

O MELODRAMA E SEUS PAPÉIS: CENA CONTEMPORÂNEA E JOGOS TEATRAIS

Rebeca Linhares Maciel¹ & Paulo Ricardo Merisio²

Resumo: O objetivo geral deste artigo é investigar os personagens-tipo no melodrama e de que maneira eles influenciam na formação do ator contemporâneo, além de perguntar como a experiência com estes personagens pode ajudar o ator a encontrar suas linguagens na formação teatral. Teve como fonte as aulas da disciplina Interpretação Melodramática (e seus resultados apresentados no projeto *Melodrama da meia-noite*), com um foco maior nos exercícios utilizados para pesquisa de personagens, relacionados com anotações, fotos e vídeos colhidos na própria disciplina.

Palavras-chave: melodrama; papel; formação teatral; interpretação.

Abstract: The general purpose of this article consists in the investigation of character-types in melodrama, and how they influence the contemporary actor's background. It wants to describe how the experience with these characters can help the actor to find his own language in the theatrical formation. It was developed in the attending of the course Melodramatic Interpretation (and his results, which was showed in the project *Midnight melodrama*), keeping the focus on the exercises used for the research of characters, and in connection with annotations, photos and videos captured in the same course.

Keywords: melodrama; role; theatrical formation; interpretation.

¹ Graduanda em Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Rua Branca, 59, Bairro Tibery, Uberlândia MG, CEP: 38405-168. rebecalmaciel@yahoo.com.br

² Professor Adjunto II do Curso de Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Rua Maria das Dores Dias, 508 (fundos) – Sta Mônica. Uberlândia/ MG. CEP: 38408-206. merisio1965@yahoo.com.br

1 – INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta algumas das reflexões e resultados da pesquisa *O melodrama e seus papéis: cena contemporânea e jogos teatrais*, desenvolvida pela autora nos anos de 2008 e 2009. A pesquisa integra o projeto de pesquisa docente *O melodrama como recurso poético para encenadores*, coordenada e orientada pelo Prof. Dr. Paulo Merisio.

O objetivo geral deste trabalho é investigar como a criação do papel melodramático pode influenciar na formação do ator contemporâneo, servindo de instrumento pedagógico em sua formação e dialogando com a formação circense-teatral tradicional.

Para tanto, no início da pesquisa, as aulas da disciplina *Interpretação Melodramática* foram registradas com fotos, vídeos e gravações de áudio. Posteriormente, foi acionada uma bibliografia com foco no gênero teatral estudado. Depois da leitura sobre o gênero, seguiu-se uma investigação sobre o conceito de “personagem”.

Foram necessárias, ainda, observações de algumas apresentações do espetáculo *A Maldição do Vale-Negro*, bem como de fotos de ensaios e de exercícios de criação de papéis e personagens-tipo para, juntamente com a experiência das apresentações do espetáculo de improvisação *Melodrama da meia-noite* (abertas ao público), estabelecer conclusões relevantes para este trabalho.

2 – MATERIAIS E MÉTODOS

Para o enriquecimento da pesquisa foi acionada bibliografia que trata do gênero melodramático, desde seu surgimento na França no século XVIII até a experiência do circo-teatro no Brasil, no século XX. Uma bibliografia mais específica, referente ao papel, à personagem, ao estereótipo e ao tipo, também foi acionada em função do foco da pesquisa. Estes conceitos foram tema de um seminário interno, na busca de um melhor entendimento da diferenciação e importância dos quatro termos citados.

A disciplina *Interpretação Melodramática* – disciplina optativa do Curso de Teatro da UFU – ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Merisio, foi de fundamental importância para a pesquisa, pois possibilitou o registro de vários exercícios. A partir dos registros, pôde-se perceber como os alunos se apropriavam e entendiam o tema e seus elementos. Ao longo da pesquisa, foram

construídas fontes de pesquisa, por meio de registros de fotografias, vídeos de exercícios realizados na sala de aula, anotações e gravações de áudio.

Como aluna e pesquisadora de Iniciação Científica do Curso de Teatro, foi desenvolvida no início da pesquisa teórica e simultaneamente a ela, uma pesquisa prática, no trabalho como atriz durante as improvisações de *O melodrama da meia-noite*, apresentado no projeto Gente de Teatro. Essas experiências, que aliaram teoria e prática, contribuíram para um melhor entendimento do tema pesquisado.

Seminários internos e externos foram realizados pelo grupo de pesquisa durante o processo, proposta firmada desde o começo dos trabalhos na tentativa de divulgar os resultados obtidos até a realização dos mesmos, bem como de amadurecer as informações obtidas na pesquisa, estabelecendo um espaço de troca de conhecimento a partir dos debates realizados durante esses encontros.

Como procedimento de investigação dos papéis, com base na experiência prática, serão realizadas descrições analíticas de imagens dos exercícios de investigação dos papéis.

3 – RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 – UM ESTUDO SOBRE O PAPEL

A partir de um estudo aprofundado de partes do livro Dicionário de Teatro (PAVIS, 1999) foi feita uma comparação entre os conceitos de personagem, papel, tipo e estereótipo.

“O papel está ligado à situação ou conduta geral e possui poucas características individuais. Reúne várias propriedades tradicionais e típicas de determinada classe social.” (PAVIS, 2007, p. 275).

O conjunto de papéis que os atores têm e que correspondem às características físicas dos personagens é denominado *emplois*. Isso acontece muitas vezes no melodrama; por exemplo, quando uma atriz desempenha o papel de mocinha e possui as características físicas de uma ingênua.

Vários autores escreveram sobre personagens de maneiras diferentes e nas diversas estéticas teatrais encontramos visões completamente opostas de o que seria a personagem. Porém,

neste estudo, nos interessa uma visão geral e comparativa para podermos aprofundar nos conhecimentos sobre a personagem do melodrama.

No paradigma realista, a partir do momento em que é designado um papel para o ator, na maioria das vezes pelo encenador, esse ator passa a estudar e compreender aquele papel a ponto de poder se passar por ele nos palcos sem que o público pense que é um ator representando um papel e sim um personagem. No melodrama, a personagem é codificada e o ator trabalha em cima de um papel tipificado para criar sua personagem. Essa personagem se define por uma essência, por uma qualidade e por características físicas e morais; é um ser definido idealmente. Ela não é autônoma, pois, sem o ator, a personagem seria apenas um papel.

O tipo é convencional e possui um conjunto de traços característicos conhecidos pelo público, já fixados pela tradição, e exatamente por isso é fácil reconhecer e identificá-lo. Eles são encontrados em formas teatrais de forte tradição histórica, como o melodrama e a *Commedia Dell'Arte*. O tipo representa um papel, os papéis-tipo. O termo “tipo” se distancia do termo estereótipo, pois este possui uma banalidade, uma superficialidade e um caráter repetitivo que aquele não tem.

Os estereótipos são congelados e banais, eles falam ou agem de acordo com um esquema previamente conhecido ou extremamente repetitivo. Suas ações tendem a ser mecânicas. Um espetáculo de melodrama é considerado, pela crítica literária, sem originalidade dramática e de uma frágil construção psicológica dos personagens devido à utilização dos papéis. Porém os dramaturgos se utilizam de uma estrutura convencional para atingir mais diretamente todos os públicos, inclusive os menos ilustrados.

3.2 – O MELODRAMA

De acordo com Thomasseau (2005), a versão francesa do gênero pode ser dividida em três fases principais: *melodrama clássico*, *melodrama romântico* e *melodrama diversificado*. No Brasil, o melodrama é um gênero de grande importância desde que aqui chegou, no século XIX.

O gênero está associado à ideia de teatro popular, pois consegue atingir até os públicos menos ilustrados, por visar mais a estética do que o texto.

A estética melodramática surgiu em meio à Revolução Francesa (1789), com um aumento do público de teatro entre as classes populares. E, por mais de um século, o público se apaixonou

por uma estrutura onde a virtude, após sofrer em consequência das maldades do vício, triunfa sobre este.

Apesar de sua estrutura menos preocupada com o texto, o melodrama é aplaudido também pela burguesia, justamente pelo fato de reagir ao teatro anticlerical e ao teatro pessimista, porque o bem sempre vence o mal e por seu culto à moralidade.

A estrutura da escrita no melodrama se baseia em papéis-tipo, que têm as mesmas características em todas as estórias e independentemente da interpretação que o ator vai dar. São personagens considerados superficiais, com pouco aprofundamento psicológico. Esses personagens são divididos em bons – mocinhos e heróis – e maus – os vilões. E os papéis são distribuídos para os atores de acordo com seus *emplois*. Existem também, na estrutura do melodrama, os papéis secundários, como a dama-galã, o bobo, entre outros. Os temas usados também são preestabelecidos: amores impossíveis, casais ameaçados, reparação da justiça, sempre buscando a moralidade e a vitória da virtude.

O melodrama só pára de lotar plateias quando entra em cena, pouco a pouco, o teatro naturalista/realista, que tem como meta a verossimilhança, espelhando a realidade no palco, com representações, cenários e dramaturgia mais realista. Hoje o melodrama é encontrado, mesmo que só em vestígios, nas telenovelas, filmes e até telejornais.

3.3 – MELODRAMA NA PRÁTICA

Uma das grandes dificuldades de se trabalhar o melodrama na prática é a falta de referência na cena atual. A apresentação da gravação do espetáculo *O melodrama*, da Cia dos Atores (CCBB, Rio de Janeiro/RJ, 1996), foi importante para desenvolver a compreensão do gênero, bem como a posterior discussão sobre a peça e as suas características gerais. Pôde-se ressaltar a estrutura bipolar que está presente no melodrama onde, horizontalmente, existe sempre o bem contra o mal e, verticalmente, algumas personalidades guiadas pela virtude (Bons) e outras pelo vício (Maus).

A intenção do melodrama não é ser cômico, e sim dramático ao extremo, com tintas exageradas e patéticas. Existem dois temas mais comuns que são abordados: a reparação da justiça e a busca pela realização amorosa, onde a separação dos enamorados se dá por alguma razão social.

No melodrama, assim como na *Commedia Dell'Arte* encontra-se papéis que são convencionais, que possuem características físicas, psicológicas ou morais comuns e conhecidas de antemão pelo público. No melodrama eles podem ser: o vilão, que representa o mal e possui uma lentidão na fala; o herói ou a heroína, o bem personificado, representando a virtude, vive para o bem coletivo; o bobo (ou tolo, ou *niais*), personagem cômico, que aparece, geralmente, antes ou depois de um fato trágico; o soldado, um personagem secundário, mais comum no melodrama patriótico; a dama de companhia, personagem que faz companhia à mocinha; o amigo do mocinho, que está sempre junto com ele; os heróis mais velhos, que vão impor moral aos mocinhos; o pai nobre, que vem para impor moral, e geralmente é quem proíbe o amor dos mocinhos; os personagens misteriosos, que ajudam os mocinhos; a dama-galã que geralmente é a mãe da mocinha, uma “mocinha” mais velha.

Houve um aprofundamento, então, dos estudos sobre melodrama clássico, que aconteceu na França, no início do século XIX, entre os anos de 1800 e 1823, com peças constituídas por três atos, e nos quais apareciam: a virtude triunfante; um personagem cômico, o bobo; por vezes animais em cena, sempre pregando a moralidade, com uma função educadora, que os melodramaturgos escreviam para quem “não sabia ler”. Nessa época, os melodramas aconteciam nos *boulevards*. Essas apresentações eram feitas para o povo, ou seja, para os *pobres de Paris*, que ficavam no lugar mais alto do teatro, o chamado “Paraíso”.

Na sequência da disciplina, o professor passou alguns cuidados básicos que se deve ter antes de iniciar a prática. Falou que, no melodrama, deve ser trabalhado de maneira muito forte o conceito *stanislavskiano* de “fé cênica”, que nada mais é do que o ator acreditar naquela ação, tanto externamente, quanto internamente, no momento do espetáculo. Algumas questões surgiram daí: porque os espectadores atuais riem? Atualmente, quanto mais o ator se entrega ao gênero, mais o público ri. Por quê? Uma conclusão a que se pode chegar é que o público ri na medida em que o ator empresta verdade para o papel, tornando-o patético em função da própria estrutura maniqueísta do gênero; como a convenção melodramática não é cotidiana, o público ri desse patético.

Nesse anacronismo de linguagem, pode-se dizer que o melodrama denuncia o tempo inteiro que é teatro, tanto com códigos quanto com as técnicas. Como um exemplo que confirma esses aspectos, pode-se pensar na experiência melodramática dos circos-teatros, onde havia

também a presença do *ponto*, que permite ao público ver o tempo todo que alguém está dando as falas para os atores.

A partir da discussão sobre a receptividade do público, do público que ri, surgiu outra discussão: como não rir também? E, então, conclui-se que o ator precisa estar extremamente concentrado porque, quanto mais melodramático, mais o espectador ri e mais a concentração precisa ser trabalhada. É muito importante também que os atores tomem cuidado para não apelarem para a comicidade, buscando intencionalmente fazer o público rir, pois esta não é a intenção primeira do melodrama – excetuando-se o *niais*.

Na França, o ator do melodrama fazia teatro para os pobres de Paris, para as pessoas que estão no “Paraíso”. Eles, apesar de serem os mais pobres e sentarem nos lugares que menos privilegiam a visão, eram as pessoas que mais conheciam os atores e que mais estavam interessados em vê-los. Com base nessa informação, os estudantes de teatro criaram um código, chamado *povo de Paris*, que não é nada mais do que uma triangulação: quando um ator entra em cena ou faz uma boa cena, ele comenta com o público, triangulando o olhar para cima, fazendo uma referência aos pobres de Paris.

Antes da primeira aula, os atores foram orientados a usar sapatos que fizessem barulho, pois são importantes para trazer o foco para o ator que está em cena e dar mais firmeza em relação ao seu personagem.

Outro código importante no melodrama é o círculo melodramático, que acontece quando o ator precisa se deslocar de um lugar a outro: ele não o faz de maneira simples como no realismo, mas realizando um semicírculo para chegar até esse lugar, o que permite ao ator ficar mais tempo com o foco da cena. Tal recurso também é utilizado quando um personagem quer salientar outro personagem ou um objeto, fazendo com que se instaure na cena um clima de suspense.

Como estímulo para adentrar no universo melodramático, foi trabalhado o *Jogo do Gaulier* (vide tópico 3.4). A primeira vez em que o jogo foi feito, houve certa ansiedade, e algumas pessoas tentavam ser engraçadas enquanto outras eram realistas. Após uma rodada de improvisações, foram apresentadas cenas preparadas anteriormente. Foi possível perceber muitas pessoas tentando impor regras e estabelecer relações e, com isso, as que não conseguiram se impor ficaram sem disposição para fazer a cena. Percebe-se, assim, que é preciso saber quando ceder o jogo para o colega.

Foi feito um exercício para trabalhar fé cênica: enquanto o professor punia três voluntários, eles tinham que pedir clemência melodramaticamente até que os pobres de Paris acreditassem que ele realmente sofria, e assim o professor parava de puni-los. Era notável a grande dificuldade de se concentrar ao pedir clemência, enquanto se é punido, sendo possível que a experiência de interpretar um papel, entrar na lógica do personagem, tornasse isso mais fácil.

Depois, foi feito outro exercício para trabalhar fé cênica: enquanto um coral cantava *Noite Feliz* em um canto da cena, no outro, uma mãe desesperada por não poder mais cuidar de seu filho abandona-o na igreja e sai. A aluna voluntária foi bem realista, pois, querendo usar muitas falas improvisadas, esqueceu-se dos gestos grandiloquentes e exagerados.

Na sequência, foram exibidas partes do filme o *Boulevard do crime*, que mostra como eram apresentados os melodramas na França, na primeira metade do século XIX. Depois, seguiu-se para a prática com mais um *Jogo do Gaulier*, que então foi mais interessante, pois o filme mostrou bastante sobre o corpo e a voz melodramática em cena. Porém, muitos atores continuavam falando ao mesmo tempo, mostrando uma grande ansiedade, enquanto outros simplesmente não jogavam, talvez por medo de errar, ou talvez por não conseguirem se impor.

Na sequência da disciplina, foi realizado o jogo do Detetive (vide tópico 3.4). Foi possível perceber um erro muito comum nesse exercício: o detetive, com um instinto competitivo muito alto, denuncia o assassino logo no começo do jogo, não o deixando se desenvolver; ele, assim, não percebe que tudo é um pretexto para as mortes acontecerem, para que o jogo melodramático se estabeleça.

Para esta pesquisa, no entanto, uma das atividades mais significativas foi a pesquisa dos papéis melodramáticos. Era colocada uma música que correspondia a um papel, e os atores, de olhos fechados, pesquisavam gestos e sentimentos deste papel. Foi assim feito com os sofredores, os vilões e os românticos, de ambos os gêneros, e com a recomendação de guardar três gestos de cada personagem.

A grande contribuição deste exercício para o processo está no fato de trazer um repertório, criado ao longo da disciplina, para os atores, subsidiando-os para os já descritos exercícios de improvisação. Após essa pesquisa, cada um apresentou três gestos de um dos três personagens. Muitas alunas escolheram a mocinha sofredora, por acreditarem ser mais fácil de se trabalhar.

Quando o *Jogo do Gaulier* foi retomado, pôde-se perceber que os atores possuíam uma maior clareza no sentido de que personagem fazer, porém, com essa clareza, surgiram outros questionamentos.

Já havia uma clareza, da minha parte, de qual papel gostaria de pesquisar, assim, foi possível ir mais além na investigação e perceber o quanto é difícil unir fala e gesto melodramático com fé cênica. Notamos que é mais fácil começar fazendo todo o gestual e depois colocar a fala, ou ao contrário, pois além de tornar mais fácil a assimilação, isso deixa a cena mais limpa.

A partir desses exercícios, tomou-se como prática fazer o *Jogo do Gaulier* em quase todo início de aula, para que se adquirisse um repertório de grupo, repertório esse que poderia ser de histórias, de intrigas, ou até mesmo para uma pesquisa individual de personagens e de gestos.

Como em quase todas as aulas se fazia o *Jogo do Gaulier* no início, esse exercício possibilitava apontar aspectos que deveriam ser mais bem trabalhados pelos atores, indicando caminhos para os exercícios subsequentes a serem propostos.

Dentre esses exercícios, o de pesquisar papéis foi um dos mais frequentes. Os gestos, sentimentos e falas eram descobertos nesses exercícios, que nunca se esgotavam. Partindo do pressuposto de que os papéis não possuem grande aprofundamento psicológico e seguem sempre a mesma linha de raciocínio, fica mais fácil trabalhá-los.

Outro jogo bem frequente e que quase sempre vinha logo depois do *Jogo do Gaulier* era o do *Detetive*. Neste, as mortes eram cada vez melhores e o foco que o exercício pedia para as cenas era alcançado.

Mais um exercício para trabalhar e exemplificar o melodrama patriótico e nacionalista foi incorporado ao nosso repertório. A turma foi dividida em três grupos, e em cada grupo havia um pai, uma mãe, dois ou três filhos e um mensageiro. O país deles estava em guerra e o filho mais velho resolve lutar pelo bem de seu país. Tempos depois, o mensageiro vai até a casa da família e dá a notícia de que seu filho havia morrido na guerra. O irmão do meio ou mais novo resolve ir também para vingar seu irmão. Tempos depois a história se repete: o irmão mais novo resolve ir à guerra, este também morre, e então a história termina com os pais inconformados com a perda de todos seus filhos. O exercício funcionou bem, no sentido de entrar no melodrama e acreditar na proposta, e os atores, em sua maioria, foram bem verdadeiros. O fato de entrar em cena cantando

o hino do Brasil contribuiu muito para esse crescimento, pois os atores tinham na canção uma espécie de alavanca para alcançar a *fé cênica*, tão importante para o melodrama.

Para a contextualização do gênero no Brasil, foi importante a investigação do universo do circo-teatro, que abrigou o melodrama em seus palcos. Quando um circo chegava a uma cidade, instalava-se em algum lugar e ficava mais ou menos três meses, devido à dificuldade de locomoção e de encontrar lugar para ficar. Com isso, os números tinham que variar, para as pessoas da cidade irem mais de uma vez ao circo. Números com animais e números com acrobacias eram muito difíceis de montar e não podiam ficar variando muito. Conseqüentemente, a única coisa que mudava todos os dias e atraía o público eram as peças – comédias, dramas sacros e os melodramas. Por possuir uma estrutura fixa, os personagens eram representados sempre pelas mesmas pessoas, que já sabiam a lógica de seu papel. Havia ainda a presença do ponto, uma pessoa que dizia o texto para os atores no momento do espetáculo. Com essa estrutura, era possível mudar a peça de um dia para o outro.

A existência de um ponto, que ficava sempre em cena, faz a platéia, a todo o tempo, remeter que aquela encenação é teatro. Esta é uma característica do melodrama que mais tarde foi questionada pelo Realismo, segundo o qual tudo no palco tentava refletir a vida real.

Como o circo produz arte para ser vendida, a assimilação do melodrama traz mais qualidade para o “produto”. Sem mencionar que o melodrama, com seu papel moralizante e romantizando as histórias, sempre agradou o público.

Com base nos estudos teóricos sobre circo-teatro, passou-se a realizar alguns exercícios. O primeiro exercício foi de busca da atuação exagerada. Três atores se posicionam; o primeiro faz um gesto e um som com base em uma característica definidora de determinado papel; o ator do lado repete e depois aumenta esse gesto e esse som; o terceiro repete e aumenta, voltando até chegar a quem fez o gesto, bem maior do que quando foi criado. Esse exercício foi feito com a mocinha, o mocinho, o servo, o vilão e a dama-galã, e evidenciou o quanto são pequenos os gestos e sons criados, pois, quando o gesto voltava aumentado para quem o fez primeiramente, mostrava que, então, estava na medida certa para ser usado no melodrama.

Foi trabalhado também um texto chamado *Três almas para Deus*, melodrama de Aldny Faia que, depois de uma rápida lida, foi encenado utilizando o recurso do ponto. Era a primeira vez que o ponto foi usado e, por isso, houve vários momentos com ritmo lento. Provavelmente

pelo fato de ter que se seguir um texto, com uma linguagem estranha ao repertório, os gestos não ficaram grandiloquentes, e os atores foram mais tímidos do que no *Jogo do Gaulier*.

Em seguida, ouviu-se uma gravação da mesma cena de uma apresentação de circo-teatro da década de 1970 e, a partir do que ouvimos, a cena foi refeita.

Como eu estava fazendo a sofredora na cena, prestei muita atenção na atriz que a fazia na gravação, e percebi que era uma voz chorosa, quase sempre na mesma nota, em tom agudo, uma voz que me fez imaginar como ela poderia ser fisicamente, como se vestia e tudo que sua personalidade contava.

Quando a cena foi feita novamente, os atores conseguiram uma concentração muito melhor do que em qualquer outro exercício que fizemos até hoje. Com certeza esse crescimento se deu devido à escuta do áudio, pois quando se o ouvia, as luzes eram apagadas e todos fechavam os olhos, entrando na sintonia do melodrama que era ouvido. Essa sintonia prevaleceu e foi levada para a cena.

Como foi estudado também o melodrama do circo-teatro, vimos um pouco sobre o personagem *toló*, personagem esse que é considerado o cômico. Todos acharam que esse papel era o mais difícil de trabalhar e, então, foram feitos alguns exercícios de palhaço para que se treinasse a comicidade.

O primeiro exercício foi o de aumentar o gesto e sentimento de alguém até voltar para ele mesmo. O sentimento era escolhido por cada um de acordo com sua personalidade, o que já caracteriza um exercício de palhaço, pois, além de aumentar e ridicularizar um gesto, o ator precisa admitir um defeito seu e brincar com ele.

Em seguida, foi feito um exercício de *gags* de palhaço, onde um voluntário lia algumas piadas, para treinar seu tempo cômico.

Na sequência dos trabalhos, foi feito um exercício de “escada”, no qual dois atores voluntários iam para a cena e um era apenas escada do outro, podendo dizer apenas sim ou não, enquanto o outro, por sua vez, fazia com que se instaurasse uma situação de sofrimento e aos poucos ia morrendo. O ator que fizesse a escada não necessariamente precisava ser vilão. Porém, das três duplas, em duas o ator escada era vilão, não ajudando o mocinho que estava à beira da morte, e na terceira dupla foi feito um casal de enamorados, no qual primeiramente o mocinho está morrendo e a mocinha não conseguia fazer nada para salvar seu amor, e depois a história se invertia.

Em um primeiro momento, foi feito o exercício de pesquisa do papel, no caso, o mocinho sofredor. De frente para uma parede e com uma sonoplastia que estimula o sofrimento, os atores deveriam se jogar na parede e chamar o nome da pessoa amada, que os abandonou. Logo em seguida, ainda com a mesma energia, foi feito o *Jogo do Gaulier*, onde todos eram sofredores, para colocar em prática o que foi pesquisado.

Em um segundo momento, de olhos fechados, colocou-se uma música de romance e estimulou-se cada um a investigar a descoberta do amor. Foi feito um *Jogo do Gaulier* em que todos eram mocinhos românticos, para que se pudesse pôr em prática esta pesquisa.

O terceiro papel investigado foi o vilão: com uma sonoplastia que inspirava a sensação de ódio e vingança, e novamente de olhos fechados, o ator deveria pensar em alguém de quem deseja se vingar e sentir todo esse ódio. Com esse ódio e desejo de vingança instaurado se foi para cena e no *Jogo do Gaulier* agora todos eram vilões.

Depois dessa intensa pesquisa, as três músicas foram ouvidas novamente e cada ator escolheu um dos três papéis que subsidiariam os personagens que surgiriam nas improvisações do *Jogo do Gaulier*.

Inicialmente, me propus a fazer a romântica, porém, devido ao grande número de vilões e, conseqüentemente, de acontecimentos trágicos, a estória e os outros atores foram me colocando no papel de sofredora. A partir dessa experiência, foi possível perceber que é preciso estar muito atento ao rumo que a estória toma, pois, como se trata de uma improvisação e são muitos os atores, é difícil entrar em cena com uma proposta predefinida, que não se abra ao fluxo narrativo estabelecido pelo jogo teatral, e querer que todos “comprem sua ideia”.

O próximo exercício proposto tinha como objetivo explorar a narração. Dois atores voluntários participavam: um narrava e o outro executava as ações narradas. Para colaborar no entendimento da necessidade de emprestar fé cênica ao trabalho, foi lido um texto de Constantin Stanislavski, do 3º capítulo de *A preparação do ator* de 1984. Maria, a pessoa citada no texto, ganhou um broche, que poderia vender para alimentar seus filhos e sair da terrível situação de miséria em que ela se encontrava. Ela deixa o broche na cortina e, quando volta para buscá-lo, não o encontra mais. O texto descreve um desespero melodramático que atriz de Stanislavski fez para encenar Maria e apesar de, para ele, que trabalha realismo, a atriz não estar desempenhando bem a cena, ou seja, com naturalidade, para os atores da disciplina de Interpretação Melodramática foi muito útil.

Em uma segunda parte do exercício, o narrador inventava a estória enquanto o ator fazia as ações propostas. A maior dificuldade neste exercício foi manter a concentração, tanto na primeira como na segunda parte do jogo, pois funcionou, melodramaticamente falando. Com isso, os colegas riam muito, fazendo o ator que estava executando a cena querer rir também. Porém, alguns alunos que mantiveram a concentração se saíram muito bem, unindo a boa atuação melodramática, a fé cênica e a concentração, e logo uma facilidade em acreditar na proposta.

Para investigar a visualidade e a corporeidade melodramáticas, foi proposta a realização de uma fotonovela. A turma foi separada em 3 grupos, sendo que cada grupo precisava ter dois atores e dois narradores. Quanto à narração, percebeu-se que, se por um lado é mais simples preocupar-se apenas com as falas e as entonações – como em uma leitura, mas prestando atenção na movimentação da atriz –, por outro lado, é complicado concentrar-se e achar o “tom” da fala, pois quem está fazendo a ação não é o próprio narrador, e sim outra pessoa.

Em seguida, foram feitas algumas cenas baseadas nos contos de Nelson Rodrigues do livro *A vida como ela é*. As cenas foram feitas por vários atores diferentes e repetidas várias vezes.

3.4 – DESCRIÇÃO DOS EXERCÍCIOS

Durante o semestre foram trabalhados muitos exercícios, mas, para este trabalho, são especialmente significativos aqueles voltados para os papéis melodramáticos. No exercício de pesquisa do papel romântico, o professor primeiro colocava como estímulo uma música alegre, de romance, e depois jogava frases para os atores, como se construísse uma história. Durante o exercício, os atores se apaixonam e acreditam cada vez mais na situação proposta: a fé cênica fica mais evidente quanto mais o clima é instaurado. Havia a possibilidade dos atores interagirem uns com os outros, mas eles poderiam exercitar-se sozinhos. A música serve para preparar o ambiente, bem como para os próprios atores entrarem no clima proposto. No caso, o romântico e as frases serviam para ajudar os atores a criarem as cenas, tornarem reais as coisas, que até então estavam no plano da imaginação.

Quando o professor sentia que os alunos estavam no ápice do exercício, ele mudava a música e, com uma melodia triste e pesada, dizia que a pessoa amada os abandonou. Assim, os mocinhos de românticos extremos passam a sentir um sofrimento tão profundo que se encontram

agora no exercício de pesquisa do personagem-tipo sofredor. Essa transição se dá de maneira mais tranquila do que se fosse de romântico a vilão, pois, em muitos casos, acontece de um personagem ter traços românticos e sofredores ao mesmo tempo e, com isso, em um determinado ponto do drama, o traço sofredor que estava até então adormecido pode ser despertado por uma grande decepção amorosa. O professor os provocava para esse sofrimento ser cada vez mais verdadeiro e intenso, até que chegava a um ponto em que, a partir de ordens do professor, os alunos se jogavam na parede, se arrastavam no chão e gritavam o nome da pessoa amada. Nesse exercício, os atores sempre tiveram mais facilidade em colocar e manter fé cênica.

A partir de todo esse sofrimento, o ódio cega os olhos do mocinho sofredor. Tudo o que ele gostaria então era se vingar, e o professor preparava o ambiente com uma música pesada, que remetesse ao vilão. Os atores, já espalhados pelo espaço, começavam a ouvir a música e buscar o sentimento de ódio. O professor, para ajudar na fé cênica dos atores, dizia coisas que os deixavam cada vez com mais ódio, e assim eles seguem em uma ascensão, até que chegam a um ponto em que esse ódio se transformava em maldade e vingança. Os atores podiam interagir uns com os outros durante esse exercício e podiam também visualizar um inimigo imaginário.

O *Jogo do Gaulier* 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”, e 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 infrator dirige-se ao *Monsieur le Professeur* relatando os fatos acontecidos. Então *Monsieur le Professeur* dá ao infrator duas opções: pedir melodramaticamente um beijo a alguém do sexo oposto, que pode aceitar ou não, e em caso positivo, aquele estará perdoado de seu erro, mas se quem pediu o beijo não o conseguir, será punido, assim como seria sua segunda opção, caso não quisesse o beijo. Antes de ser punido, o acusado ainda tem direito de pedir clemência ao *povo de Paris* e, se o fizer melodramaticamente bem, *Monsieur le Professeur* abre para votação, que decidirá se o acusado deve ser perdoado ou não. Se ele perder, finalmente será punido, e deve sofrer melodramaticamente até aquele que o pune, que pode ser *Monsieur le Professeur* ou um voluntário, achar que ele sofreu o bastante. O interessante do jogo do Gaulier é que, quando os

atores ou atrizes erram e precisam pedir beijos ou serem punidos, uma estória é instaurada, com famílias rompidas, filhos perdidos, entre outras tragédias ou romances.

No Jogo do Detetive, o Professor pedia para que os atores, já espalhados pelo espaço, fechassem os olhos e, assim, em segredo, marcava os assassinos com beliscões, e os detetives com tapas, ou ao contrário. O importante é que as vítimas, os atores que não foram marcados, não soubessem quem são os assassinos e detetives, bem como que estes não se reconheçam.

A quantidade de detetives e assassinos era determinada a partir da quantidade de atores presentes no jogo. Quando os personagens já estavam definidos começava o jogo, com o professor ordenando que os atores criem seus personagens e seus laços afetivos e familiares, e então a estória começava a se desenrolar.

3.5 – OS PAPÉIS MELODRAMÁTICOS

A partir de fotos colhidas na disciplina *Interpretação Melodramática*, foram feitas várias análises, focando na fé cênica, na corporeidade, na exploração do espaço e nos códigos melodramáticos dos atores. Essas análises foram feitas de maneira separada para cada tipo de papel, sendo os românticos os primeiros a serem descritos, seguidos dos sofredores e vilões. Além desses tipos de papéis, são descritas também as cenas de morte acontecidas no *Jogo do Detetive*.

3.5.1 - ROMÂNTICOS

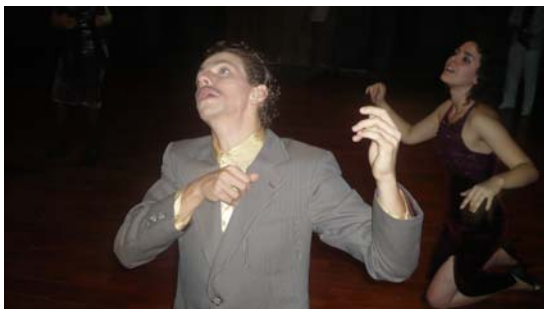


Descrição Analítica: Nesta foto, vemos vários atores no exercício de pesquisa dos papéis românticos. Podemos notá-los reverenciando a pessoa amada. Na direita, vemos um ator com gestos muito expressivos, de braços abertos para a pessoa amada, com uma expressão facial que

nos mostra sua alegria. Um pouco mais ao centro, encontramos uma atriz de preto, com gestos contidos, os braços recolhidos e uma expressão sutil no rosto. Em primeiro plano podemos ver esta atriz de vestido claro, com uma expressão facial suave, não muito exagerada, e com gestos leves, uma posição de quem está disposta a servir à pessoa amada, porém, ao mesmo tempo, sem o exagero necessário. E no canto da esquerda, é possível ver um ator de joelhos para sua paixão, com gestos um pouco mais pesados e largos.



Descrição Analítica: Ao centro, uma atriz com gestos largos e uma expressão facial que nos diz bem o que esta personagem está sentindo. No canto esquerdo da foto, uma atriz ainda com gestos contidos, mas que, ao tombar a cabeça para trás, expressa bem seu romantismo. Já no canto direito, um ator que mesmo de costas consegue expressar bem o seu amor pela pessoa amada a partir da posição da cabeça, dos braços e os pés que possivelmente estão em ponta.



Descrição Analítica: O ator central nos mostra outra possibilidade de expressar o amor de uma forma mais patética do que os outros atores. Utilizando um código – *o povo de Paris* –, com uma expressão de “tolo” no rosto e gestos leves nos braços, nos conta o que está sentindo. A atriz da direita, ajoelhando-se aos pés de seu amado e abrindo os braços para ele, tem um olhar de admiração e encanto.



Descrição Analítica: Casal que está se encontrando pela primeira vez e se apaixonando neste instante – a premissa romântica da “alma gêmea”. A mocinha mostra bem em sua expressão facial que está encantada pelo rapaz que, por sua vez, também consegue expressar essa paixão à primeira vista, porém o gesto dos dois permanece contido, sem o exagero necessário.

3.5.2 – SOFREDORES



Descrição Analítica: Aqui podemos analisar duas atrizes e um ator. A primeira, de saia clara, acabou de se jogar no chão e tenta se recuperar, e com sua expressão facial nos mostra como está sofrendo. A segunda atriz está se contorcendo de sofrimento; a dor de sua personagem é tão aguda que ela não suporta. O último ator, em terceiro plano, está com gestos ainda contidos.



Descrição Analítica: A atriz que está no centro da figura, em primeiro plano, demonstra, com gestos médios, que está sofrendo pela pessoa amada que a abandonou, com uma expressão facial de um profundo sofrimento. Ao lado esquerdo vemos uma atriz ainda contida, cabisbaixa e com o corpo fechado.



Descrição Analítica: Vemos o desespero desta atriz quando a pessoa amada está partindo. Ela, que está com gestos grandes, se joga no chão e chama pela pessoa.



Descrição Analítica: Vemos uma atriz que após se jogar no chão e chamar pela pessoa amada, olha para o *povo de Paris*. A atriz tem gestos largos e uma expressão facial que bem exemplifica o seu sofrimento.

3.5.3 – VILÕES



Descrição Analítica: Neste exercício os atores precisam, a partir daquele sofrimento por que passaram, ouvindo a música proposta, sentir todo o ódio que aquele sentimento lhes gerou. Os atores estão bem distribuídos em planos alto, médio e baixo. Destaca-se a atriz no centro em plano baixo, com o punho cerrado, expressando todo o ódio daquele personagem.



Descrição analítica: Os atores estão fazendo sua pesquisa de movimento para o papel do vilão, podemos ver melhor um ator de roupa branca à direita e uma atriz à esquerda. Aquele tem gestos largos e mostra seu ódio através de punhos cerrados, já a atriz ainda permanece contida com uma expressão facial branda e um gesto de “estrangulamento”.



Descrição Analítica: Este ator está em um exercício de pesquisa de personagem-tipo. E esta foto registra o momento em que ele expressa todo o seu ódio com o rosto, seus gestos ainda permanecem contidos, porém com uma expressão facial muito larga.



Descrição Analítica: Um ator representando um vilão, a maldade em pessoa. Este personagem tem muito ódio, e isso pode ser notado quando o ator faz um gesto de esmurrar o chão, gesto esse com muito tônus e com todo o exagero necessário.



Descrição analítica: Esta foto mostra o rosto daquele mesmo ator, que consegue expressar muito bem seu ódio, com uma expressão facial bem larga, chegando a deformar o rosto do ator. Podemos ver também que ele utiliza um código, o *povo de Paris*, nesta cena.



Descrição analítica: Dois vilões se confrontando. Porém, um tem uma vantagem, uma arma. Apesar de os dois terem gestos contidos, a cena ficou bem ilustrativa, pois a arma lhe confere um peso e assim os gestos largos não fizeram tanta falta.

4. CONCLUSÃO

Assistir ao espetáculo *A Maldição do Vale Negro* foi uma experiência muito importante para os alunos/atores que cursaram a disciplina *Interpretação Melodramática*, pois ele serviu de base para se compreender a estética melodramática, reelaborada por um grupo em seu processo de criação.

A proposta inicial era a de se fazer uma pesquisa direta com os atores do espetáculo *A Maldição do Vale Negro*; mas, aos poucos, foi se tornando nítido que seria mais útil para a investigação a análise dos alunos/atores da disciplina *Interpretação Melodramática*. Dois aspectos colaboraram para a decisão de focar nesta disciplina: o primeiro está ligado às vantagens que se pode obter em uma pesquisa no campo teatral quando se pode acompanhar um processo em andamento, com os alunos em desenvolvimento, em vez de um processo pronto; o outro aspecto decisivo foi – com todas as dificuldades que podem surgir quando se faz parte do objeto em estudo – o fato de a aluna pesquisadora ter feito parte do grupo de atores que se desenvolveram na disciplina, experimentando os exercícios com o próprio corpo.

Quando se pensa na criação do papel melodramático, é preciso, em primeiro lugar, ter em mente que são papéis codificados, que seguem um determinado padrão. Assim, a individualização do personagem tem que ser suavizada. Com isso, ao longo dos estudos acerca de um papel, o ator só tem a somar, pois vai criando um repertório pessoal.

Quando um ator trabalha a estética melodramática, pode ser mais produtivo trabalhar sempre o mesmo papel, justamente porque o repertório criado sofre um processo cumulativo. Porém, na cena contemporânea não acontece mais como quando o melodrama surgiu, onde os atores só trabalhavam naquela linha de interpretação por toda a sua vida teatral. Atualmente, um grupo de teatro que pretenda trabalhar o melodrama, normalmente, faz uma pesquisa histórica e, aos poucos, inicia-se nessa estética. Assim, é pouco provável que as experiências vividas com a criação dos papéis melodramáticos sejam descartadas após a temporada do espetáculo. De alguma forma, aquele repertório criado será incorporado e ativado mesmo depois, em um espetáculo baseado em outra técnica teatral.

BIBLIOGRAFIA

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CERVO, A. L.; BERVIAN, P. A. **Metodologia científica**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

HARTMANN, Luciana; WEISHEIMER, Susan Deisi; BERTICELLI, Camila. Como se cria um vilão? Um estudo sobre a construção dos personagens-tipo do melodrama. **Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras**. Santa Maria, v. 1, n. 2, p. 7-14, jul./dez., 2006.

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

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

SILVA, Ângela Maria. PINHEIRO, Maria Salete de Freitas. FRANÇA, Maira Nani. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. Uberlândia: UFU, 2008.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

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