

**Melodrama e kitsch:
Investigação de repertório atorial na cena contemporânea**

Paulo Merisio
UNIRIO
Doutor

Professor, pesquisador, diretor, ator e cenógrafo

Resumo: Esta comunicação tem como proposta a análise de procedimentos que vêm norteando a investigação da potencialidade do melodrama e do universo kitsch como recurso poético e pedagógico na cena contemporânea, no âmbito da pesquisa docente *Sentidos do melodrama: poéticas, escritas, visualidades e potencialidades pedagógicas*. O Projeto, atualmente vinculado ao Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO, teve início na Universidade Federal de Uberlândia. As investigações se deram nas disciplinas Interpretação Melodramática (Curso de Teatro – UFU) e Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: visualidades do melodrama – o ‘kitsch’ em Almodóvar (Mestrado em Artes – UFU). Os momentos práticos de investigação do gênero melodramático na graduação resultaram no espetáculo de improvisação *Melodrama da meia-noite*, realizado por alunos do Curso de Teatro da UFU. Nesse espetáculo os atores se concentram em papéis que pertencem ao repertório melodramático, articulando, no momento mesmo da cena, tramas baseadas na dramaturgia do gênero – nos moldes da experiência dramatúrgica da *commedia dell’arte*. Na Pós-Graduação, foi proposto aos alunos – de teatro e artes visuais – que, após os módulos melodrama e kitsch, expressassem cenicamente as discussões sobre os temas trabalhados. O objetivo, então, é refletir sobre a articulação entre os momentos de reflexão das disciplinas e as práticas cênicas realizadas.

Palavras-chave: melodrama, *kitsch*, interpretação, cena contemporânea

Esta comunicação tem como proposta a análise de procedimentos que vêm norteando a investigação da potencialidade do melodrama e do universo *kitsch* como recurso poético e pedagógico na cena contemporânea, no âmbito da pesquisa docente *Sentidos do melodrama: poéticas, escritas, visualidades e potencialidades pedagógicas*. O Projeto, atualmente vinculado ao Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO, teve início na Universidade Federal de Uberlândia.

As investigações se deram nas disciplinas Interpretação Melodramática (Curso de Teatro – UFU) e Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: visualidades do melodrama – o ‘kitsch’ em Almodóvar (Mestrado em Artes – UFU).

O Melodrama da meia-noite

Os momentos práticos de investigação do gênero melodramático na graduação resultaram no espetáculo de improvisação *Melodrama da meia-noite*, realizado por alunos do

Curso de Teatro da UFU. Nesse espetáculo, os atores se concentram em papéis que pertencem ao repertório melodramático, articulando, no momento mesmo da cena, tramas baseadas na dramaturgia do gênero.

Os jogos teatrais propostos para a construção de um repertório de atuação na linguagem melodramática tiveram como base os Laboratórios Experimentais (UFU, 2003 e UNIRIO, 2004) realizados na pesquisa de doutoramento (Merisio, 2005) e alguns exercícios experimentados no módulo melodrama da *École du Théâtre Philippe Gaulier* – sempre subsidiados por bibliografia de referência e por peças do gênero melodramático, tanto pertencentes ao momento do *Boulevard du crime* (Paris, século 19) quanto à experiência do circo-teatro no Brasil (século 20).

Foram criados alguns códigos coletivos para colaborar na instalação do espaço de jogo. Todos os atores iniciavam os encontros com figurinos que remetiam aos frequentadores mais entusiasmados dos espetáculos melodramáticos no *Boulevard*: o “povo de Paris”. Partia-se então do pressuposto de que os atores melodramáticos representavam para o público do paraíso, como em *Les enfants du paradis* (*Boulevard du Crime*, direção Marcel Carné, 1945). A partir dessa convenção, se fazia um exercício de triangulação no qual o ator, nos momentos mais expressivos dos exercícios, quebra a atuação e olha para alto, em direção ao *povo de Paris*.

Inspirada em proposta realizada por Philippe Gaulier, foi definida ainda como regra uma convenção que permanece ao longo de todos os encontros e que diz respeito à postura do ator em cena. Devido à necessidade do ator fazer com que o paraíso ouça sua entrada, definiu-se necessário o uso de sapatos extremamente ruidosos. Nesse contexto de relação com o público, havia ainda o desejo dos atores de garantir o foco da cena por mais tempo, a fim de serem vistos e adorados pelos espectadores do *Boulevard*. Essa proposta acarretou uma marcação bastante simples, mas eficaz como convenção: os percursos realizados entre dois pontos no palco nunca eram feitos em linha reta, mas sempre ampliados por uma curva, o que permitia ainda a exploração desta marca como elemento gerador de suspense. Ainda sob a inspiração do mestre Gaulier, foi acordado com os atores que sempre buscassem jogar com orgulho de fazerem parte da escola melodramática de atuação, devendo sempre pisar o palco procurando estar “belos em cena”, com uma voz bonita e expressiva.

A partir de todos esses pressupostos, os encontros iniciavam sempre com um jogo simples que se baseava na idéia do “seu mestre mandou”. Os atores recebiam ordens simples como andar, correr, parar, mas deviam executá-las somente quando fosse dito: “*Gaulier mandou...*”. Caso a ordem não fosse dada por *Gaulier* e o ator a executasse, ele deveria ser

punido. Para salvá-lo, no entanto, havia duas possibilidades: ele poderia pedir um beijo a algum colega ou ainda implorar por piedade ao *povo de Paris* – sempre atuando de forma melodramática. Caso o beijo e seu pedido de clemência fossem negados, sua última chance seria a interferência de algum advogado de defesa. Se ainda assim não fosse absolvido, apanhava nas costas.

O mais importante desse jogo simples é a imposição de se seguir todos os códigos melodramáticos estabelecidos até aqui. A proposta era acionar os papéis que compõem o repertório melodramático, recheando a improvisação com histórias rocambolescas que povoam nosso imaginário. Amantes separados que se reencontram, crianças abandonadas, famílias recompostas, uma série de golpes vai compondo um fio narrativo sempre estruturado a partir da oposição entre bem e mal.

Essa gama de papéis/ personagens ia sendo construída também de duas outras formas: com o trabalho com trechos de melodramas do repertório circense-teatral e com cenas propostas para serem preparadas antecipadamente pelos atores. Na primeira, as cenas eram escolhidas a partir da possibilidade de exploração máxima das características definidoras de cada papel. O trabalho nesse limite do patético impunha um elevado grau de concentração dos atores. Na segunda forma, era proposto um esboço de fio narrativo para ser desenvolvido e apresentado pelos grupos. Esse método permitia que os atores fossem se exercitando no desenvolvimento de tramas melodramáticas. Em ambas as formas, era fundamental que o melodrama, vencido o primeiro preconceito, fosse abordado sem críticas.

Certamente repousa aí o grande desafio para o trabalho do ator contemporâneo. Realizar uma cena em que há uma cisão entre a emissão e a recepção. Em função dos paradigmas cênicos da atualidade, a atuação baseada na convenção melodramática tende a gerar riso mesmo nos momentos mais patéticos. É, portanto, um exercício extremamente rico para o ator em formação permanecer nesse limite sem se deixar seduzir e adentrar no universo da paródia e da comédia. Essa fronteira se torna também extremamente tênue quando se começa a investigação do universo melodramático e *kitsch* de Pedro Almodóvar.

A interpretação *kitsch*

Na Pós-Graduação, foi proposto aos alunos – de teatro e artes visuais – que, após os módulos melodrama e *kitsch*, expressassem cenicamente as discussões sobre os temas trabalhados.

Uma questão permeou todas as discussões: existe um modo de atuar que pode ser considerado *kitsch*? Estaria diretamente vinculado ao melodrama? A primeira tentativa de resposta foi a própria busca de definição do que seria o universo *kitsch*. Uma primeira definição se baseia em *O kitsch* de Abraham Moles (2007) – cuja primeira publicação foi em 1971 –, e associa o *kitsch* a “uma maneira de ser” (p. 11) e a certa possibilidade de acesso a experiências estéticas por meio de artefatos produzidos em série, tais como *souvenirs*, artigos religiosos e cópias e miniaturas de obras de arte. Aqui se pode estabelecer um paralelo à inserção do melodrama no *Boulevard du crime* – que tem como momento fundador o período clássico (1800-1823, segundo Thomasseau, 2005), imediatamente após a Revolução Francesa – que traz em sua prática a possibilidade de acesso ao teatro falado por uma classe que reivindicava reconhecimento à sua cidadania.

Mas o sentido proposto por Moles parece ter adquirido novos contornos na atualidade. Inspirado na vertente de que o *kitsch* pode ser identificado como uma “maneira de ser”, pode-se pensar num modo de atuação que espelhe este contexto. A fonte de intersecção entre a atuação melodramática e o universo *kitsch* surge com intensos matizes na obra do cineasta Pedro Almodóvar:

No início, disseram que era *kitsch* como uma forma de diminuir seu trabalho. Mas as coisas mudaram. De fato, vários setores que depreciaram o *kitsch* como sinônimo de falta de cultura, sem considerar que se tratava de outra forma de cultura, passaram a inverter muitas vezes esse raciocínio, e enaltecê-lo, embora frequentemente de forma irônica ou associado ao sentimento de culpa. Na França existia até bem pouco tempo uma organização de jovens que roubavam anões de jardins particulares e os levavam para bosques, para deleite da imprensa e dos amantes das causas perdidas. Neste gesto reside um impulso irônico, mas nele também pode se consolidar um ato de militância. Existe aí uma atitude tipicamente almodovariana: há carinho e devoção pelo objeto desnudado, mas não em sua forma original, e sim numa variação de ponto de vista, que deixa uma homenagem que beira à paródia (Polimeni: 2004, p. 14-15).

Esse trecho de Polimeni (2004) aponta para um lugar que vem se abrindo como possibilidade de investigação tanto de uma possível cena *kitsch*, como da cena melodramática: uma atuação que sugere *homenagem* e reelaboração e tangencia a paródia, mas se recusa a estabelecer uma relação hierarquizante em termos de linguagem. A conclusão, portanto, está centrada na constatação de que esse percurso investigativo está em processo e ainda poderá gerar muitos outros espaços de pesquisa teórico-práticas no campo teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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.

MOLES, Abraham. **O kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 2007.

OLALQUIAGA, Celeste. **El reino artificial**: sobre la experiência kitsch. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

POLIMENI, Carlos. **Pedro Almodóvar y El kitsch español**. Madri: Campo de Ideas, 2004.

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

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.