

## MELODRAMA, O GÊNERO NA FORMAÇÃO DO ATOR CONTEMPORÂNEO

WELERSON FREITAS FILHO<sup>1</sup> & PAULO RICARDO MERISIO<sup>2</sup>

**Resumo:** O objetivo geral desse artigo é a investigação de como o gênero melodramático pode ser utilizado como ferramenta pedagógica para a formação do ator atualmente, em diálogo com a formação circense-teatral tradicional e na busca da identificação de uma espécie de linguagem melodramática que orienta escolhas no campo da formação teatral. Teve como fonte as aulas da disciplina Interpretação Melodramática (e seus resultados apresentados no projeto *Melodrama da meia-noite*), sob a ótica dos alunos / futuros atores: dificuldades, facilidades, diferenças na compreensão dos exercícios melodramáticos, são aspectos que foram levados em consideração.

**Abstract:** The main goal of this paper is the investigation of how the melodramatic genre can be used as educational tool for training the actor currently in dialogue with the traditional circus-theatre training and to identify a kind of melodramatic language that guides the choices field of theatrical training. It had been the lessons of discipline Interpretation melodramatic (and their results presented in the project *Melodrama da meia-noite*) as sources for the research, from the perspective of the students / future players: difficulties, facilities, differences in understanding of the melodramatic exercises, are aspects that were taken into account .

**Palavras Chaves:** melodrama; teatro contemporâneo; formação do ator

**Inglês:** melodrama; contemporary theater, the actor training

---

<sup>1</sup> Graduando em Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Rua Manoel Serralha, 338 - Bairro Santa Mônica. Uberlândia/MG. CEP: 38408-246 [werso.ufu@gmail.com](mailto:werso.ufu@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor Adjunto II 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](mailto:merisio1965@yahoo.com.br)

## 1 - INTRODUÇÃO

Esse trabalho apresenta algumas das reflexões e resultados da pesquisa *Melodrama, o gênero na formação do ator contemporâneo* desenvolvida pelo autor nos anos de 2008 e 2009, integrada ao projeto de pesquisa docente *O melodrama como recurso poético para encenadores*, coordenada e orientada pelo Prof. Dr. Paulo Merisio, que propõe investigar a relação entre o melodrama e seu processo de encenação.

O objetivo geral desse projeto é investigar como o gênero melodramático atual pode ser utilizado como ferramenta pedagógica para a formação do ator, dialogando com a formação circense-teatral tradicional, buscando identificar se há uma espécie de linguagem melodramática que orienta escolhas no campo da formação teatral.

No início da pesquisa, foi acionada uma biografia com foco no gênero teatral estudado, e paralelamente, acompanhamos as aulas da disciplina *Interpretação Melodramática*, levando em consideração aspectos como: dificuldades, facilidades e diferenças na compreensão dos exercícios melodramáticos que os alunos / futuros atores demonstravam durante esse processo. Os estudos do melodrama foram ampliados para a análise de questões vinculadas à formação do ator

no decorrer dos tempos, para que pudéssemos falar sobre o ator dos dias de hoje, o chamado *ator contemporâneo*.

Inicialmente *melodrama* e *ator contemporâneo* parecem inconciliáveis, com pouquíssimos ou quase inexistentes pontos de convergência. Porém, durante a pesquisa foi possível ter outro olhar sobre essa relação. A tentativa é mostrar no texto que se segue como o gênero melodramático pode se configurar como rica ferramenta de trabalho na formação do ator contemporâneo.

## 2 - MATERIAIS E METODOS

Para a pesquisa foi utilizada uma bibliografia que trata do gênero melodramático desde seu surgimento na França no século XVIII até sua inserção nos meios de comunicação contemporâneos.

Uma bibliografia referente ao ator também foi acionada, para complementar a pesquisa. Um histórico desse ofício foi estudado para que pudéssemos compreender melhor a figura do *ator contemporâneo*.

A disciplina *Interpretação Melodramática* ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Merisio, foi de fundamental importância para a pesquisa, pois, foi possível perceber como os alunos / futuros atores entendiam e como utilizavam elementos do melodrama.

Foram produzidos registros como fotografias, vídeos de exercícios realizados na sala de aula e anotações.

Como aluno pesquisador voluntário de Iniciação Científica do Curso de Teatro foi desenvolvido junto à pesquisa teórica, uma pesquisa prática, trabalhando como ator nas disciplinas de Jogos Teatrais Aplicados à Cena e Interpretação Melodramática, além das improvisações no *O Melodrama da Meia-noite*, apresentado no projeto Gente de Teatro. Experiências que aliaram teoria e prática e contribuíram para um melhor entendimento do tema em pesquisa.

Seminários internos e externos foram realizados pelo grupo de pesquisa durante o processo; essa proposta foi firmada desde o começo dos trabalhos na tentativa de divulgar os resultados obtidos até a realização dos mesmos, estabelecendo um espaço de troca de conhecimento e amadurecimento da pesquisa a partir dos debates realizados durante estes encontros.

### **3 - RESULTADOS E DISCUSSÃO**

#### **3.1 - BREVE HISTÓRICO SOBRE O TRABALHO DO ATOR**

Falar sobre o ator parece a princípio uma tarefa fácil, porém, logo de início encontramos uma contradição

curiosa. Mesmo com toda a história dessa arte milenar, insuficientes são os escritos sobre o trabalho do ator; pouco escreveu ele sobre si mesmo. Outro agravante que dificulta, e muito, esse registro, é o fato do trabalho do ator ser efêmero, durar somente alguns minutos ou algumas horas, e por mais ensaiada e precisa que sua obra possa ser, jamais se repete, nunca é estritamente idêntica.

No final do século XIX e início do XX, algumas reflexões sobre essa arte começam a ser feitas, e alguns escritos produzidos especialmente por encenadores. Conseguindo aliar teoria e prática, a figura do diretor ainda possui um olhar privilegiado, um olhar de fora, que o permite enxergar o todo. Muitos encenadores começaram a repensar o trabalho do ator, e durante o decorrer do século XX as pesquisas se intensificaram e novos métodos foram criados.

Citaremos em alguns momentos o ator do passado, com o intuito de compreender o ator de hoje, o chamado ator contemporâneo. E para falar desse ofício, precisamos estabelecer quando ele ocorre. Segundo Patrice Pavis (1996):

O ator se constitui enquanto tal desde que um espectador, a saber um observador exterior, o olha e o considera como "extraído" da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícios ou pelo menos

distintos da sua própria realidade de referência.

Não basta, porém, que tal observador decida que tal pessoa representa uma cena e, portanto, que é um ator (estariamos então no que Boal chama de "teatro invisível"): é preciso também que o observado tenha consciência de representar um papel para o seu observador, e que a situação teatral fique, assim, claramente definida. Quando a convenção se estabelece, tudo o que o observado faz e diz já não é considerado como verdade indiscutível, mas como ação ficcional que só tem sentido e verdade no mundo possível onde o observado e o observador concordam em situar-se. (Pavis, 1996)

O ator é aquele que pratica a ação, é o agente que evoca "outra realidade". Na formação tradicional o ator necessitava de duas qualidades principais, falar bem o texto e se colocar bem em cena. O público ia ao teatro para apreciar o texto e o ator ficava em segundo plano. A prioridade no trabalho vocal se dava devido a esse teatro textocêntrico, onde o ator se limitava a ser um mediador entre o dramaturgo e o público; e, para que essa mediação fosse bem realizada, era preciso ter um exímia técnica vocal. A prioridade dada à fala deixava pouco espaço para o trabalho de expressão corporal na formação dos atores e essa deficiência foi observada por muitos encenadores e diretores, fazendo com que a arte de declamação caísse em desuso no final do século XIX e decorrer do século XX.

De modo geral, o ocidente começa a repensar a figura do ator, e o coloca novamente como centro do espetáculo.

Na França, Jacques Copeau e Charles Dullin priorizam a improvisação e o trabalho corporal, utilizando métodos com base na *commedia dell'arte*.

Na Rússia, Constantin Stanislavski elabora o conceito de *ação física* e cria seu método em reação à "*Má teatralidade*" dos *vaudevilles*. Seu método tem o intuito de acabar com os clichês, com a repetição de códigos e procedimentos utilizados pelos atores para caracterizarem situações e personagens. A busca é por uma interpretação natural, o ato natural é a preliminar para que o ator construa e leve para cena um papel vivo.

A estética naturalista conquista um grande espaço na cena teatral, e os atores precisam se adaptar a ela. O naturalismo busca uma encenação verossimilhante com a realidade, o que exige do ator um trabalho outro, mimético. É nessa busca pela interpretação natural que surge o que alguns estudiosos chamam de tradição psicológica. O ator utiliza sua voz, seu corpo e seus gestos para transmitir ao espectador indícios comportamentais do personagem, dando ao espectador a ilusão de que aquele personagem posto

em cena realmente é uma pessoa de verdade.

No início do século XX, muitas foram às estéticas e movimentos que surgiram em reação ao naturalismo, mas ainda assim, ele se encontra muito forte no teatro contemporâneo.

Em seu livro *A Arte do Ator* (2002) Jean-Jacques Roubine comenta que

(...) a categoria do “natural” continua sendo, para a maioria do público e para um grande número de profissionais, um dos critérios principais pelos quais avalia-se o trabalho do ator. (Roubine, 2002)

### 3.2 - O GÊNERO MELODRAMÁTICO

O que é melodrama? Quando essa pergunta nos é feita a primeira referência que vem em mente é a de exagero, demasia. Especificadamente no teatro, melodrama nos lembra uma peça dramática de situações violentas e de sentimentos exagerados. Porém, é somente isso? Seria um tanto quanto utópico tentar simplificar uma estética tão complexa em apenas uma frase.

Segundo o estudioso francês Jean-Marie Thomasseau (2005), a palavra melodrama – melo (*grego mélos*; encerra a idéia de melodia, canto, música) + drama – surgiu pela primeira vez na Itália

no século XVII onde denominava dramas inteiramente cantados. O termo chega à França somente no século XVIII, sendo utilizado para qualificar espetáculos que fugiam às regras clássicas e que utilizavam de música para sublinhar os momentos dramáticos. O gênero melodramático, apesar de sofrer outras influências, como a literatura alemã e elisabetana, foi arquitetado a partir das composições dos próprios melodramaturgos. “Charles Guilbert de Pixérécourt foi o escritor francês que formulou as bases do melodrama principalmente a partir das próprias composições”. (Huppés, 2000)

O melodrama, assim como a formação tradicional dada na França, procura uma maior valorização plástica da encenação. A gesticulação dos atores, além de exagerada, muitas vezes é redundante em relação à fala; os cenários são impactantes e os figurinos solenes e pomposos, entre outras coisas. Nas apresentações, a forma possui maior destaque do que conteúdo, tendo em vista que seu grande objetivo é satisfazer a platéia. Devido a isso, sofreu muitas críticas que o rotularam de superficial, simplório e apelativo.

O gênero é dividido por Thomasseau em três períodos principais: *melodrama clássico*, *melodrama romântico* e *melodrama diversificado*.

Sua estrutura é bipolar, coloca personagens guiados pela virtude (bem) opondo-se a personagens guiados pelo vício (mal). Além disso, os momentos de serenidade e alegria são transformados impetuosamente em momentos de desespero e de ruína total, e vice-versa.

Os personagens-tipos são a personificação desses dois pólos, o bem e o mal. São codificados e facilmente identificados. Alguns exemplos desses personagens principais são: o vilão, o cômico, o mocinho herói e/ou sofredor, a mocinha heroína e/ou sofredora; outros secundários como: o pai nobre, a dama galã, o personagem misterioso, o soldado, o pirata e a dama de companhia.

Como temas são utilizados a reparação da justiça ou a busca da realização amorosa, onde a separação dos enamorados se dá por alguma razão social. A ala do mal, na grande maioria das vezes, é predominantemente incisiva e dinâmica. A virtude, porém, sempre é restabelecida por meio de golpes de cena, fazendo com que o mal receba a punição que merece. A temática melodramática tem como um de seus traços principais:

(...) a surpresa iminente – marca que se encontra inserida na elasticidade característica da trama. Em comparação com outras formas artísticas, observa-se que nem a variação temática nem o colorido lingüístico, todavia presentes, sequer rivalizam com a importância que o

desdobramento para um desfecho, que nem sempre concede o repouso final feliz. A capacidade de surpreender deve certamente ser associada ao caráter do enredo. (Huppés, 2000)

O gênero melodramático logo rompe as fronteiras do território francês, e se espalha rapidamente pela Europa e pelo Novo Mundo.

No Brasil, o melodrama atinge nossos palcos no decorrer do século XIX. O teatro brasileiro nesse período está à procura de sua cor local, não tem uma identidade definida, sua estrutura tem como base as vivências teatrais da Europa.

Ascensão do teatro realista/naturalista juntamente com o teatro cômico e musicado faz com que o melodrama perca espaço pouco a pouco, e para sua sobrevivência, ele ganha novos espaços, como o circo.

A junção dos números de variedades e dos repertórios teatrais – melodramas, dramas sacros e comedias – marca o surgimento do circo-teatro no Brasil.

Segundo Andréia Aparecida Pantano (2007) - dentre outros fatores - esse casamento deu frutos, pois,

(...) o teatro que era apresentado nos circos visava sobre o melodramático, um estilo que seduzia esse público. Com o enredo inusitado, as peças encenadas no picadeiro fugiam dos

padrões teatrais. Sem a preocupação de reproduzir o real. (Pantano, 2007)

No percorrer do século XX o melodrama ainda conquista espaço nos meios de comunicação de massa através da rádonovela, telenovela e do cinema. Sua capacidade de transmutar faz com que o gênero permaneça até hoje e mais forte do que pensamos. Ivete Huppés (2000) afirma que

A permanência do gênero melodramático tem ligação com processos correntes na modernidade. O estilo revela-se poroso para a absorção de mudanças. Abrevia referências complexas; dispensa o saber prévio; limita o espaço das palavras em função de apelos visuais e sonoros, se constata que estes são mais facilmente absorvidos. (Huppés, 2000)

### 3.3 - O MELODRAMA NA PRÁTICA

#### 3.3.1 - O CLIMA

O gênero melodramático está a nossa volta. Está presente tanto em programas da indústria cultural – telenovelas, filmes e noticiários sensacionalistas –, quanto em experiências cotidianas, tais como o rompimento de um namoro. O melodrama se sustenta no patético, na busca da comoção e do despertar de sentimentos de que estamos possuídos. A intenção do melodrama é ser exagerado,

o que faz com que trabalhe com estereótipos e alguns clichês, elementos muito utilizados na comédia, mas que, na estética melodramática não possuem como foco a comicidade. Porém, porque que, mesmo quando a intenção do ator não é a de ser engraçado, o público ri? Um dos motivos é o seu caráter patético, de fuga do cotidiano; o melodrama sinaliza o tempo todo que é teatro, é convenção.

A estética melodramática é construída por diversos códigos. Em nosso processo de investigação trabalhamos com exercícios inspirados na *École Philippe Gaulier* – módulo melodrama –, que remetem aos códigos utilizados no melodrama clássico. Estes exercícios de improvisação ou construção das cenas foram realizados no âmbito da disciplina Interpretação melodramática e nas apresentações do *Melodrama da meia-noite* – espetáculos de improvisação melodramática abertos ao público.

Logo nas primeiras aulas foi pedido aos alunos que utilizassem sapatos que fizessem algum barulho ao andar durante os exercícios. Na prática, percebeu-se que não é apenas uma ótima ferramenta pedagógica, mas também forte elemento para a construção de uma cena melodramática. Quando o ator se locomove pelo espaço o barulho feito pelos sapatos aumenta ainda mais o clima

da cena, seja ele de suspense ou de infortúnio. Escutar os passos do personagem andando dá mais força ao personagem-tipo, elevando a presença cênica do ator e sua capacidade de puxar o foco. O ator sente-se mais seguro e concentrado.

Também foi requisitado que para as aulas todos os alunos viessem vestidos de *Pobres de Paris*. A maioria, entretanto, pela dificuldade de produção, acabou selecionando roupas elegantes, que remetiam mais à pompa parisiense. Mesmo assim, o figurino ajudava na construção do clima melodramático necessitado durante aulas, além de auxiliar os alunos na tomada de consciência do personagem-tipo que representavam. As roupas utilizadas durante as aulas também serviam para potencializar a teatralidade dos corpos, um importante complemento, que enriqueceu em muito o processo.

Com maior aprofundamento pesquisamos dois elementos sempre presentes no gênero e que julgamos fundamentais para prosseguir com o trabalho, o *Povo de Paris* e o *Círculo Melodramático*. Ambos trabalhados dentro de improvisações que tinham como eixo temático acontecimentos que apelavam à emoção, como uma mãe ou um pai que abandona uma criança, ou

uma família que vê seus entes serem mortos na guerra um a um.

O primeiro, *Povo de Paris*, se assemelha ao aparte. É uma triangulação onde o ator realiza um “comentário gestual”:

Semelhante ao coro da tragédia grega, esses recursos favorecem a compreensão por parte da platéia, além de representar uma alternativa de comunicação direta com o público, em que pese vigorar a convenção da quarta parede. (Huppés, 2000).

No início do século XVIII os melodramas aconteciam no *Boulevard du Crime*, onde a classe mais baixa da sociedade tinha a oportunidade de frequentar o teatro. Sendo de natureza popular, o gênero era apresentado para o povo, ou seja, aos pobres de Paris que ficavam no lugar mais alto do teatro chamado de “paraíso”. As pessoas da classe mais baixa eram também as mais extasiadas e os atores melodramáticos se dirigiam para essas pessoas em especial. Sempre quando realizava uma boa cena, o ator lançava seu olhar para o *Povo de Paris* (ao paraíso), como que se comentasse “olha como minha cena foi boa”. O espaço onde os melodramas eram apresentados interferia de certa forma na representação do ator e em seu comportamento, e o que antes era um comentário de auto-afirmação tornou-se um importante código melodramático.

Outro código utilizado nos nossos exercícios melodramáticos é o *Círculo Melodramático*.

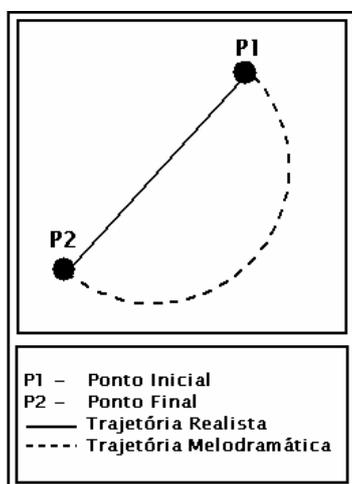


Fig 01 – Círculo melodramático

Diferente da estética realista, no melodrama quando o ator quer se deslocar de um ponto a outro ele não o faz em linha reta e sim em um trajeto circular. Assim o ator permanece mais tempo com o foco da cena, além disso, o *Círculo Melodramático* é utilizado quando um personagem quer salientar outro personagem ou um objeto, fazendo com que se instaure na cena um clima de suspense.

Esses dois códigos foram apresentados logo nas primeiras aulas, devido sua importância na linguagem melodramática. Foram trabalhados a partir do *Jogo do Gaulier* que é uma adaptação de um jogo muito conhecido por *Meu mestre mandou* ou *Baltazar mandou*. Uma pessoa intitulada como mestre, no caso *le Professeur*, ordena aos

outros participantes que executem algumas ações. Por exemplo, *Gaulier mandou correr*, todos os participantes devem executar essa ação. Porém, é preciso estar atento, pois, as ações ordenadas só podem ser realizadas se a frase estiver precedida do sujeito *Gaulier*. Se alguém executar uma ação que não foi ordenada por *Gaulier*, (exemplo: *mandou pular, mandou parar*) este deve ser denunciado de forma melodramática por algum participante. O delator dirige-se ao *Monsieur, le Professeur* relatando os fatos acontecidos.

Ao acusado resta convencer *Monsieur* de que é inocente, o persuadindo de forma melodramática. Caso não consiga, possui duas opções, pedir clemência ao *Povo de Paris* ou pedir um beijo de um colega do sexo oposto. Para a clemência o acusado tem três segundos para implorar ao *Povo de Paris* que o perdoe por seu crime, se a maioria aceitar a clemência ele está perdoado, caso contrário, será punido. Se a tentativa de salvação for pedir um beijo é preciso que o acusado se dirija ao seu salvador/inquisidor e o faça de modo melodramático, se a resposta for sim, será salvo, caso ela seja negativa, só resta à punição. A punição é realizada pelo próprio *Monsieur* ou por algum

voluntário, onde o acusado recebe alguns tapas nas costas como castigo.

Como esse jogo é caracterizado pela improvisação, acionamos as referências que acumulamos durante nossa trajetória, somadas às referências sobre aspectos melodramáticos reconhecíveis nas produções televisivas e cinematográficas. Apesar de a televisão trabalhar fortemente elementos melodramáticos, eles se limitam às temáticas e à estrutura, sendo minimizados e raramente utilizados na interpretação dos atores.

Isso se torna claro durante o exercício do *Gaulier*, onde as histórias improvisadas pelos participantes possuem golpes inesperados, desdobramentos e reconhecimentos fazendo com que o fio narrativo se torne extremamente melodramático. Porém, existem grandes dificuldades na interpretação, atingir o corpo e a voz melodramática torna-se difícil para os atores, seja pela dificuldade em manter a fé cênica – conceito stanislavskiano trabalhado fortemente no gênero, em função da necessidade do ator “comprar a idéia” do jogo melodramático – ou pela falta de referência que faz com que os atores caiam sempre em uma interpretação realista, não atingindo o tom necessário no melodrama.

Durante o jogo é possível identificar muitos momentos onde os atores conseguem atingir um nível melodramático satisfatório, tanto da narrativa quanto na interpretação, porém esses momentos raramente se mantêm. A concentração geralmente desaparece e a cena perde a potencialidade que apresentava. Estar concentrado é um ponto chave para que se consiga alcançar o modo de interpretar melodramático. Quanto mais melodramático, mais o espectador ri, e a concentração tem que ser trabalhada o tempo todo. É necessário se doar e acreditar na proposta do jogo, além de estar atento para que não se caia em uma histeria realista.

Para aumentar nossas referências assistimos à gravação da peça *Melodrama* (1996) – espetáculo da *Cia dos Atores*, do Rio de Janeiro, dirigido por Enrique Diaz – onde foi possível identificar referências a várias fases do melodrama, como o melodrama clássico, o romântico, a rádio novela e também a telenovela, além, das referências trazidas pela música e pela dança.

Também assistimos a trechos-chaves do filme *O Boulevard du Crime* (1945, direção Marcel Carné), onde fica claro o quanto o ator melodramático possui um grande domínio sobre a fala, tanto das palavras quanto da voz. Uma das principais características dos atores é

aproveitar o máximo o tempo que se tem no palco. O que nos traz outra idéia do que seria esse ator.

Após as referências dos filmes, foi possível perceber que o *Jogo do Gaulier* foi melhor trabalhado. A confiança dos atores foi maior permitindo que arriscassem mais, sem que eles caíssem na armadilha de tentar ser engraçados. A ansiedade, no entanto, permanecia nas atuações; todos falaram ao mesmo tempo e tentavam impor sua proposta ao outro. Nesse momento, era preciso remeter a princípios básicos do teatro, como a escuta e a generosidade em cena, para se permitir que o jogo se instaurasse entre os participantes. Quando se trabalha com improvisação melodramática, se trabalha já num jogo repleto de reviravoltas e o estado de prontidão deve-se manter o tempo todo para não se perder no emaranhado de nomes e de intrigas da história que está sendo construída.

### **3.3.2 - OS JOGOS E AS CENAS**

Nas aulas, os jogos eram sempre realizados antes ou depois de algum exercício proposto pelo professor. Os exercícios aprofundavam algumas questões específicas da linguagem, aumentando o repertório dos atores e gerando reflexões que facilitavam a

compreensão do gênero. Experiência adquirida durante os exercícios foi colocada dentro dos jogos para que os alunos percebessem como aquele aprendizado se resolvia na cena.

Um exercício que fora utilizado desde os primeiros dias de aula foi o *Noite Feliz*, como era chamado pelos alunos. Em plena noite de natal uma mãe ou um pai precisava abandonar seu filho na igreja, pois não tinha condições de criá-la. Enquanto um aluno executava a cena, outros ficavam como um coro cantando “Noite feliz”. Durante o exercício, a fala era bastante acionada, muitas vezes de forma excessiva, enquanto a movimentação e os gestos eram utilizados pelos alunos sempre em uma perspectiva realista. Os códigos melodramáticos também apareciam raramente. Como exigem muita precisão em sua execução, eram encobertos pela movimentação dos alunos que apesar de exacerbada, não era melodramática. A concentração era perdida em diversos momentos devido a piadas dentro ou fora de cena.

Pensar em desenhar o corpo no espaço e realizar uma movimentação ampla e limpa pode auxiliar na realização desse exercício. A utilização da fala de forma excessiva se dava na tentativa de substituir e preencher o vazio deixado pela falta de utilização de gestos e

códigos melodramáticos, que eram deixados de lado pela falta de atenção e algumas vezes pela perda da concentração, devido à autocrítica dos alunos; muitos tinham dificuldade em acreditar na proposta e manter a “fé cênica” mesmo com todas as quebras e exageros que a cena possui.

Outro exemplo que demonstra a dificuldade dos alunos acreditarem na proposta poderia ser observado no exercício onde era preciso pedir clemência ao *Povo de Paris*. Enquanto era “castigado” com tapas nas costas, o aluno tinha que se dirigir ao *Povo de Paris* de forma melodramática e convencê-lo de que o castigo já era o suficiente. O único texto que poderia ser utilizado durante o exercício era “*People of Paris! I suffer!*”. Muitos alunos caíam em um histerismo, utilizando os gestos e a voz de forma desmedida, não indo ao encontro da proposta.

Nos exercícios inspirados no melodrama do *Boulevard* – experiência na qual muitos espectadores se dirigiam ao teatro para apreciar o desempenho de seus atores favoritos –, trabalha-se com a idéia de sempre estar “belo em cena”. Nesta busca, alguns exercícios foram focados na corporeidade melodramática, com o intuito de se construir partituras de movimentos. Com os olhos fechados e distribuídos pelo espaço, cada aluno

pesquisava gestos e movimentos melodramáticos, tendo como estímulo músicas que remetiam ao clima do melodrama. Os olhos fechados ajudaram os alunos a manter a concentração. Segundo Charles Dullin, encenador que dava extrema importância para o treinamento plástico do ator, o aluno

(...) teme o ridículo de uma expressão muito exagerada. Há um remédio inspirado na reação dos avestruzes e que consiste em retirar-se do paciente o uso da visão (...). Sua concentração é mais intensa. (Dullin *apud* Aslan, 1994)

Depois da improvisação a concentração entre as pessoas era maior, outro clima se instaurava. A partir desse estado, era proposto o *Jogo do Gaulier*, utilizando os gestos experimentados no exercício anterior. Uma serenidade maior se estabelecia gerando maior melodramaticidade às ações, na medida em que novos movimentos eram incorporados ao repertório.

Em outra experimentação, foi tomado o caminho contrário. Começou-se com o *Jogo do Gaulier*, para que na seqüência fosse feita novamente com a criação de uma partitura corporal. No início do jogo todos queriam participar, fazendo com que prevalecesse a lei de quem falasse mais alto, confundido a todos. Foi pedido aos alunos que se espalhassem pelo espaço, e a pesquisa de

gestos melodramáticos foi retomada. Porém, dessa vez foi pedido aos alunos que escolhessem um personagem-tipo para a experimentação e que esse personagem-tipo fosse trabalhado no *Jogo do Gaulier*.

Três personagens-tipo foram trabalhados durante esse exercício, o/a mocinho/mocinha, o/a sofredor/sofredora e o/a vilão/ã. Tínhamos como estímulos sempre músicas características de cada tipo.

Personagens-tipo não possuem um aprofundamento psicológico, seguem sempre a mesma linha de raciocínio, seu comportamento é estereotipado. Sua voz, gesticulação e figurino são fortemente codificados, permitindo uma identificação quase que instantânea.

Para os alunos que já tiveram algum contato com linguagens que trabalham com personagens-tipo, como a *commedia dell'arte*, por exemplo, esse exercício se torna mais fluido. Aqueles que nunca haviam tido contato anterior com tipos tiveram certa dificuldade não na criação, mas na manutenção do personagem.

Os mocinhos e as mocinhas, experimentadas durante esse exercício tinham como fortes características, movimentos lentos e leves, e uma voz suave. Seu andar geralmente nas pontas dos pés buscava sempre o céu, fazendo

outra referência ao espírito leve. A respiração sempre marcada remetia muito ao estado apaixonado e inocente no qual esse tipo se encontra.

Em contrapartida, os sofredores tinham movimentos muito pesados, como se desistissem de si mesmos e abandonassem o próprio corpo. Geralmente os alunos utilizavam muito o plano baixo na experimentação desse tipo, pois, ele literalmente está jogado ao relento. A voz sempre chorosa era acompanhada por uma tremura que alcançava quase um estado de suavidade nos momentos de recordação e que logo se desfazia, intensificando a falta de firmeza e de estabilidade emocional que esse personagem-tipo carrega com si.

O vilão foi um dos tipos mais marcantes durante o processo, pois possui um papel fundamental dentro do melodrama, na medida em que é ele o principal agente do gênero. Talvez por isso também seja considerado juntamente com o tipo cômico um dos mais complexos por muitos alunos. Diferente dos outros dois tipos trabalhados anteriormente, ele possui uma maior variação de comportamento, e isso ficou muito claro durante os exercícios e improvisações trabalhados em sala, onde, muitas eram as propostas apresentadas e experimentadas pelos alunos. O mal possui várias faces e se apresenta de

diversas formas. Alguns vilões eram impetuosos, agindo com movimentos rápidos e precisos mostrando estarem sempre prontos para agir, não faziam questão de esconderem sua verdadeira natureza. Outros já possuíam um ar misterioso, preferiam planejar muito bem seus planos e agir por baixo dos panos. Isso era transmitido através de sua movimentação lenta e taciturna. Com a voz impostada e sombria, sua melodia era completada por um tom de ameaça ou de cinismo, sempre entrecortada por gargalhadas profundas ou por risos mais controlados, mas nem por isso, menos maléficos.

O trabalho com os personagens-tipo transformaram o jogo. A estrutura do melodrama a partir desse momento tornou-se mais clara e entendível para os alunos.

A relação entre os participantes e seus personagens-tipo se intensificou, permitindo que a narrativa construída durante as improvisações e jogos se tornasse mais substancial. Golpes inesperados de cena, revelações e surpresas começaram a aparecer com uma maior intensidade.

A partir desse momento utilizou-se também durante as aulas uma adaptação do tradicional jogo do Detetive. O professor em segredo escolhe dentre os alunos um assassino e um

detetive (dependendo da quantidade de participantes esse número pode ser maior) e os outros são vítimas. O assassino, disfarçadamente, precisa piscar para as pessoas que ele julga serem vítimas. Essas, sem dar pistas sobre o assassino, devem morrer de forma melodramática. As mortes precisam ser o foco, quem está morrendo e quem participa do jogo precisa ter essa consciência. A função do detetive era desvendar quem é o assassino e denunciá-lo ao *Monsieur, le Professeur*.

Nas primeiras rodadas era forte entre os jogadores o conceito de ganhar ou perder. Em algumas ocasiões o assassino era revelado logo no começo, acabando com o jogo, que era na verdade apenas um pré-texto para a experimentação em dos códigos melodramáticos. Aos poucos isso foi sendo destruído e passou-se a dar maior importância à proposta que existia por detrás do jogo. No princípio, era comum vários jogadores morrerem ao mesmo tempo, fazendo com que a cena ficasse confusa e sem foco. Mas, na medida em que o exercício foi sendo desenvolvido durante as aulas, essa consciência melhorou, se aprimorando ainda mais quando o exercício era aberto ao público.

A repetição dos jogos fez com que os alunos aos poucos fossem criando uma intimidade e um maior domínio do

gênero. Os personagens-tipo trabalhados já apareciam com mais força e definição. Então outro personagem-tipo foi inserido nas experimentações que ocorriam durante as aulas, o tipo cômico.

Dentro do gênero, esse personagem-tipo tem uma função importantíssima, pois, as situações cômicas produzidas por ele aliviam a tensão e a carga dramática que o melodrama produz sobre o espectador. Além disso, seu modo burlesco de ser aproxima o grotesco e o sublime, o que de certa forma aumenta a verossimilhança com a realidade por mostrar os dois lados do mundo.

Utilizamos o personagem-cômico realizado nos melodramas de circo-teatro como principal referência. Esse personagem-tipo geralmente era feito pelos próprios palhaços do circo, que além do exagero na caracterização usavam abusivamente de pantomimas..

Com as encenações de melodramas, o palhaço tornou-se protagonista desse tipo de espetáculo, atuando das mais diversas maneiras, ora como palhaço, ora como tipo cômico. Essa aproximação do circo com o teatro diferenciou o circo brasileiro dos circos europeus, pois a arte circense em nosso país, ao destacar o palhaço, mostrou-se genuína e singular. (Pantano, 2007)

Para a construção desse tipo, foram utilizadas características próprias

de cada aluno, como andares e estados exagerados.

Algumas *gags* de palhaço também foram acionadas durante o processo, na tentativa de criar-se um repertório para que fosse utilizado durante as improvisações e cenas.

Poucos foram os alunos que arriscaram utilizar esse tipo durante as improvisações e durante os jogos. Ele era raramente acionado e quando algum aluno o acionava o fazia de maneira tímida. Talvez um agravante para esse personagem-tipo tenha sido a dificuldade em achar uma medida em que as piadas e os momentos cômicos não zombassem do próprio gênero.

### 3.3.3 – A INFLUÊNCIA DO PÚBLICO: *O melodrama da meia-noite*

O trabalho desenvolvido nas disciplinas Oficina de Artes Cênicas 2 e Interpretação Melodramática desembocou no projeto *O melodrama da meia-noite*, devido aos anseios dos próprios alunos em continuar colocando em prática o aprendizado que tiveram com o gênero melodramático.

*O melodrama da meia-noite* como o próprio nome diz ocorre exatamente às 0h00. Consiste em uma apresentação teatral que tem como eixo a improvisação partindo de elementos melodramáticos.

Como os melodramas que aconteciam no *Boulevard du Crime*, essa apresentação teatral possui a participação ativa do público que ao sentar para assistir a improvisação recebe bolas de meia, e, é avisado que está livre para jogá-las nos atores caso as cenas estejam desagradando. Porém, caso a platéia julgue boa a cena realizada, também possui a liberdade de atirar aos atores moedas.

Os atores, vestidos de *Pobres de Paris* possuem no canto do palco uma mesa e uma arara – ambos ficam às vistas do público – contendo objetos e roupas para que componham seu personagem-tipo ou o modifique.

Essa improvisação tem como estrutura base dois jogos que já foram citados e explicados anteriormente, o *Jogo do Gaulier* e uma adaptação do tradicional jogo do *Detetive, assassino e vítima*. Ambos os jogos são conduzidos pelo *Monsieur, le Professeur*, uma pessoa que estando dentro do jogo também está em cena.

A abertura das improvisações ao público deixou evidente nos alunos outro nível de concentração, que estava em um grau acima do alcançado durante as aulas. Como não existem coxias, o ator sempre está em cena, precisa ter essa consciência e manter um estado de presença extra-cotidiano, para que

consiga dar continuidade a construção realizada durante a improvisação, a quantidade de nomes e as relações construídas entre os tipos também exigem do ator esse estado apurado para que se dê continuidade à trama. Durante as aulas, era comum observar alguns atores que, por não estarem com o foco da cena, abandonavam o estado cênico, e colocavam em cena um estado cotidiano, estado esse que já era menos comum durante as apresentações. É preciso se colocar em cena o tempo todo, também estar atento a escuta, e sobre isso Jean-Jacques Roubine (2002), atenta aos atores:

Para o ator, saber escutar é tão importante quanto saber fazer-se ouvir. A articulação destas duas modalidades da representação é parte integrante da arte dramática, independentemente da escola que ele pertença. Com efeito, se um ator se revela incapaz de escutar, ou seja, de manter a continuidade de presença de seu personagem, é inevitável que esta incapacidade comprometerá a ilusão dramática (...). (Roubine, 2002)

Nas primeiras apresentações um dos fatores que mais dificultou e atrapalhou os atores foi à ansiedade do grupo, que fazia com que em alguns momentos, muitos focos e eventos fossem colocados na cena. O jogo tinha pouco espaço para se instaurar, deixando difícil para o público o entendimento dos

acontecimentos. A grande quantidade de informação colocada não permitia que os espectadores acompanhassem o desenrolar do enredo.

As manifestações do público permitiram que esse ponto falho fosse notado rapidamente – tão rápido quanto as bolas de meia lançadas sobre a cena. Aos atores não restava outra opção a não ser acatar a opinião do público e assumir que a proposta colocada em cena não era boa. Isso fez com que, aos poucos, os atores conseguissem perceber elementos e ações que agradavam o público, como por exemplo, a utilização de nomes compostos (Carlos Manoel, Rodolfo Augusto, Cristina Fernandes e etc.) que são muito utilizados em novelas latinas. A consciência do que funcionava em cena e como funcionava foi ampliada, e as moedas começaram a aparecer mais do que as bolinhas de meia, sinal de que o público estava sendo agradado.

Em uma apresentação, antes de entrarem em cena dois atores combinaram que em certo momento da improvisação utilizariam como texto dois pequenos trechos da música *Ovelha Negra* de Rita Lee, falando-os melodramaticamente. Os artistas circenses se utilizavam muito desse elemento, a *gag*. Sua função primeira era a de preencher o “vazio”, o “buraco” que geralmente ocorre durante os espetáculos

improvisados, porém, com o passar dos tempos ela acaba se tornando a finalidade da própria representação.

No decorrer da apresentação, desse dia, um dos dois atores foi acusado de desobedecer as ordens de *Monsieur, le Professeur*, e segundo as regras deveria ser punido. Em sua justificativa colocou em prática a “carta na manga” que possuía:

**Mocinho:** Levava uma vida sossegada, gostava de sombra e água fresca. Meu Deus! Foi quando meu pai me disse...

**Pai cruel:** Filho! Você é a ovelha negra da família!

O texto encaixou-se perfeitamente ao enredo que estava sendo construído, e a música por ser conhecida pela platéia, foi facilmente identificada, fazendo com que o público viesse abaixo em gargalhadas.

As cenas de morte que aconteciam no jogo do *Detetive, assassino e vítima* com a presença da platéia também foram compreendidas pelos participantes e melhor aproveitadas no jogo. A cada morte uma revelação, que deixava a trama mais interessante e melodramática. Golpes de cena e reviravoltas aconteciam uma atrás da outra, o que deixava o público

concentrado e atento às cenas, para que o desenrolar da trama não fosse perdido.

Porém, o público também pode tornar-se uma armadilha para os atores, principalmente em momentos cômicos. Apesar de não ser o foco do gênero melodramático, em diversos momentos a comicidade se torna presente, e a platéia cai na gargalhada. São esses momentos os mais perigosos para o ator, pois, estimulados pelas risadas dos espectadores, a tendência é a de que o ator queira os agradar ainda, tentando provocar cada vez mais o riso. É quando ele sai da medida e se desliga do melodrama. Durante as apresentações era comum o jogo cair em uma comicidade que não ia ao encontro da linguagem, as piadas vinham para zombar a própria cena realizada.

#### **4 – O ATOR CONTEMPORÂNEO**

Segundo Hanz-Thies Lehmann (2007) para uma “contextualização das formas de teatro mais recentes tem de fazer referência às vanguardas históricas”. Na tentativa de um melhor esclarecimento sobre o ator-contemporâneo, tomaremos o conselho de Lehman e recorreremos então às vanguardas européias do século XX – tendo como foco o teatro – que surgiram em reação contra o naturalismo.

No simbolismo o princípio chave de sua proposta é o retorno a poesia pura. Seu teatro estático e sua tendência pelos monólogos constituem fator importante para o teatro contemporâneo. A

A disposição do espaço cênico perde importância assim como o ator. O simbolismo limitou os atores, pois não permitia mais os gestos e a explosão vocal, evitando manifestações exteriores da paixão.

Os autores simbolistas, essencialmente poetas, não souberam aliar teatro a poesia. O ator os irritava por sua corporalidade. (Aslan, 1994)

Edward Gordon Craig, um dos grandes pensadores teatrais dos últimos séculos, em sua busca por abolir o realismo de cena, acredita que para expressar os pensamentos do próprio homem é preciso substituí-lo por uma supermarionete.

Para reformar a arte do ator, as etapas que propões são as seguintes: lutar contra o realismo instaurando um artificialismo consciente; ser teatral, tomar atitudes, entrar com majestade em cena, declamar, vociferar, lançar olhares ferozes. Depois usar uma máscara, ter elocução artificial, estar transformado corporalmente. Depois disso a beleza deve chegar a desabrochar. (Aslan, 1994)

No expressionismo o autor analisa-se, confessa-se num drama autobiográfico, onde o herói principal o representa.

As interpretações das obras expressionistas utilizavam-se de fontes religiosas primitivas, e do transe, que era controlado em cena. Os atores não representavam, eles sentiam, vivenciavam o acontecimento que ali era posto naquele momento. A base de sua interpretação tem como elemento primordial a sensibilidade.

A voz evita lançar qualquer valor lógico ou gramatical que a palavra possa carregar, os gestos também estão ausentes de uma lógica comum.

Rompendo gestos cotidianos ou psicológicos, o ator expressionista seleciona gestos isolados que se sucedem sem transição, muito marcados, buscando a caricatura, entrecortados como às vezes o é a dicção (...). (Aslan, 1994)

Esse rompimento da tradição psicológica e da encenação verossimilhante também foram pontos-chaves do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, que também prezavam por um teatro sem mistificação, sintético.

O texto torna-se absurdo, muitas vezes sem intriga ou conflitos, a noção de personagem se torna imprecisa, e assim como a dramaturgia o espaço da cena torna-se fragmentado.

A maneira de atuar também se modificou bastante. Ela se desvia para o teatro de variedades e para o circo, pois, os principais encenadores privilegiam

algumas qualidades desses artistas, que julgam fundamentais para o trabalho do ator:

- Segurar o público desde o começo;
- O preço é ele mesmo, ele deve se dar o máximo de seus esforços e de sua habilidade, saber sustentar a cena sozinho
- Atuar de maneira cômica e despojada; ser preciso;
- Ter senso de improvisação, da réplica, segurar o imprevisto, saber contracenar com o público;
- Ter senso de ritmo, do efeito que utiliza e sentido do cômico;
- Saber mudar rapidamente de roupa e de maquiagem, de personalidade;
- Saber cantar e dançar, assumir sotaques locais e estrangeiros, ter sendo de imitação; (Aslan, 1994)

O naturalismo e todos esses elementos propostos em reação contra ele, juntamente com outras propostas teatrais que surgiram no decorrer do século XX e com as novas mídias, estão colocadas no teatro contemporâneo, fazendo dele uma grande salada mista.

O ator com todos esses elementos ao seu dispor coloca-se não mais como intérprete de um texto, mas, como um ator criador, criador de novos signos na cena, tornando-se significante.

## 5 – CONCLUSÃO

O que a princípio parecem dois assuntos distintos e distantes, podem estar mais próximos ou possuírem mais pontos de convergência do que imaginamos.

O primeiro dele seria a ruptura com o realismo. Durante a pesquisa, foi nítida a dificuldade que os atores tinham em se desvirtuar da construção realista, para realizar os exercícios melodramáticos que eram propostos. Como foi citado no início deste trabalho, o natural ainda continua sendo a principal referência para uma avaliação do trabalho do ator, fazendo que durante as cenas melodramáticas o ator não acreditasse em seu próprio trabalho.

Pôde-se perceber que, talvez mais importante do que sua potencialidade na cena, a linguagem melodramática se configura como preciosa ferramenta metodológica no percurso do ator. (Merisio, 2005)

Para completar sua afirmação ele cita um pequeno trecho da obra de Jacques Lecoq:

Uma das principais dificuldades que acompanha o aluno é o medo de assumir verdadeiramente os grandes sentimentos em frente a um público que, por vezes, pode rir. O trabalho do melodrama obriga o comediante a impor suas convicções ao público. Ele não pode duvidar do que vai dizer. O que é verdade para ele será também para o público. É muito importante que os alunos sejam treinados para assumir essa dimensão. É evidente

que, se eles devem interpretar a paródia quando é o desejo do autor (Alfred Jarry, por exemplo), não devem em caso algum instalar o jogo que seja ele mesmo paródico. (Lecoq *apud* Merisio, 2005)

O trabalho com os personagens-tipo também trouxe questões outras que não podem passar em branco, como por exemplo, a construção de um repertório pessoal para os atores.

Uma das observações feita é em relação à apropriação de propostas. Por serem personagens codificados, que seguem um determinado padrão, a individualização do papel é suavizada. Isso permite que a apropriação e re-laboração das idéias aconteça de maneira mais intensa, sem que se caia naquela referência pré-estabelecida de que a construção do personagem precisa ser única e inovadora.

Tanto no melodrama quanto no teatro-contemporâneo – que vem redescobrando as possibilidades vocais que a tradição psicológica pouco explorou devido sua busca pela mimese da realidade – o trabalho vocal exigido do ator, principalmente a pluralidade devido aos diversos tipos, obriga que ele saia do registro realista, buscando outras referências para exploração e afinamento dessa importante ferramenta que é a voz.

A gestualidade melodramática, assim como todo o melodrama, valoriza a plasticidade, e para isso duas qualidades são primordiais, limpeza e precisão de movimentos. Durante as improvisações era visível o quanto o corpo dos alunos era “tagarela”. Aos poucos, isto foi se modificando, até que, em alguns momentos os atores conseguiram empregar uma forma física precisa às imagens que desejavam produzir. Redundante, a movimentação melodramática acompanha o texto, reforçando e prolongando a enunciação dada pela voz e amplificando o discurso, característica pouco utilizada no teatro contemporâneo que não busca a objetividade, mas sim, a polissemia.

Os apontamentos realizados no decorrer do texto deixam mais claro como o gênero melodramático pode ser utilizado para a formação do ator atualmente. E apesar de parecer anacrônico, está mais presente na cena do que podemos imaginar.

## 6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odette. **O ator do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

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

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MERISIO, Paulo Ricardo. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais**. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade do Rio de Janeiro, 2005. 138 p.

PANTANO, Andreia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

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

\_\_\_\_\_. **L' analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma**. Paris: Nathan Université, 1996. 53-65 p. - Tradução de José Ronaldo Faleiro.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.