

LABORATÓRIOS EXPERIMENTAIS SOBRE A INTERPRETAÇÃO MELODRAMÁTICA: METODOLOGIA E ASPECTOS PEDAGÓGICOS

EXPERIMENTAL LABS ON MELODRAMATIC INTERPRETATION: METHODOLOGY AND PEDAGOGICAL ASPECTS

Paulo Merisio

(UFU)

Resumo

Este trabalho parte de um estudo de caso para estabelecer alguns aspectos que norteiam a realização de *Laboratórios Experimentais em Teatro*. Com base na experiência do Laboratório Experimental *A interpretação melodramática nos circos-teatros* (UFU/Uberlândia/MG, 2003.1), dissecam analiticamente as etapas deste procedimento metodológico, ressaltando sua importância como ferramenta de investigação da cena e como elemento propulsor de experiências pedagógicas no campo teatral.

Palavras-chave | Laboratórios experimentais | pedagogia do ator | melodrama | métodos de pesquisa | circo-teatro

Abstract

This work proposes to study some aspects that guide the performance in Theatre Experimental Laboratories. Based on the experience of the Experimental Laboratory on the melodramatic interpretation in the circus-theatre (UFU / Uberlândia / MG, 2003.1), analyzes the methodological steps of this procedure, emphasizing its importance as a tool of investigation in theatre scene and as a stimulating factor of educational experience in this area.

Keywords | experimental laboratories | pedagogy of the actor | melodrama | methods of research | circus-theatre

Os laboratórios experimentais se configuram como recurso metodológico fundamental nas pesquisas que vêm sendo realizadas no âmbito do Grupo de estudos sobre o teatro cômico.¹ Sua premissa é de que parte da investigação teatral, centrada em perspectivas teóricas, se dá por meio de exercícios práticos, de cena ou de formação. No entanto – e esse dado é imprescindível para a compreensão do lugar que tais propostas ocupam –, trata-se de experimentação laboratorial que propõe uma investigação específica, norteada por minucioso planejamento e que não resulta, necessariamente, em montagem ou exercício público.

Não se trata de negar o papel da recepção no exercício da cena, aspecto que em vários momentos torna-se fundamental também para as análises engendradas no laboratório, mas, sim, fazer com que elementos externos à investigação e inerentes a uma peça não desviem o olhar do pesquisador. Por exemplo, detalhes como cenário, figurino ou música, devem ser pensados no caso de ter relação direta com a investigação. Pode-se citar a experiência do Laboratório Experimental *A interpretação melodramática nos circos-teatros*, (UFU/ Uberlândia/MG, 2003.1),² em que se pretendiam resgatar aspectos que colaborassem no modo de interpretar presentes no circos-teatros brasileiros, nas décadas de 1970 e 1980. Durante todo o processo foi delimitada a área de representação, com base na dimensão fornecida por Vargas (1981: p. 102), de aproximadamente quatro por sete metros. Operou-se aí uma escolha. A confecção de telões, além de extremamente trabalhosa, pouco colaboraria com o eixo da investigação. A visualização por parte dos atores mediante fotografias caracterizava-se como medida suficiente para a compreensão do espaço cênico em questão. No entanto, a delimitação da área de atuação seguiu as dimensões médias de um palco circense-teatral sugeridas por Vargas (1981), fazendo com que deslocamentos, eixos de relação entre personagens e ambientações, se circunscrevessem naquele retângulo.

1 – O plano de trabalho

Tais escolhas se dão em momento-chave da realização dos laboratórios: o planejamento. Para que os objetivos sejam alcançados, essa etapa é de importância igual à da própria realização dos laboratórios. Uma obra artística pode não requerer, em princípio, um planejamento minucioso. O fazer teatral se dá, muitas vezes, no próprio trabalho, e muitos diretores constroem seus espetáculos em processo empírico, nos próprios ensaios. Luiz Arthur Nunes (2000) diz que seu projeto de pesquisa, diretamente ligado a sua produção teatral, traz como elemento diferenciador de seu percurso anterior o exercício de registro do trabalho, por meio de relatórios e textos reflexivos. O encenador considera ainda que haja certo ajuste necessário nesse processo de navegação, entre a criação e a reflexão, e que o diretor/pesquisador deve estar atento para qual dos lados da corda pode afrouxar ou apertar.

Esclarecendo que não se trata de um movimento de valoração, pois a montagem teatral é, evidentemente, espaço precioso de investigação cênica, aflora aí uma divergência estrutural em relação aos laboratórios. A não-obrigação de resultado em montagem faz com que a pesquisa da cena possa abdicar de aspectos relacionados ao mercado. A peça teatral, mesmo quando objeto de pesquisa, demanda articulações como divulgação, busca de público, exposição à crítica – dados que podem muitas vezes acarretar desvios no percurso previamente traçado.

O primeiro aspecto norteador da elaboração do plano é a questão primordial do trabalho. O que se pretende investigar? Por que a prática cênica é fundamental para essa pesquisa? Tais perguntas orientam a seleção das fontes que permitem a organização dos exercícios. Exemplificando com a experiência do laboratório já citado, a questão-chave que o norteou foi a investigação da potencialidade de utilização *séria*, do melodrama, na cena atual. De acordo com o Projeto,

O objetivo de nosso trabalho é [...], por meio de tais laboratórios, confrontar essas duas formas de abordagem do melodrama, partindo da hipótese de que, com base num modo de interpretar que traz em si elementos de uma tradição, é possível instaurar momentos tanto de dramaticidade quanto de comicidade (Proposta do *Laboratório Experimental Interpretação melodramática no circos-teatros brasileiros*, UFU/ UNIRIO, 2003).

2 – Um estudo de caso: Laboratório Experimental A interpretação melodramática nos circos-teatros

2.1 – As fontes primárias do laboratório

De posse de um rico universo de fontes relacionadas ao período em estudo, foi realizada uma primeira seleção do material, com foco na atuação dos personagens-tipo melodramáticos.

No entanto, para que os alunos/pesquisadores tivessem a oportunidade de se apropriar da linguagem e para que se pudesse ter uma leitura mais vertical, optou-se pela escolha de uma única cena a ser trabalhada ao longo do período. Para que os personagens-tipo melodramáticos pudessem ser investigados em sua plenitude, estabeleceu-se, como um dos critérios principais para a seleção da cena, o lugar que os seguintes papéis ocupam: o vilão, os apaixonados (galã e ingênua), o pai nobre, a dama-galã e os personagens cômicos.



Seqüência do tapa que o vilão dá no mocinho. Registro do 6º Encontro do *I Laboratório experimental A interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros*. UFU/Uberlândia, 2003, em 23/05/03
Na foto: Maria De Maria, Ana Carla Machado, Fernando Prado e Rodrigo Rosado.
(Foto: Brunno Ribeiro).



Os papéis ficam bastante evidentes: na primeira cena, o vilão agride o mocinho; na segunda, a mãe e o servo vão ampará-lo. Na foto: Marcelo Briotto, Maria De Maria, Fernando Prado, Ana Carla Machado e Rodrigo Rosado.
(Foto: Brunno Ribeiro).

A apresentação dos papéis em seu estado mais patético permitiria investigar como trabalhar a cena melodramática sem ironizar a linguagem. Foi escolhida, então, uma cena de *Três almas para Deus* (1979), de Aldny Faia. A próxima etapa do planejamento consistiu em definir de que maneira ela seria trabalhada.

2.2 – Suporte bibliográfico

É importante delimitar, para o domínio bibliográfico, quais textos serviriam de estímulo para as reflexões e para a própria atuação. Na medida em que o espaço do laboratório constituiu etapa de uma investigação maior (o exemplo que estamos averiguando foi realizado no interior de um projeto de tese), foi fundamental que a articulação entre prática teórica e prática cênica fosse de domínio de todos os participantes do processo.

Um dos objetivos do laboratório era exercitar o modo de interpretação melodramático, tendo como referência aspectos concretos que influenciaram o trabalho atorial, tais como sobrevivência, aspectos sociais, paradigmas estéticos. Para tanto, foram selecionadas algumas obras que nos deram pistas do universo circense-teatral e do conceito de *modo de atuar*: Vargas (1981), Sussekind (1993), Duarte (1995), Prado (1995), Silva (1996) e Rabetti (1999). Trechos significativos dessas obras foram propostos para leitura e discussão, alimentando as questões relativas à investigação prática. Em determinado momento, por exemplo, era importante trazer à tona a discussão sobre conceitos como tipo, estereótipo e papel, na medida em que os personagens que vinham sendo trabalhados estavam previamente articulados com determinadas características. Antes de pensar na construção de “Mirna” ou de “Camargo”, o ator deveria compreender que tais personagens se enquadram no papel de ingênua e vilão (respectivamente), e que demandam determinada postura em cena.

2.3 – Objetivos

Com base na questão a ser investigada e tendo o suporte bibliográfico definido, faz-se importante pensar sobre o caminho a ser percorrido, para que se pudessem atingir os objetivos pretendidos. O cronograma foi proposto mantendo-se dois eixos de percepção, um vertical e outro horizontal, ou seja, ao mesmo tempo em que se estruturaram os encontros com objetivos específicos, foi fundamental que se mantivesse o tempo todo a visão global das metas a atingir, tendo como norte o objetivo geral da proposta.

Para melhor visualização, pode ser interessante cotejar as duas propostas de laboratório que foram realizadas no mesmo projeto de tese:

| | I Laboratório experimental A interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros (UFU/Uberlândia, 2003.1) | II Laboratório experimental A interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros: um estudo do papel do <i>tolo</i> (UNIRIO/ Rio de Janeiro, 2004.2)³ |
|-----------------|---|---|
| Objetivo | Investigar a potencialidade da parte <i>séria</i> do melodrama como possibilidade cênica atual | Pesquisar as partes originalmente cômicas no melodrama: o papel do <i>niais</i> ou <i>tolo</i> |
| Etapas | - leitura <i>branca</i> da cena para um primeiro contato e identificação de elementos definidores da linguagem no próprio texto | - construção de um breve repertório pessoal de gestos cômicos por meio de exercícios de exagero |
| | - primeira atuação com a presença do ponto, sem a intenção de construção do papel | - trabalho com cenas de palhaço do circo tradicional para contato com o universo |
| | - atuação com base na visão individual das características do papel, exagerando-se nas tintas melodramáticas | - trabalho com duas cenas: uma em que o <i>tolo</i> se relaciona com outros personagens cômicos e outra em que contracenava com a <i>dama-galã</i> e a <i>ingênu</i> a |
| | - contato com o áudio da cena e incorporação das influências desta experiência no trabalho | - contato com o áudio da cena e incorporação das influências desta experiência no trabalho |
| | - apresentação da cena para público | - trabalho com as cenas, abrindo-se espaços para improvisação, buscando-se a incorporação dos exercícios trabalhados |

É importante destacar que cada etapa gerou uma série de reflexões e demandou determinados ajustes. No entanto, manteve-se constantemente a atenção no objetivo maior de investigação do projeto. O fato de se estar trabalhando com artistas-pesquisadores fez com que o próprio trabalho gerasse momentos de sedução em torno de descobertas de potencialidade cênica, que podiam acarretar desvios. Em ambos laboratórios os alunos expressaram o desejo de montar as peças que estavam sendo trabalhadas. Nesses momentos, o planejamento impôs-se e ocupou papel norteador.

2.4 – Registros: produção de fontes primárias

Como etapa privilegiada da pesquisa, ao articular a investigação à cena, o laboratório caracterizou-se como espaço gerador de fontes primárias. O planejamento das formas de registro dos encontros laboratoriais esteve, portanto, articulado ao projeto de pesquisa. Operaram-se aí escolhas que levaram em conta, ao mesmo tempo, as possibilidades estruturais e a dimensão de interferência que as formas de registro acarretaram para o andamento do projeto.

Um primeiro registro deve ser o relato da experiência, com base nos resultados obtidos em função do planejamento. Para nossa experiência, optamos por seguir modelo elaborado pela professora Elza de Andrade, em conjunto com a professora orientadora Beti Rabetti, na realização de seu Laboratório experimental *Portas fechadas e bocas caladas: tipologias ligeiras do feminino* (UNIRIO, 2003):

| LABORATÓRIO EXPERIMENTAL | |
|---|-------------------------------|
| Portas fechadas e bocas caladas: tipologias ligeiras do feminino | |
| Data | |
| Alunos presentes | |
| Alunos ausentes | |
| Objetivos do encontro | |
| Material teórico apresentado | |
| Exercícios propostos | |
| Comentários sobre os exercícios | |
| Avaliação do objetivo | |
| Observações finais | |
| Formas de registro | aluno/pesquisador responsável |
| Vídeo () | |
| Fotografia () | |

Essa planilha proporcionou movimento constante de reavaliação do percurso estabelecido, além do registro da relação entre o que foi proposto e o que foi alcançado. Sua utilização, no entanto, torna-se muito mais eficaz se o pesquisador tiver como suporte a presença de um *dramaturg*. O olhar de outro pesquisador qualificado minimiza a preocupação em relação à dupla função de condução do trabalho e registro constante de questões significativas para a pesquisa. Também aqui o planejamento detalhado do percurso atuou de modo significativo, pois permitiu que o *dramaturg* afinasse sua percepção com o objetivo primeiro do trabalho.

Além da possibilidade de diálogo com outro olhar especializado, a figura do *dramaturg* em processo laboratorial colabora também com o registro de imagens, atividade que requer conhecimento prévio dos objetivos do encontro, além, evidentemente, do domínio global da pesquisa, pois tais documentos passam a configurar-se como fontes primárias do trabalho. É, portanto, necessário um planejamento desse processo, para que tal material, coletado em função da investigação, traga dados importantes às reflexões. Aspectos como gestualidade, expressão facial e foco, podem apresentar-se mais nítidos a partir dessas imagens.

No laboratório que estamos analisando, o processo de registro em vídeo se deu no final de cada etapa. Trabalhava-se a cena e, ao chegar a um momento de domínio dos atores, passava-se a cena uma última vez, gravando-a. Essa opção pode parecer espelhar o conceito de produto acabado, isto é, de que o importante para a pesquisa seria o produto final – conceito que se poderia configurar paradoxal em relação ao discurso que sustenta a perspectiva investigativa dos laboratórios, compreendidos como etapa do processo. Mas é preciso considerar que, no caso dessa proposta, a visualização do percurso – em que se registram acertos e erros – dá-se de forma horizontal, ou seja, registrando-se os diversos momentos para cumprir tinham o objetivo maior, de investigar a potencialidade *séria* do melodrama.

2.5 – Estrutura dos encontros: consciência do percurso

O primeiro encontro teve como objetivo esclarecer, para todos os pesquisadores, a dimensão do trabalho em desenvolvimento, o conceito dos Laboratórios Experimentais e o papel que ocupam no interior da pesquisa. Tal como previa o plano de trabalho do Laboratório:

O desenvolvimento do Laboratório Experimental Interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros traduz-se em conjunto de atividades vinculadas a:

- Instâncias experimentais da pesquisa teórico-prática do Projeto Integrado *Um estudo sobre o cômico*: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas;
- o caráter teórico-prático do projeto de pesquisa de doutorado *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar*: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980;

– perspectivas pedagógicas, de formação atorial, de ambos projetos.

(Proposta do *Laboratório Experimental interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros*, UFU, Uberlândia/ MG, 2003.1).

Dividiam-se esses encontros, basicamente, em duas etapas: uma teórica, em que eram discutidos textos propostos em função dos objetivos, e outra, de caráter prático, por meio de aquecimentos, exercícios e trabalho com a cena.

Vale abrir um parêntese e ressaltar que, a essa estrutura, foi acrescido, no segundo laboratório, um espaço para discussão e entendimento dos procedimentos, a cada encontro. Evidentemente, foram realizadas discussões sobre os exercícios práticos no primeiro, mas não de forma tão sistematizada quanto no segundo, em que havia um olhar muito mais cuidadoso em relação aos aspectos pedagógicos da investigação. Todos os pesquisadores apontavam detalhes que desejavam destacar e que eram registrados na planilha, servindo para que o próprio grupo tivesse consciência do percurso em realização. No final do processo, foi solicitado um breve relatório contendo impressões acerca dos resultados com base nos objetivos propostos.

Isso se deve a uma revisão do próprio percurso inicialmente traçado para a pesquisa, pois, do primeiro laboratório para o segundo houve um avanço da percepção da potencialidade pedagógica dos laboratórios. As reflexões engendradas pela primeira experiência influenciaram a própria estruturação da segunda.

2.6 – As reflexões: o memorial analítico

Paralelamente ao processo de planejamento, execução e análise dos laboratórios, conforme previsto, o domínio bibliográfico amadureceu. O rigoroso planejamento dos trabalhos – que abrigou o pressuposto de que a prática implicaria em ajustes – e de seu registro fez com que o material analisado fosse organizado e alimentasse a elaboração de um *Memorial analítico dos laboratórios*. No processo de elaboração do memorial analítico, afloraram, por exemplo, questões que puderam dialogar com a própria investigação teórica do trabalho. Como a percepção que se teve, no primeiro laboratório, de que a interpretação melodramática não estava unicamente assentada em códigos não verossímeis, mas comporta determinado grau de interpretação considerada realista, baseada na “verdade cênica”.⁴



Cena de morte melodramática. Verdade cênica e exagero presentes na atuação. *Melodrama da meia-noite*, (Curso de Teatro, UFU, Uberlândia/MG), em 17/10/08. Ver nota 09. Em cena: Juliana Prados e Wesley Mello. (Foto: Rebeca Maciel).



Cena de revelação. Verdade cênica e exagero presentes na atuação. *Melodrama da meia-noite*, (Curso de Teatro, UFU, Uberlândia/MG), em 17/10/08. Ver nota 09. Em cena: Ronan Vaz, Welerson Freitas, Samuel Santana, Priscila Bello, Wesley Mello e Amanda Vieira. (Foto: Rebeca Maciel).

Como as fontes que engendraram o Laboratório estavam ligadas à experiência melodramática dos circos-teatros, a compreensão desta medida de verdade cênica pelos atores tornou-se bem mais nítida após o contato com a gravação em áudio de uma apresentação da cena que estava sendo trabalhada (*Três almas para Deus*, de Aldny Faia, Circo Carlito, São Paulo, 1976). O áudio, ao evidenciar a entrega emocional e a capacidade dos atores de circo em emprestar fé cênica ao que estavam fazendo, serviu para estimular os atores do laboratório a se arriscar mais no universo melodramático. Para atingir tal estado, é impossível que se mantenha algum grau de crítica e desconfiança ao trabalho. O áudio ajudou, portanto, a diminuir essas barreiras trazidas inevitavelmente pelos atores e a fazer com que passassem a acreditar na possibilidade de atingir momentos de envolvimento do público nas partes sérias da história, mesmo com todo o estranhamento que a linguagem melodramática pudesse proporcionar. Tal visão, reforçada após esse exercício de audição da gravação da cena que estava sendo trabalhada, espelha o percurso que pode ser observável no próprio melodrama francês.⁵

Essa perspectiva, que se abriu a partir dos laboratórios, influenciou a própria proposta primeira de investigação do melodrama como linguagem cênica atual. É importante frisar que foram as discussões sobre os processos laboratoriais que fizeram aflorar uma questão extremamente significativa e que passou a nortear o olhar que movia a pesquisa: a possibilidade de utilização do melodrama como ferramenta pedagógica na formação do ator.

3 – Resultados dos laboratórios: melodrama como ferramenta pedagógica

O objetivo fundamental que norteou os laboratórios foi o estudo do modo melodramático de interpretar, a partir da experiência histórica do circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980. Um primeiro desdobramento do projeto concentrou-se na investigação da possibilidade de abordagem do melodrama de forma *séria*, tendo-se como norte da investigação do modo melodramático de representar nos circos-teatros brasileiros.

O projeto original partiu da referência de duas expressivas experiências significativas de teatro no Brasil: a montagem do texto de Carlos Alberto Soffredini, *Vem buscar-me que ainda sou teu* (datado de 1979 e resultado de uma pesquisa de cinco anos, durante o qual o autor conviveu com artistas do universo circense teatral), pela Companhia Melodramática Brasileira no Teatro Sesc Anchieta, São Paulo/SP (1990), sob a direção de Gabriel Villela; e o espetáculo *Melodrama*, de Felipe Miguez, que estreou em 1996 no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro/RJ, realizado pela Companhia dos Atores, sob a direção de Enrique Diaz. A primeira, um metacirco-teatro, traz para o cotidiano de uma típica companhia circense os conflitos estabelecidos no melodrama. A segunda é composta por três histórias que se entrecruzam e seguem o modo de interpretar melodramático. Já na época de elaboração do projeto de tese (em 2001), confrontando-se as duas experiências, parecia possível apontar duas diferentes possibilidades de abordagem do melodrama. Uma que investe num movimento atualizador das próprias características do gênero e outra que

instaura momentos cômicos, parodiando o modo de interpretar melodramático. Propunha-se, então, por meio dos laboratórios experimentais, confrontar estas duas formas de abordagem do melodrama, partindo-se da hipótese de que, baseado num modo de interpretar que traz em si elementos de uma tradição, seria possível instaurar momentos tanto de dramaticidade quanto de comicidade.

A própria distinção entre a abordagem das duas montagens paradigmáticas, antes tão evidente, foi-se tornando mais difusa. Essas questões aprofundaram-se com o avanço da pesquisa, e, como uma das conclusões do primeiro laboratório, vimos que o melodrama, vencido o primeiro preconceito, ou primeira abordagem tradicional da recepção contemporânea, pode prestar-se a uma abordagem *séria*, ainda que a leitura possa ser diferenciada por parte dos espectadores. Alguns podem deixar-se envolver pela narrativa enquanto que outros mantém uma relação distanciada, em função da crítica e da dificuldade de leitura da linguagem. No entanto, o fundamental é que o ator desenvolva com convicção seu personagem, acreditando em seu discurso, por mais anacrônico ou estranho que possa parecer.

Curiosamente, durante o processo de pesquisa, para confrontar as investigações com os exercícios experimentais do laboratório, foi possível dialogar com dois processos de montagem de espetáculos melodramáticos,⁶ realizando um encontro que procurou restabelecer parte do percurso do laboratório analisado na primeira parte deste artigo. A questão fundamental que se procurou abordar, em função das conclusões que se vinham engendrando no processo, foi a compreensão de que o melodrama só se sustenta no teatro atualmente se os atores utilizarem a “verdade cênica” na construção de seus papéis. Constantin Stanislavski (1863-1938) define assim o conceito de “senso da verdade”:

O senso da verdade é o melhor estímulo para a emoção, imaginação, criatividade. [...] A toda arte subjaz uma busca pela verdade artística. O ator deve acreditar em tudo que acontece em cena, e, acima de tudo, [...] no que ele próprio está fazendo, pois só se pode acreditar na verdade. [...] A verdade cênica não é igual a verdade da vida; trata-se de algo peculiar a si mesmo. [...] Em cena, não estamos preocupados com a existência naturalista e concreta daquilo que nos cerca, nem com a realidade do mundo material. Tais coisas só tem validade para nós na medida em que servem de fundo para a expressão de nossos sentimentos. [...] O que importa [...] não é o material de que é feito o punhal de Otelo – aço ou papelão –, mas o sentimento interior do ator que é capaz de justificar o seu suicídio, [...] [como] se as circunstâncias e condições [...] fossem reais. [...] O ator deve desenvolver ao máximo sua imaginação e uma ingenuidade muito semelhante á de uma criança, [...] uma capacidade de sentir a verdade artística [...] em sua alma, e também em seu corpo (STANISLAVSKI, 2001: pp. 167-168).

O grande desafio que se coloca ao se ter que acionar conscientemente um recurso de construção do personagem claramente associado ao sistema stanislavskiano é a própria sensação de paradoxo que se instala no ator. Os exercícios que se baseiam no melodrama partem da premissa de que se trata de uma linguagem que busca o exagero, a grandiloquência, aspectos que se conflitam com as propostas do mestre russo. Atuar melodramaticamente é assumir e reforçar a medida de convenção inerente ao teatro. Entretanto, abrir mão da verdade cênica neste exercício de atuação é ter a crítica ao gênero como pressuposto e a tendência é se atingir uma forma que não comunica com o público, vazia, paródica, estereotipada.

Essa foi certamente uma das constatações mais expressivas desse trajeto de pesquisa, pois colaborou também para uma percepção que amadureceu ao longo do 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. Para corroborar com essa constatação, cito trecho de obra de Jacques Lecoq (1997) que, dentre várias linguagens, utiliza o melodrama em uma das etapas da formação de atores, em sua escola:⁷

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), descobrir e pôr em evidência aspectos bastante específicos da natureza humana. O melodrama não é uma forma antiga, ele está ainda a nossa volta, naquele que recebe um telefonema para um trabalho, numa família atingida pela guerra, num homem que deixa seu país... (LECOQ, 1997: p. 117) (tradução minha).

O fato de o melodrama ter resistido ao movimento de modernização do teatro brasileiro, empreendido nas décadas de 1930 e 1940, e o fato de ter encontrado abrigo nos circos-teatros, afloram uma questão extremamente significativa. Tal processo propôs determinados modelos de interpretação teatral que perduram até hoje. Uma cena amparada em bases mais realistas, na qual todos os atores devem ter seus textos memorizados e ansiar pela verossimilhança de seus personagens, adquire *status* de paradigma. Nas escolas de teatro, predominantemente, a primeira abordagem de construção dos personagens passa a ser a metodologia de Constantin Stanislavski, que dialoga com esses paradigmas, construindo um complexo sistema que se baseia na articulação de ações interiores e exteriores. O que interessa apontar é que tais modelos passam a se opor à interpretação melodramática, que passa a soar anacrônica.

No entanto, é curioso perceber como os laboratórios puderam indicar que a interpretação melodramática – tendo-se como referência o modo de interpretar dos circos-teatros brasileiros – pode, em movimento contrário, trazer determinados desafios para o ator em formação, habituado a se apoiar em exercício de construção realista. Alguns aspectos detectados nos laboratórios podem aqui exemplificar tal compreensão. O exercício com a utilização do ponto – comum aos dois laboratórios aqui citados – demandou dos atores mais forte estado de alerta, na medida em que há um novo elemento de contracenação, além do público e dos demais atores.



Cena do melodrama *Três almas para Deus*. Atenção ao ponto e à postura dos papéis: o contraste entre o vigor do vilão e a atitude submissa dos outros personagens. *Aula-espetáculo Interpretação melodramática nos circos-teatros; II Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro*, Udesc, UNIRIO, UFU, 2003: Modos periféricos de produção e de recepção teatral, dramaturgia, cena e público, no 17º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, Blumenau/SC. Na foto: Lilian Moraes (ponto), Paulo Merisio (fundo), Marcelo Briotto, Maria De Maria, Fernando Prado, Rodrigo Rosado e Ana Carla Machado.
(Foto: Brunno Ribeiro).

O ator vê-se obrigado a estabelecer um exercício de triangulação entre personagem/ponto e personagem/platéia, impondo, *grosso modo*, um exercício de distanciamento em relação ao personagem. No segundo laboratório, no entanto, que se centrou na investigação do personagem cômico, o ponto serviu como âncora para os vôos de improvisação (inerentes a esses personagens). Os atores se arriscaram mais ao saber que havia ali alguém responsável por retomar o fio da meada, caso fosse necessário.

Também foi observada a maior fluidez com que os artistas de circo lidavam com a questão da criação e tornou-se claro que tal modelo pode ajudar em alguns aspectos. Os alunos-atores, mesmo vendo determinadas propostas funcionarem no outro ator, que desenvolvia o mesmo personagem, recusavam-se a delas se apropriar e reelaborá-las. Emergia aí a referência de que cada construção de personagem deve ser autoral e única. A suavização dessa visão – e não necessariamente a negação – pode ser extremamente útil no percurso do ator, pois pode estimulá-lo no processo de investigação e compreensão do trabalho do outro.

É fundamental, portanto, ressaltar a potencialidade que vislumbramos no modo de interpretar melodramático como mais uma ferramenta para o trabalho atorial em formação ou no decorrer de seu ofício. A construção baseada em papéis impõe ao ator uma série de dados anteriores à leitura do texto e propõe uma visão diferenciada do personagem a ser trabalhado. É ainda um exercício de rompimento com valores e conceitos preestabelecidos em relação ao universo popular, que articula de forma prática o trabalho atorial ensinado na universidade, ao modo melodramático de interpretar.

Constatou-se que, depois de vencidos alguns preconceitos, pelos atores, pôde-se atingir uma surpreendente qualidade na cena melodramática. Qualidade alcançada a partir de uma série de estímulos realizados com base no exercício da cena e que vieram reforçar a potencialidade dos laboratórios experimentais como instância de investigação.

Conclusão

O entendimento do lugar que o laboratório experimental ocupa no trajeto de uma pesquisa é, por si só, momento de amadurecimento dos alunos/atores como pesquisadores. A possibilidade de reflexão, a partir de um eixo conceitual comum a uma série de projetos em desenvolvimento no âmbito de um Grupo de pesquisa, permite aos graduandos vislumbrar a complexidade de relações que um projeto de pesquisa pode – e deve – estabelecer: de intercâmbio, de divulgação, metodológicas e analíticas.

Outro aspecto importante, ainda de caráter metodológico, é a contribuição para a percepção das especificidades do campo de pesquisa em teatro. É perceber que as artes cênicas permitem, solicitam e, às vezes, impõem um exercício de investigação associado à prática. Exercício que num primeiro momento, no momento de sua autoafirmação como possibilidade investigativa, esteve associado a disciplinas da graduação em artes cênicas, que certamente se apresentam como um rico espaço de investigação. Em contrapartida, não se aplicam a todos os processos teórico-práticos de pesquisa. As montagens exigem um resultado que não raro demanda aspectos que fogem ao cerne da investigação.

Como prova disso, os laboratórios subsidiaram a elaboração dos Projetos docentes de pesquisa relacionados ao universo melodramático (v. nota 1) e a disciplina optativa *Interpretação Melodramática* (Curso de Teatro/ UFU). Nestes espaços são realizados exercícios cênicos investigativos dos códigos melodramáticos, tendo-se como paradigma o melodrama circense-teatral e as experiências do *Boulevard du crime*. Pode-se destacar a montagem do texto *A maldição do Vale Negro* (1986), de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes⁸ e exercícios de improvisação abertos ao público, intitulados *Melodrama da meia-noite*⁹. Estes trabalhos, que tiveram influência direta dos resultados dos laboratórios, vêm engendrando pesquisas em várias frentes: na cenografia, na interpretação e na direção teatral, além de contribuírem com a pedagogia do teatro, nas mais diversas modalidades (Pesquisa docente, Iniciação científica, Monografia, Dissertação de mestrado).

Consolidam-se, portanto, os *laboratórios experimentais* como possibilidade de método de pesquisa, definindo-se como espaços de investigação que permitem a exploração do espaço e do exercício, tradicionalmente exclusivos da preparação da cena, como fonte de pesquisa de mais longa duração e, ao mesmo tempo, possibilitando o estabelecimento de um foco mais preciso de análise, cada vez mais cuidadoso, a despeito de serem recurso metodológico razoavelmente recente no campo da pesquisa cênica. Participar de momento de afirmação de uma modalidade de pesquisa específica da área, em constante processo de aprimoramento, é certamente mais um precioso dado de amadurecimento para esses atores.

Referências

- ANDRADE, Elza e RABETTI, Beti. *Laboratório experimental Portas fechadas e bocas caladas: tipologias ligeiras do feminino: proposta de atividade de pesquisa*. Rio de Janeiro: UNIRIO, fevereiro/março de 2003.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997.
- MERISIO, Paulo. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais*. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- NUNES, Luiz Arthur. O estado atual da pesquisa em teatro: a pesquisa teórico-prática em Teatro na UNIRIO. *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (1999). Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Abrace, 2000, pp. 33-39.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 81-101.
- PRZYBOS, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris : Librairie José Corti, 1987.

RABETTI, Beti. Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno. *Revista do Lume*, Campinas, COCEN – UNICAMP, n. 2. 1999. pp. 31-55.

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. Campinas. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século. Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. pp. 53-90.

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

VARGAS, Maria Thereza. (coord.). *Circo: espetáculo de periferia*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas, 1981.

Notas

¹ Os Laboratórios Experimentais são procedimentos metodológicos que vêm sendo experimentados, desde 1997, por pesquisadores do Grupo de estudos sobre o teatro cômico (DGP/ CNPq), coordenado pela Prof^a. Dr^a. Beti Rabetti (UNIRIO/ CNPq). Este artigo parte tanto das investigações empreendidas na elaboração de minha tese de Doutorado em Teatro *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980* como fonte para laboratórios experimentais (PPGT, UNIRIO, 2005), quanto de aspectos discutidos nos meus Projetos docentes *O melodrama como recurso poético para encenadores* (UFU, 2006 – 2008) e *Sentidos do melodrama: poéticas, escritas e visualidades* (UFU, 2009 – 2011).

² Laboratório Experimental *A interpretação melodramática nos circos-teatros*, (Universidade Federal de Uberlândia/ Uberlândia/MG, 2003.1). Participaram os seguintes atores: Ana Carla de Moraes (Mirna – a mocinha/ingênua); Fernando Cesar Prado (Carlos – o mocinho/galã); Lilian de Moraes Paiva (ponto); Marcelo Batista Gomes (Rufino – o servo fiel); Maria De Maria A. Quialheiro (Julieta – a dama galã/mãe); Rodrigo Rosado (Camargo – o vilão).

³ O segundo laboratório foi realizado em 2004.2, na UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ. Foi convalidado como Prática de Montagem Teatral do Departamento de Direção Teatral e teve como suporte técnico os equipamentos do Projeto Integrado *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*. O objetivo principal foi investigar o papel do *niais*, figura cômica que compõe o elenco de personagens melodramáticos.

⁴ Em *Manual do ator* (2001), Stanislavski define “fé”: “Um ator deve, sobretudo, acreditar no que está acontecendo ao seu redor [...] [e] naquilo que ele próprio está fazendo. [...] A partir do instante em que é levado do plano da realidade para o de uma vida imaginária e acredita nela, ele pode começar a criar. [...] A verdade cênica é tudo que podemos acreditar sinceramente, tanto em nós mesmos quanto em nossos colegas. A verdade não pode ser separada da crença, nem a crença da verdade, [...] e sem ambas é impossível viver o seu papel ou criar qualquer coisa. Se vocês acreditarem em tudo o que dizem ou falam em cena, estarão sendo convincentes.” (Stanislavski, 2001: pp. 92-93). (grifo meu)

⁵ Refiro-me às experiências emblemáticas de Frédérick Lemaître na construção dos personagens Robert Macaire e Georges de Germany, nas peças *L’Auberge des Adrets* (Antier, Lacoste, Chapponier, 1823) e *Trente ans ou la vie d’un jouer* (Victor Ducange, 1831).

⁶ *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini, direção Elza de Andrade. Estreou em maio de 2004 no Teatro II do CCBB, Rio de Janeiro/RJ. Com a Confraria da Paixão: Alexandre Barros, Angela Blazo, Flavio Souza. Atores convidados: Daniele Monte, Fátima Domingues, Kadu Garcia, Ricardo Gonçalves, Waleska Áreas. Cenografia: Carlos Alberto Nunes; figurinos Daniela Vidal e Ney Madeira; iluminação: Djalma Amaral; músicas Fabio Campos; direção de produção: Angela Blazo.

A maldição do vale negro, de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, direção Luiz Arthur Nunes. Estreou em novembro de 2004 no Theatro São Pedro, Porto Alegre/RS. Elenco: Marcos Breda, Camila Pitanga, Bruno Garcia, Leonardo Netto, Carolina Virguez, Mario Borges e Alice Borges. Cenário original: Alziro Azevedo; elementos cenográficos: Cláudio Amaral Peixoto; figurinos: Marcelo Pires; iluminação: Samuel Betts; direção de produção: Maria Helena Alvarez.

⁷ A École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq foi fundada em 1956. Em 1976 migra para seu endereço atual: 57 rue du Faubourg Saint-Denis, Paris. São trabalhadas diversas linguagens na formação do ator, tais como bufão, clown, melodrama e *commedia dell'arte*.

⁸ *A Maldição do Vale Negro*, de Luiz Arthur Nunes e Caio Fernando Abreu, direção Paulo Merisio. Estreou em julho de 2007 no Segundo Festival da Associação de Teatro de Uberlândia no Teatro Rondon Pacheco, Uberlândia/MG. Com a Trupe de Truões: Getúlio Góis, Amanda Alves, Ricardo Oliveira, Maria De Maria Quialheiro, Juliana Nazar, Marcelo Briotto. Ator convidado: Alysson Assis. Cenografia: Paulo Merisio; figurinos: Getúlio Góis, Marcelo Briotto e Alysson Assis; iluminação: Marcos Prado; sonoplastia: Paulo Merisio e Getúlio Góis; direção de produção: Maria de Maria Quialheiro e Juliana Nazar.

⁹ *Melodrama da meia-noite* é uma improvisação aberta ao público. Os alunos-atores executam jogos teatrais com regras de atuação e desenvolvimento da trama baseados no melodrama. O público, ao entrar, recebe bolas de meia para serem arremessadas contra os atores caso a improvisação não esteja boa. Mas se a trama flui ou alguém convence na interpretação melodramática, a platéia é convidada a se expressar jogando moedas.

PAULO MERISIO possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (1987), graduação em Artes Cênicas, habilitação Cenografia (1991), mestrado em Teatro (1999) e doutorado em Teatro (2005), pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Formado ator pela Escola de Teatro Martins Penna (1993). Atualmente é professor do Curso de Teatro e do Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia; membro da Comissão Assessora de Avaliação do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – área Teatro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação e direção Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: interpretação teatral, encenação, teatro infanto-juvenil, espaço cênico, melodrama, circo-teatro e teatro popular. Dirige, desde 2002, o grupo uberlandense Trupe de Truões.

PAULO MERISIO, PhD has a Bachelor's Degree in Architecture and Urbanism from the Fluminense Federal University (1987) and in Scenic Arts (Scenography, 1991) from UNIRIO, where he also received his Master's Degree (1999) and Doctorate in Theater (2005). Graduated from the Martins Pena Theater School (1993). Is a Professor of Theater and Arts at the Federal University of Uberlândia, as well as a member of the Assessment Advisory Committee of the National Institute of Studies and Educational Research in the field of Theater. He works with the following themes: theatrical interpretation, staging, children's theater, scenic space, melodrama, circus-theater and popular theater, and has directed, since 2002, the Trupe de Truões group from Uberlândia.