escola de formação de atores em Sceaux, sul de Paris. O aprendizado é estruturado em módulos temáticos realizados ao longo de dois anos. O módulo *melodrama*, pertencente à grade curricular do primeiro ano, é de três semanas.

com a “roupa de domingo”, quer dizer, a melhor roupa que tivessem.

3.6.3.1 - Jogo do Gaulier

Esse jogo foi feito pelo diretor no curso realizado com Philippe Gaulier e repassado ao grupo. Ele possui as mesmas regras do jogo tradicional conhecido como *Meu mestre mandou* ou *Macaquinho disse*. Um chefe, no caso o diretor, pede ao elenco para fazerem algumas ações, só que estas só podem ser realizadas se precederem à frase *Gaulier mandou*¹⁰. Por exemplo, *Gaulier mandou pular*, todos executam, se ele disser, *mandou correr*, não deve ser feita por não ter sido ordenada por Gaulier. Quando um dos atores desobedecia às ordens do jogo, um segundo deveria denunciá-lo melodramaticamente ao diretor tratando-o por *Monsieur, le Professeur*, em respeito à sua autoridade.

O denunciado tinha a chance de se defender improvisando uma história melodramática na tentativa de convencer os outros sobre sua inocência ou justificando seu erro. Caso não conseguisse, podia receber a ajuda de algum colega ou pedir clemência ao “povo de Paris”. Este era imaginado no espaço

reservado à platéia, em um plano alto, simbolizando o paraíso dos teatros franceses, de onde a classe baixa assistia aos espetáculos. Se nem assim, a interpretação melodramática deste ator conseguisse convencer os outros, ele recebia como punição algumas palmadas nas costas, dadas pelo diretor.

Essa interpretação deveria ser exagerada, com gestualidade hiperbólica, vozes impostadas, compondo o tipo que estavam representando naquele momento. Além de ajudar a assimilar códigos trazidos pelo diretor do curso citado acima e que foram utilizados no espetáculo. Cabe relatar aqui dois destes códigos. O primeiro era chamado pelo grupo de *Povo de Paris*, que nada mais é do que uma triangulação, uma olhada para o público em cenas chaves, onde coubesse um comentário com a platéia, como se dissesse olhem o que está acontecendo comigo ou prestem atenção no que pretendo fazer. Esta triangulação está presente em todos os espetáculos analisados, e funciona como um aparte, característica do melodrama apontada por Thomasseau e Huppés.

O segundo é o *Círculo Melodramático*, que consiste no personagem fazer um círculo ao redor de outro, ou de algum objeto que queira evidenciar, criando um clima de suspense

¹⁰ Phillippe Gaulier utilizava a expressão *Samuel says*. O diretor, adaptou a ordem, em homenagem ao mestre francês.

em uma cena importante., ultrapassando o natural e salientado conflitos.

Outras situações eram propostas pelo diretor para os atores assimilarem os códigos e construam uma interpretação melodramática. Como por exemplo, o casal que se apaixona a primeira vista, se perdem e se reencontram depois de muitos anos separados, ou ainda, cantar uma música melodramática para o “povo de Paris”, convencendo este do sofrimento ou alegria do personagem.

3.6.3.2 - A expressividade do “corpo melodramático”

Além dos jogos e do estudo de mesa, os laboratórios foram de grande importância para construção dos personagens e entendimento da expressividade do corpo no melodrama. Foram realizados para tanto exercícios com foco no trabalho corporal e construção de partituras.

Um deles, realizado no dia oito de dezembro de 2006, teve como foco construir a corporeidade dos personagens pólos do melodrama: a vilã e a mocinha. Foi pedido pelo diretor para que todos os atores caminhassem pela sala construindo o corpo da vilã Agatha que deveria ser corcunda, com caminhar lento e pesado, corpo enrijecido e retorcido, voz grave e firme, tendo como imagem o elemento

terra. A mesma construção foi realizada com o personagem Rosalinda, a mocinha, que deveria ter como imagem o elemento ar, com movimentos leves e fluidos, caminhar com pequenos saltos, e voz aguda e alegre.

“**Getulio:** naquele dia quando cada um estava fazendo o texto da Rosalinda. Pelo fato de eu já ter feito balé, e o exercício da leveza me remeteu a isso, eu trouxe e eu fiquei naquilo. Aí minha repetição todinha, eu comecei a criar uma coreografia, e era corpo, eu não tinha verdade nenhuma. Era tudo forma. (...). Agora, talvez, se eu insistisse na proposta de repetir mais e mais e mais, dentro daquele corpo exagerado, aí ficaria fácil trazer uma verdade.”¹¹

Os monólogos das duas personagens presentes no texto *A Maldição do Vale Negro* foram acrescentados no exercício com o elenco dividido: enquanto alguns faziam outros assistiam.

Os atores fizeram a cena 9 do espetáculo, em que a mocinha se despede da vilã após ser expulsa de casa, para que os atores que interpretam estes personagens assistissem e observassem como foi realizada a construção dos outros atores para estes tipos. Este recurso de

¹¹ Áudio gravado no dia 12 de janeiro de 2007.

assistir o outro fazendo seu personagem se manteve durante boa parte do processo.

Outra regra que se manteve nesta primeira fase de ensaios foi a presença do ponto, recurso utilizado nos espetáculos de circo-teatro. Os atores deveriam ouvir o outro ator dizendo o texto do personagem que estavam representando enquanto a cena acontecia.

“Ricardo: naquele dia chegou uma hora que a gente estava fazendo tanto, tanto, que a coisa acontecia, fluía mais. Porque tinha que entrar, fazer, ouvir o ponto que estava falando, fazer os gestos, criar uma marcação, e era tudo muito rápido, a gente ia fazendo, o fluxo era maior, e assim ia fluindo, não dava para pensar eu vou até aqui, faço isso.

(...)

Ricardo: a gente fez o monólogo da Rosalinda e da Agatha muitas vezes. E depois a gente fez a cena. Eu fiz a Agatha e a Maria fez a Rosalinda. Quando a gente foi fazer, a gente já tinha pesquisado tanto o corpo e a voz, que foi fácil fazer. Não precisei ficar pensando é a vilã, é a vilã. (...) eu não precisava pensar em acionar determinado movimento ou falar desse ou daquele jeito. Tanto que teve uma hora, que eu fiquei de costas para ela, e pensei, a Maria podia abraçar pelas costas. Para mim seria visualmente bacana, a mocinha

abraçar a vilã pelas costas e esta olhar por cima. (...) É a lógica do personagem.”¹²

Outros encontros foram realizados tendo como objetivo construir corporalmente os tipos, com outros jogos e exercícios. Não serão citados aqui, pois o que foi relatado exemplifica bem esta etapa do processo.

3.6.3.3- Construir um tipo e acreditar nele

Outro fator importante a ser levantado é que durante todo o processo era pedido pelo diretor aos atores que acreditassem nos personagens e no melodrama, apesar de se tratar de um gênero de códigos e tipos sem variação de caráter, construídos a partir de uma gestualidade e voz pré-definidos. O ator deve emprestar a este personagem o sentimentalismo necessário para preencher toda a exaltação presente na interpretação.

“Paulo: Eu estou trabalhando num código, mas eu acredito neste código. (...) Não é criticar o melodrama, a gente não pode e essa é uma grande dificuldade. Eu soffro? Eu soffro mesmo. Tem uma medida que é de fé cênica. (...) Tem uma medida que é patética, isso define o melodrama, a gente está se equilibrando em cima de um

¹² Áudio gravado no dia 12 de janeiro de 2007.

fio e a gente tem que descobrir essa medida para não cair.”¹³

Como exemplo vale citar um laboratório¹⁴ que foi realizado nesse percurso para que a atriz Maria De Maria conseguisse trazer essa verdade a seu personagem. Ela interpreta a dama galã, que na peça se chama Úrsula. Esta teve uma filha, Rosalinda, com Vassili, seu grande amor, mas foi afastada deles pelo irmão Maurício de Belmont antes de ser aprisionada numa gruta subterrânea. Isso a fez perder a sanidade.

O diretor pediu ao elenco que se dividissem: alguns faziam um coro que cantava a música “Noite Feliz” enquanto um ator iria abandonar o seu filho pequeno na porta de uma igreja por não ter condições de criá-lo. Comentamos após o exercício que todos tiveram uma interpretação realista e que ninguém usou os códigos melodramáticos, apesar de terem improvisado um texto com características do gênero. A atriz Maria De Maria assistiu todos os atores abandonando o bebê, para posteriormente fazer a mesma cena, levando em consideração as observações feitas pelo grupo.

Assim que esta abandonou o bebê, o diretor pediu para que ficasse de costas

no fundo da sala enquanto os atores Alysson e Getúlio, que interpretam os algozes de sua personagem, se posicionavam perto do bebê sem que a atriz percebesse. Paulo disse que ela deveria voltar à “igreja” para buscar o bebê, pois tinha se arrependido de abandoná-lo. Quando foi executar a ação, surpreendeu-se com a presença dos dois atores que naquele momento interpretavam os vilões e a ameaçavam tirar-lhe a filha.

Imediatamente um jogo se estabeleceu entre eles: todos estavam representando os personagens que fazem na peça *A Maldição do Vale Negro*, e improvisaram uma cena em que Úrsula foi afastada de sua filha. Esta cena não existe no texto *A Maldição do Vale Negro*, é apenas citada pelas personagens ao falarem de fatos ocorridos no passado. Uma música de fundo, sons de chicote pertencente à personagem Agatha, os gritos autoritários do Conde Maurício de Belmont, criavam uma atmosfera propícia a um jogo repleto de verdade desses atores. O Conde ameaçava a irmã com o bebê no colo, lançando-lhe maldições cheias de rancor por ter tido uma filha com um cigano, e ordenava que Agatha a prendesse em uma cripta subterrânea.

Imediatamente, após concluírem a improvisação, o diretor pediu que fizessem a cena 6 do espetáculo, em que aparece a

¹³ Áudio gravado no dia 10 de abril de 2007.

¹⁴ Este laboratório possui apenas uma planilha de ensaio sem data.

personagem Úrsula, dizendo frases sem nexos que evidenciam seu estado de loucura, tentando estrangular Maurício por tê-la afastado o amado e a filha. O Conde pede socorro à governanta Agatha que a expulsa a chicotadas.

A cena foi realizada com vigor e verdade até então ausentes:

“Getulio: Foi a primeira vez que vi a Maria daquele jeito, ela estava muito louca.

Maria: Tem que ter carga dramática, porque quando ela perde a filha ela encontra a loucura. Existe consciência de que a cena é melodramática, mas a situação é real. O melodrama está na vida. No exercício, pensei em falas patéticas, verossímeis, verdadeiros, reais. No tom de voz eu pensava: agudo, choroso, etc. E se fosse realismo eu poderia fazer a mesma coisa, mas sem a consciência de que isso é melodramático, viria naturalmente. Eu sabia que daria efeito.“

Vê-se na figura 22 a cena 6 do espetáculo. Na apresentação esta possui a voz sofredora da personagem louca vestida de azul a esquerda, a tosse e voz cansada do velho doente deitado no móvel e os gritos enfurecidos da vilã vestida de roxo. Possui uma verdade e um exagero que causa estranheza no público, talvez por não entenderem como o elenco empresta fé cênica a personagens tipos, tendo um

resultado patético e incomum aos olhos contemporâneos. Os atores mostram na expressão facial, na gestualidade, na posição que ocupam diante dos outros colegas e do cenário, um corpo tonificado, presente, que compõe melodramaticamente para a construção da cena, de acordo com os códigos e treinamento expostos neste capítulo.

CONCLUSÃO

O objetivo geral deste trabalho era investigar se o ator de um espetáculo melodramático atual dialoga com a interpretação circense-teatral tradicional, buscando identificar se existe uma espécie de linguagem melodramática que orienta escolhas no campo da atuação.

Construir um tipo e acreditar nele. Emprestar ao personagem o sentimento, a fé cênica, a energia necessária para preencher os gestos hiperbólicos e a voz forte característicos do melodrama é o que há de comum nos espetáculos analisados aqui, e é onde todos se articulam com o circo-teatro. Trazem referência da televisão ou do cinema em algum momento, talvez porque seus atores são filhos dessa geração, mas os “contemporâneos” se propõem a teatralizar o espetáculo e a renovar uma interpretação ultrapassada. Como diria Maria De Maria, atriz da Trupe de Truões, em uma das conversas gravadas

em áudio: “quando faço melodrama, tenho a sensação de estar realmente fazendo teatro”.

É notável nos vídeos analisados que o público ainda se emociona com a interpretação melodramática. Não são lágrimas que percorrem o rosto, não são cenários que escandalizam quem assiste, não é mais o melodrama teatral a única forma de entretenimento. A resposta da platéia é muitas vezes o riso devido ao estranhamento causado pelo exagero. O público se entrega ao teatro de códigos pré-estabelecidos, e quando menos espera se vê emocionado com o patético que está em cena. Isso acontece na morte do Geraldo da peça *Melodrama* já apontado no segundo capítulo, na cena em que a mãe bate no filho em *Vem buscar-me que ainda sou teu* ou quando a mãe reconhece a filha em *A Maldição do Vale Negro*. Apesar de nesses momentos o gesto diminuir a intensidade e voz ficar mais baixa e menos chorosa, apresentando um melodrama mais realista.

Assim como no circo-teatro os espetáculos incorporam músicas populares que circulam nos meios de comunicação de massa. Os atores se disponibilizam a falar ou cantar com verdade um texto que trata das relações humanas. Fazer melodrama é falar destas relações mal resolvidas entre mocinhos e vilões comuns no mundo contemporâneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

ANDRADE, Elza. **Mecanismos de comicidade, práticas narrativas, procedimentos melodramáticos: propostas metodológicas para a formação do ator.** IN: Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X) Rio de Janeiro, 2006.

BRAGA, Claudia. **O melodrama francês no Brasil: tradução e recepção.** IN: Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X) Rio de Janeiro, 2006.

DIAZ, Enrique. **Em companhia.** In: Enrique Diaz, Marcelo Olinto, Fabio Cordeiro. *Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

FERNANDES, Silvia. **O discurso cênico da Cia. dos Atores.** In: Enrique Diaz, Marcelo Olinto, Fabio Cordeiro. *Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18*

anos da cia dos atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAINEIRI, Flávio. **A Maldição do Vale Negro e os outros textos**. IN: *A Maldição do Vale Negro*. Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes. Coleção Teatro: textos & roteiros. Porto Alegre, IGEL/IEL, 1988.

MASSA, Clóvis. **Estética melodramática**. In: Enrique Diaz, Marcelo Olinto, Fabio Cordeiro. *Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

MERISIO, Paulo. **O laboratório experimental como instância fundamental de pesquisa: a investigação do modo melodramático de interpretar nos circos-teatros brasileiros**. IN: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **JOÃO CAETANO: O Ator, O Empresário, o Repertório**. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972.

ROCHA, Vera. **Melodrama circense: a caracterização do personagem por tradição**. IN: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis, 2003.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VENEZIANO, Neyde. **Entre lágrimas e carnaval: a dramaturgia das cenas revisteira e melodramática**. IN: Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X) Rio de Janeiro, 2006.