

## **“Melodrama da meia-noite”: aspectos do Teatro de Boulevard (França, séc XIX) e do circo-teatro (Brasil, séc XX) que subsidiam o espetáculo**

Paulo Merisio \*

**RESUMO:** “Melodrama da meia-noite” é um espetáculo de improvisação aberto ao público e está articulado ao Projeto de Pesquisa Docente “Sentidos do melodrama: poéticas, escritas e visualidades” (Curso de Teatro/ Mestrado em Artes / UFU / 2009 – 2011). Os alunos / atores executam jogos teatrais com regras de atuação e desenvolvimento da trama baseados no melodrama e construídos na disciplina Interpretação melodramática. Esta comunicação visa analisar aspectos do melodrama praticado no *Boulevard du Crime* (Paris/ França, século XIX) e nos circos-teatros brasileiros (séc XX), que subsidiam os atores na construção de um repertório que, acionado no momento mesmo da cena, gera a construção de uma dramaturgia inspirada nos códigos melodramáticos.

**Palavras-chave:**Melodrama; Boulevard du Crime; circo-teatro

**ABSTRACT:** "Midnight melodrama" is an improvisation play opened to the public and a project articulated to the research "Senses of melodrama: poetic, written and visually" (Theater Course / Master of Arts / UFU / 2009 – 2011). The students / actors play theatrical games with rules of acting and from the melodramatic dramaturgy, based and built on the discipline Melodramatic Interpretation. This communication aims to examine aspects of melodrama practiced in *Boulevard du Crime* (Paris / France, XIX century) and in the brazilian circus-theater (XX century), which provides the actors to build a repertoire, used at the acting moment in the construction of a drama inspired by the melodramatic codes.

**Keywords:** Melodrama; Boulevard du Crime; circus-theater

O gênero melodramático migra da Itália no final do século XVIII e encontra abrigo em Paris, no *Boulevard du Crime*, espaço para onde convergiram nesta época as experiências teatrais populares que ocupavam as feiras. Naquele contexto, cada teatro tinha autorização oficial para levar à cena apenas uma modalidade de espetáculo: melodrama, pantomima, *vaudeville* ou *féerie*, e todos possuíam em comum a proibição de apresentar qualquer espetáculo do repertório da *Comédie Française*.

Neste panorama pós-Revolução Francesa, o melodrama clássico surge como uma forma de afirmação de uma classe popular que reivindica a experiência de frequência ao teatro falado como um ato de cidadania. O dramaturgo mais emblemático desta fase é

---

\* Professor Adjunto do Curso de Teatro e do Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Doutor em Teatro (UNIRIO).

Guilbert de Pixérécourt, que afirmava fazer teatro para agradar a todas as classes, mas com especial atenção ao público iletrado. Suas obras tinham grande apelo visual e eram recheadas de recursos que emblematicizaram os textos do gênero, tais como reconhecimentos e peripécias.

O autor francês Jean-Marie Thomasseau (2005) classifica o melodrama francês em 3 etapas diferenciadas ao longo do século XIX: o melodrama clássico (1800 – 1823), o melodrama romântico (1823 – 1848) e o melodrama diversificado (1848 – 1914), que se subdivide em *de aventuras e de exploração; de costumes e naturalista; militar, patriótico e histórico; policial e judiciário*. No percurso estabelecido por este autor é possível identificar uma suavização das características definidoras do melodrama clássico ao longo do século, em especial na transição deste período para o melodrama romântico:

*Os cúmplices, os marginais, os bandidos que no último ato dos melodramas tradicionais eram expelidos do círculo dos bem-aventurados, transformam-se em heróis. O melodrama do rigor e das convenções burguesas é acrescido, pouco a pouco, do exagero e da desmedida. O espetáculo dos vícios torna-se aí mais complacente; a Fatalidade, repentinamente impiedosa, passa a esquecer de transformar-se em Providência e mata, cada vez mais, o herói. O apotegma final transforma-se, às vezes em grito de desafio social. (THOMASSEAU, 2005: 65)*

Papel fundamental neste processo de mudanças na estrutura melodramática tem o célebre ator do gênero Frédérick Lemaître (1800 – 1976). Em seu processo de construção do personagem Robert Macaire, em *L'Auberge dès Adrets* (Antier, Lacoste e Chaponier, 1824), rompe determinados códigos arraigados ao papel do vilão. Este melodrama é escrito por três autores de pouco renome que pretendiam recriar um vilão que se enquadrasse nas características esperadas até o momento desse papel, “um bandido sanguinário que avança furtivamente com seu ar de conspiração” (VINCENT-BUFFAULT, 1986: 231). Lemaître propõe ao ator que com ele dividia o palco, Firmin, construir seus personagens de forma mais humana. Para Macaire, teve como inspiração uma figura grotesca que observou nas ruas de Paris e logo no primeiro ato “em vez de sair das coxias andando na ponta dos pés e escondendo o rosto com os braços, como faziam os vilões, Frédérick e Firmin entram em cena naturalmente, como faziam os enamorados e o pai nobre” (SILVAIN, 1930: 24) (tradução minha)

Outro elemento que dá indícios desse quadro de mudanças na estrutura da atuação melodramática é a própria dramaturgia. É possível nesses novos ares – prática impensável no melodrama clássico – incluir, por exemplo, em seu esquema, a presença de um protagonista tal como Georges de Germany de *Trente ans ou la vie d'un joueur* (Victor Ducange, 1827), também defendido por Lemaître, que está num espaço de interseção entre as duas bandas

claramente definidas na estrutura melodramática: a do bem e a do mal. Maldito pelo pai – o que não é pouco no universo do melodrama – Georges é um jogador compulsivo, vício que o afasta da parte destinada aos heróis. No entanto, no terceiro ato, ele aparece como personagem que sofreu e pagou pelos seus atos, mas sempre no limiar entre o vício e a virtude. Trata-se de um personagem eixo para a polarização entre o vilão e sua esposa – essa, sim, a virtude encarnada.

Essa peça é relevante também para esta análise devido a outro fator significativo. Em sua estréia, no Teatro Porte Saint-Martin, em 19 de junho 1827, a peça promoveu o primeiro encontro em cena de Lemaître com Marie Dorval, dois atores situados entre os maiores expoentes da interpretação melodramática. Nos papéis do casal que envelhece ao longo de 30 anos, a dupla arranca elogios esfuziantes de crítica e público:

*Foi no Porte Saint-Martin, e na mesma peça do Jouer, que Frédérick se encontrou, pela primeira vez, com Marie Dorval. Filha de um vendedor e de uma dançarina, ela experimentou na província, sem grande sucesso, a comédia e o melodrama; desejando entrar na Comédie-Française, concorreu ao Conservatório, onde os professores a reconheceram como uma futura soubrette (!) e, revoltada, decidiu engajar-se no Porte Saint-Martin. Sua criação de Amélie, em le Jouer, colocou-a definitivamente em destaque. Tocante, comovente, tumultuada, ao mesmo tempo doce e trágica, nascida para encarnar o drama romântico, Marie Dorval, mais simples do que Mlle Georges, mais ardente do que Mlle Mars, valorizou Frédérick, como Frédérick valorizou Dorval. Eles se completavam, e seu encontro, da mesma forma que, mais tarde, o de meus brilhantes amigos Mounet-Sully e Sarah-Bernhardt, oferecia ao público entusiasmado espetáculos incomparáveis; e quando, posteriormente, razões estranhas à arte os separaram, os dois sofreram na mesma medida em que o próprio teatro. (SILVAIN, 1930: 33-34) (tradução minha)*

Um aspecto que nos interessa apontar, descontando-se as visões apaixonadas presentes nos estudos sobre o trabalho desses dois intérpretes, é que sua atuação começa a ser destacada da que é apresentada pelos demais atores em função de nuances que ambos emprestam à construção de seus personagens.

Nas biografias desses dois atores a que tivemos acesso, os autores costumam abordar seu trabalho com rasgados elogios. A união no palco de tais forças interpretativas também é fartamente enaltecida. Mais do que constatar o enaltecimento do trabalho dessa dupla, porém, importa aqui perceber que sua vocação de interpretação contribui para certa transição. A fim de que o público, acostumado a ler o espetáculo teatral – cujos personagens usualmente se enquadravam em papéis – segundo determinada linguagem, aceitasse os novos ventos interpretativos em proposição, era necessário um trabalho que realmente convencesse. Lemaître e Dorval tiveram habilidade para propor nova abordagem no modo melodramático

de interpretar, emprestando aos papéis nuances pessoais. Nessa medida, colaboram para a transição tipo – personagem. Em uma das biografias de Lemaître (SILVAIN, 1930: 3), há um trecho de carta de um amigo que se diz especialista, mas que se mantém anônimo, no qual aparecem comentários e sugestões à construção de Georges de Germany, de *Trente ans ou la vie d'un joueur*. A consciência do momento de transição é evidente:

*Atenção ao efeito que produziu, no terceiro ato, no momento em que sai da mais completa miséria; apossando-se de algumas peças de ouro, você diz, creio, “A sorte não é sempre contrária”. Bem, você não gritou ao dizer essa frase; mesmo assim, produziu grande efeito. Naturalidade, Frédérick, naturalidade é o que você tem, mas não usa o bastante. (tradução minha)*

Em seqüência a essa carta, o biógrafo reproduz outra, endereçada à esposa de Lemaître, escrita por outro ator, Pierre-Paul, e que também apresenta trecho bastante indicador de seu modo de atuar:

*Achei a execução de M. Frédérick bem superior às representações anteriores... Diga-lhe para renunciar a alguns gestos comuns que ainda persistem em favor das mais belas inspirações... No terceiro ato, Georges rejeita com horror o vinho que o faz lembrar-se de seu crime; mas, devorado por sede ardente e tomado ao mesmo tempo pelo remorso, ele se entrega à dor e ao desespero. O primeiro gesto é belo; sente-se que há em seu peito qualquer coisa que o dilacera, e o espectador respira penosamente; no entanto, ele deveria parar ali. Se, ao contrário, visando a efeito, ele esfrega as pernas, torce as mãos, bate os pés, arranca os cabelos, a alma já está tranqüila; e, enfim, no momento em que, por uma última pincelada, ele imita ou se lembra pelo movimento dos dedos na cabeça de uma ação, de que não me lembro, é necessário admitir, isso eleva o coração... (...)*  
*...Um defeito capital que se pode ainda assinalar nas intenções de M. Frédérick é o hábito de acentuar fortemente certas sílabas e, sobretudo, de se apoiar sobre os r e de lhe prolongar a articulação por uma espécie de rolamento, que lhe empresta um matiz rouco e forçado. Esse apoio é muitas vezes marcado, e o movimento, tão pouco orgânico, que o faz perder a beleza dos traços, fazendo caretas. Mas o efeito que me parece mais funesto é o de alterar a voz, de deixá-la surda e falsa. (SILVAIN, 1930: 32-33) (tradução minha)*

Essas duas cartas, segundo Silvain, foram as conservadas pelo próprio ator, escolha que parece espelhar um sentido. O biógrafo afirma que Lemaître é um ator que busca sempre aperfeiçoar-se, e os aspectos negativos assinalados pelos dois correspondentes podem tê-lo estimulado a experiências na peça em curso – mecanismo renovador que não apenas reflete o profissionalismo do ator, mas também pode ser um indício de sua consciência em relação a seu papel dentro da engrenagem melodramática. Igual consciência pode-se registrar no ator brasileiro João Caetano, que aposta na potencialidade de bilheteria das peças melodramáticas:

*Para João Caetano, em particular, a literatura melodramática foi o esteio que o escorou nos anos de maturidade. Transpostas as ilusões da juventude, quando ele encarnou, perante os olhos maravilhados dos escritores do seu tempo, seja os últimos lampejos da tragédia neoclássica, seja a meteórica ascensão do drama romântico, seja a esperança de uma dramaturgia nacional, a realidade de todos os dias que lhe restou nas mãos, como expressão média da sensibilidade teatral brasileira, foi muito mais Bouchardy do que Victor Hugo, muito mais Dennery e Anicet-Bourgeois do que Voltaire e Ducis. A partir de 1845, à medida que crescem os seus encargos comerciais e as suas responsabilidades como empresário, todos os seus grandes êxitos são, de uma forma ou de outra, de natureza popular. A bilheteria falava – e João Caetano, vivendo de sua profissão, não podia fechar os ouvidos. (PRADO, 1972: 88)*

A visão do ator traduz o poder de atrair público e, conseqüentemente, dar retorno aos investimentos feitos nas montagens, pois “o melodrama se impõe como uma alternativa de arte que é viável economicamente. Empreendimento autônomo, extrai a viabilidade da recepção positiva que suscita junto ao público. Paralelamente ao que deve acontecer ao cliente de um negócio, a satisfação que cada espetáculo proporciona garante o retorno ao estabelecimento”. (HUPPES, 200: 12)

Esse certamente é o fator preponderante na escolha do melodrama como carro-chefe da dramaturgia do circo-teatro. A significativa constituição do melodrama na França influenciou o melodrama que se instaurou nos palcos de nossos circos-teatros. Note-se, entretanto, que o circo:

*não adotou todas as tendências dramáticas em voga no século XIX (...) Os textos apresentados possuíam uma linha explicitamente melodramática, com o clássico triângulo galã-mocinha-vilão. O mesmo melodrama amaldiçoado pelos críticos e amantes mais sofisticados do teatro foi justamente o estilo retomado pelo circo, garantindo uma platéia fiel e constante, que derramava lágrimas e irrompia em aplausos e exclamações a cada nova emoção despertada, com um entusiasmo tão intenso quanto o das platéias do século XIX, vivido e manifestado a despeito do alerta dos críticos de não ser aquele o ‘bom teatro’”. (DUARTE, 1995: 206-207)*

Todas estas investigações estão articuladas a um trajeto de pesquisa relacionado ao melodrama, que já gerou dois Projetos Docentes; o primeiro, realizado de 2006 a 2008, era intitulado O melodrama como recurso poético para encenadores e o segundo, em andamento, chama-se Sentidos do melodrama: poéticas, escritas e visualidades (2009 – 2011).

No âmbito destes projetos vêm sendo realizados exercícios cênicos investigativos dos códigos melodramáticos – tendo-se como paradigma o melodrama circense-teatral e as experiências do *Boulevard du Crime*. As ferramentas de interpretação foram predominantemente pesquisadas no âmbito da disciplina optativa Interpretação Melodramática (Figura 01), do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, que tem como ementa:

*Estudo de papéis com base em determinantes concretas do trabalho atorial melodramático. Treinamento em técnicas interpretativas específicas do melodrama (com ênfase na experiência circense-teatral): a figura do ponto; os vários papéis; a articulação entre cômico e melodramático; o papel do tolo.*



Figura 1 - Cena da disciplina Interpretação melodramática. Curso de Teatro, UFU, 2008.1.

Os exercícios que foram propostos na disciplina buscavam sempre salientar uma característica inerente ao melodrama comum às duas fases aqui estudadas: a presença dos personagens-tipo. Foram reelaborados diversos jogos teatrais tendo como norte a criação de um repertório de tipos pelos alunos. A proposta era que, munidos destes tipos, ao longo das improvisações, os alunos/atores poderiam partir do pressuposto de que dominavam qual reação seus personagens teriam no desenrolar daquela trama que estava sendo construída. Para a construção deste repertório, foi fundamental acionar bibliografia referente ao *Boulevard du Crime* e ao circo-teatro, aproximando tais experiências dos atores, para que sua atuação pudesse se inspirar naqueles contextos.

Vários exercícios de improvisação, ao longo do período, procuraram também recriar situações rocambolescas presentes na melodramaturgia: amores impedidos por diferenças sociais, crianças abandonadas, reconhecimentos – muitas vezes por meio de objetos que identificavam seu portador –, famílias separadas e recompostas, vicissitudes da guerra.

*A criação romanesca, com efeito, não apenas forneceu ao melodrama a maior parte de seus canovas, como também manteve com ele, ao longo de todo o século XIX, estreitos vínculos. A partir da segunda geração de melodramaturgos, os autores das peças eram também romancistas, sendo assim, os mesmos assuntos eram desenvolvidos nos palcos e nos folhetins. Geralmente, o romance precedia a criação cênica, mas o fenômeno inverso também se produziu algumas vezes. Estas trocas contínuas conduziam a produtivas colaborações entre romancistas profissionais e homens de teatro. (THOMASSEAU, 2005: 21)*

Alguns dos exercícios de improvisação propostos, em função da necessidade pedagógica de experimentação do ator em formação, passaram a ser realizados com a presença do público, sob o título *Melodrama da meia-noite*. Sempre realizado nas sextas-feiras, à meia-noite, neste espetáculo os alunos / atores executavam jogos teatrais com regras de atuação e desenvolvimento da trama baseados no melodrama. O público, ao entrar, recebia bolas de meia para serem arremessadas contra os atores caso a improvisação não estivesse boa. Mas se a trama fluísse ou alguém convencesse na interpretação melodramática, a platéia era convidada a se expressar jogando moedas.

Numa estrutura similar à *commedia del'arte*, os atores, com base nos diversos elementos desenvolvidos na disciplina e aqui descritos, acionavam seu repertório e criavam no momento mesmo da cena, histórias melodramáticas.



**Figura 2 - Cena de reconhecimento. *Melodrama da meia-noite*, Curso de Teatro, UFU, 2008.**

Para concluir, vale registrar uma importante constatação que este espetáculo proporcionou – que vem ao encontro de outras experiências realizadas na pesquisa –, a de que a linguagem melodramática se configura como preciosa ferramenta metodológica no percurso do ator. A necessidade de se emprestar *fé* cênica a um tipo que, ao se envolver nas complexas tramas melodramáticas, muito provavelmente irá gerar o riso na platéia, é um grande desafio para o trabalho do ator. Para corroborar com esta afirmação, finalizo com trecho da obra de Jacques Lecoq, que dentre várias linguagens, utilizava o melodrama em sua escola de formação de atores, em Paris:

*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 um jogo que seja ele mesmo paródico.*

*Deve-se, enfim, evitar as armadilhas armadas pelos clichês. Falar em melodrama não consiste jamais em fazer referência a um estilo de jogo, mas 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: 117) (tradução minha)*

### **Referências Bibliográficas**

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

DUVAL. *Frédéric Lemaître et son temps. 1800-1876*. Paris: Tresse, 19876.

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

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.

MOSER, Françoise. *Marie Dorval*. Paris: Librairie Plon, 1947.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1972.

PRZYBOS, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris : Librairie José Corti, 1987.

SILVAIN. *Frédéric Lemaître*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1930. Acteurs et actrices d'autrefois.

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

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Histoire des Larmes*. Paris: Rivages, 1986.