

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU**  
**INSTITUTO DE ARTES – IARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGArtes**

**MARIA DE MARIA ANDRADE QUIALHEIRO**

**A CONTEMPORANEIDADE DA INTERPRETAÇÃO  
MELODRAMÁTICA:  
Um olhar a luz de Almodóvar**

**UBERLÂNDIA  
2011**

**MARIA DE MARIA ANDRADE QUIALHEIRO**

**A CONTEMPORANEIDADE DA INTERPRETAÇÃO  
MELODRAMÁTICA:  
Um olhar a luz de Almodóvar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Práticas e Processos em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Merisio.

UBERLÂNDIA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

Q6c Quialheiro, Maria De Maria Andrade, 1980-  
2011 A contemporaneidade da interpretação melodramática: um olhar à luz  
de Almodóvar / Maria De Maria Quialheiro. – 2011.  
127 f. : il.

Orientador: Paulo Merisio.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Artes – Teses. 2. Melodrama – França – Teses. 3. Almodóvar,  
Pedro – Crítica e interpretação. I. Merisio, Paulo. II. Universidade  
federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



**Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.**

**Defesa de dissertação de mestrado:** CPART/004

**Discente:** Maria de Maria Andrade Quialheiro - Nº Matrícula: 100085

**Título do Trabalho:** A contemporaneidade da interpretação melodramática: um olhar à luz de Almodóvar.

**Área de concentração:** Artes

**Linha de pesquisa:** Práticas e Processos em Artes

**Projeto de Pesquisa:** Sentidos do melodrama: poéticas, escritas, visualidades e potencialidades pedagógicas.

Às nove horas do dia vinte e cinco de fevereiro do ano de dois mil e onze na Sala de Encenação, Bloco 3M, Campus Santa Mônica, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professores doutores: Daniel Marques da Silva – UFBA; Renata Bittencourt Meira – UFU e Paulo Ricardo Merisio – orientador da aluna. Iniciando os trabalhos o presidente da mesa Dr. Paulo Ricardo Merisio concedeu, preliminarmente, a palavra a discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da mestrande e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir a candidata, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se o mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final. PARECER: A banca ressaltou a originalidade do tema e a importante articulação entre teoria e prática, com especial ênfase ao formato da dissertação, que lança mão de memoriais audiovisuais. Destaca ainda o lugar institucional de uma pesquisa que aprofunda o diálogo entre graduação, pós-graduação, ensino, pesquisa e arte. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou a candidata **aprovada**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa e do artigo 55 da Resolução 12/2008 do Conselho de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pelo presidente e demais membros da banca.

R C  
Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio  
Orientador

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva – UFBA

Prof. Dr. Renata Bittencourt Meira – UFU



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

A contemporaneidade da interpretação melodramática: um olhar à luz de  
Almodóvar.

Dissertação defendida em 25 de fevereiro de 2011.

P. R. M.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio

Daniel Marques da Silva

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva  
Membro externo

Renata Bittencourt Meira

Profª. Dra. Renata Bittencourt Meira  
Membro interno (PPG Artes - UFU)

À minha mãe,  
por tudo.

## **AGRADECIMENTOS**

À Paulo Merisio, mais que orientador, amigo na vida e no palco, mestre que me ensinou o prazer em ensinar para continuar a aprender sempre.

Aos alunos/pesquisadores que toparam sem medo a proposta deste laboratório e me proporcionaram momentos ricos de reflexão para a pesquisa e para o meu fazer artístico. Amanda Aloysa, Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Filho.

Aos professores do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, mestres e hoje também parceiros, pelas constantes trocas, em especial, à Narciso Telles e Renata Meira, que desde o começo estiveram presentes incentivando e dando suporte à minha formação.

Aos meus alunos do período de docência no curso de Teatro/UFU (2008-2010), pelos dois anos de desafio que a licenciatura me proporcionou, pelas descobertas e pela contribuição ao meu crescimento profissional.

À Capes, pela oportunidade da bolsa que me permitiu dedicação integral na etapa final desta pesquisa, após o término do meu contrato como docente/UFU.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes que propiciou o meu amadurecimento enquanto artista/pesquisadora. Aos professores, em especial, Beatriz Rauscher, Irlei Machado, Lília Neves Gonçalves, Luciene Lehmkuhl, Luiz Humberto Arantes e Sônia Tereza da Silva Ribeiro.

À Trupe de Truões, meu grupo de teatro, que compreendeu meus momentos mais difíceis nessa jornada, pela liberação dos afazeres burocráticos, pela amizade, carinhos, brigas, gritos e sorrisos, trocas e aprimoramento estético.

Aos meus amigos, desde a graduação, que se mostraram mais do que simples colegas de curso, são pessoas que me fazem feliz: Ana Carla Machado, Cássio Machado, Fernando Prado, Getúlio Góis, Marcelo Briotto, Rodrigo Rosado e Nádia Yoshi Higa.

E, ainda, à minha família e às amigas/irmãs que sempre estarão lá, em especial, Paula Saraiva Guliatto e Renata Arantes Lourenço.

Aos professores Daniel Marques da Silva, Renata Bittencourt Meira, Narciso Laranjeira Telles e Ângela de Castro Reis, por terem aceitado participar da banca examinadora desta dissertação.

*Ai de mim!*

## RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo principal de investigar a contemporaneidade da interpretação melodramática a partir do olhar de Pedro Almodóvar. Como recurso metodológico, optou-se pelo formato do laboratório experimental, entendendo-o como um propício espaço para a reflexão, percepções corporais e explorações práticas de possibilidades criativas ao trabalho do ator. Para isso, partiu-se dos estudos do melodrama francês do século XIX, tendo como paradigma Jean Marie Thomasseau e o recorte de três obras de Pedro Almodóvar – *A lei do desejo*, *De salto alto* e *Tudo sobre minha mãe* –, com o objetivo de experimentar convenções do melodrama tradicional na temática contemporânea em um espaço de improvisação. Foi gerado um rico material, fontes para análise, que revelaram um importante recurso no processo de criação atorial.

**Palavras-chave:** Melodrama; Interpretação; Almodóvar; Laboratório-Experimental; Improvisação.

## **RESUMEN**

Esta búsqueda tiene el objetivo principal de la investigación de la interpretación contemporánea del melodrama de la mirada de Pedro Almodóvar. Como metodología se eligió el formato del laboratorio experimental, que la contempla como un espacio propicio para la reflexión, la percepción del cuerpo y las prácticas de las exploraciones creativas para el trabajo del actor. Para esto, comenzamos con los estudios del melodrama francés del siglo XIX, con el paradigma, Jean Marie Thomasseau y el análisis de tres obras de Pedro Almodóvar - *La ley del deseo*, *Tacones lejanos* y *Todo sobre mi madre* - con el objetivo de experimentar las convenciones tradicionales del melodrama en el tema contemporáneo en un espacio para la improvisación. Generó una gran cantidad de material, fuentes para el análisis, que revelaron un recurso importante en el proceso de creación artorial.

**Palabras clave:** Melodrama; Interpretación; Almodóvar; Laboratorio Experimental; Improvisación.

## **LISTA DE QUADROS**

**Quadro A:** Os pontos semelhantes entre o melodrama e o *kitsch*

**Quadro B:** Os filmes selecionados de Almodóvar

**Quadro C:** Sentimentos/base – trilhas musicais

**Quadro D:** Personagens-tipo contemporâneos

## SUMÁRIO

Agradecimentos

Epígrafe

Resumo

Resumen

Lista de quadros

### **INTRODUÇÃO ..... 12**

### **I – Eu MELODRAMÀ, Tu CINEMA, Ele ALMODÓVAR**

<b>I.1. Melodrama: <i>Volver</i> .....</b>	<b>16</b>
I.1.1. A complexidade da linguagem melodramática .....	16
I.1.2. A visualidade melodramática .....	18
I.1.3. A imaginação melodramática .....	21
I.1.4. A trajetória melodramática .....	24
<b>I.2. Melodrama: cinema .....</b>	<b>26</b>
<b>I.3. Melodrama: Pedro Almodóvar .....</b>	<b>28</b>
<b>I.4. Melodóvar .....</b>	<b>32</b>
I.4.1. Melodóvar: <i>Kitsch</i> .....	34

### **II – O LABORATÓRIO EXPERIMENTAL: “A time and a place for us”**

<b>II.1. Laboratório: o por quê? .....</b>	<b>39</b>
<b>II.2. Laboratório: os alunos/pesquisadores .....</b>	<b>41</b>
<b>II.3. Laboratório: os procedimentos metodológicos .....</b>	<b>44</b>
II.3.1. As fontes primárias: a escolha das obras de Almodóvar .....	47
II.3.2. As músicas: melodia dos excessos .....	54
<b>II.4. Laboratório: os encontros .....</b>	<b>57</b>
<b>II.5. Melodóvar: reflexões .....</b>	<b>92</b>
II.5.1. A força dos objetos – “nossos” <i>tableaux</i> .....	95
II.5.2. Olhares a partir do corpo – Outro ponto de vista .....	96

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 102**

## **REFERÊNCIAS**

Bibliográficas .....	<b>104</b>
Filmicas .....	<b>107</b>
Sonoras .....	<b>107</b>

## **ANEXOS**

Plano de curso e fichas diárias .....	<b>108</b>
---------------------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

As pesquisas em torno do melodrama ainda se deparam com a resistência do estudo do gênero. Recorrentemente me assolam indagações sobre o porquê de insistir em um teatro tido como “inferior”, um teatro criado para dar suporte à massa burguesa, com uma estrutura poética duvidosa e simplificadora. Seria a opção pela investigação do gênero (também se referindo à teledramaturgia e ao cinema) um reforço às propostas que predominam na cultura de massa, pouco interessada em reflexões de crítica e de alteridade? Para mim, o melodrama é mais que isso.

Refletir sobre essas questões me faz rever toda a minha prática de atriz/pesquisadora que, desde o início, foi permeada pelo melodrama e pelo trabalho do Prof. Dr. Paulo Merisio, um especialista do gênero. Montava em 2002 a minha terceira peça, *Os Sete Gatinhos*<sup>1</sup> (de Nelson Rodrigues), e a primeira montagem da Trupe de Truões, grupo que surgiu na Universidade Federal de Uberlândia, fruto da relação entre alguns alunos e o Prof. Paulo Merisio, quando paralelamente participava do 1º Laboratório Experimental de sua tese de Doutoramento *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980*. Participar do laboratório me possibilitou adentrar no campo do melodrama, sua estrutura, história, enredos e papéis. Nessa época, já me questionava a respeito de características melodramáticas presentes no texto *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues: as personagens-tipo dessa obra, as reviravoltas e as revelações. Seriam esses códigos melodramáticos os sinais da permanência do gênero e teriam servido de inspiração para Nelson?

Naquela ocasião, para mim ficou claro – e isso veio sendo reforçado nas pesquisas seguintes, como na montagem do melodrama *A Maldição do Vale Negro*<sup>2</sup>, pela Trupe de Truões, em 2007, e no *Melodrama da Meia Noite*<sup>3</sup>, exercícios de improvisação realizados

<sup>1</sup> Os *Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, dirigido por Paulo Merisio, estreou em janeiro de 2003 no Teatro Rondon Pacheco em Uberlândia/MG, com Ana Carla Machado, Rodrigo Rosado, Cláudia Cavanha, Aline Barchelli, Pollyana Medeiros, Karina Farnezi, Maria De Maria, Marcelo Briotto, Eduardo Vilela e Luciano Heira. Cenografia: Paulo Merisio; figurinos: o grupo; iluminação: Fernando Prado; sonoplastia: Paulo Merisio e produção: Maria De Maria e Brunno Ribeiro.

<sup>2</sup> *A Maldição do Vale Negro*, de Luiz Arthur Nunes e Caio Fernando Abreu, dirigido por Paulo Merisio, estreou em Julho de 2007, no 2º Festival da Associação de Teatro de Uberlândia, no Teatro Rondon Pacheco, com a Trupe de Truões: Getulio Góis, Amanda Alves, Ricardo Oliveira, Maria De Maria, Juliana Nazar e Marcelo Briotto. Ator Convidado: Alysson Assis; cenografia: Paulo Merisio; figurinos: Getúlio Góis, Marcelo Briotto e Assis; iluminação: Marcos Prado; sonoplastia: Paulo Merisio e Getúlio Góis; produção: Juliana Nazar e Maria De Maria.

<sup>3</sup> *Melodrama da Meia Noite* é uma improvisação aberta ao público. Os alunos/atores executam o jogo do Gaulier e depois o jogo do “detetive e assassino”. O público, ao entrar, recebe bolas de meia para serem arremessadas

regularmente na Universidade Federal de Uberlândia, 2008-2010 – que o melodrama era uma linguagem que me causava entusiasmo. Mais do que isso. Fui percebendo que o melodrama estava impresso no meu corpo, nos meus gostos, nas minhas memórias e na minha imaginação. Experimentar, jogar, improvisar e exercitar o melodrama contribui e muito para a minha formação que, no entanto, não se permite limitar por ele.

Opto por olhá-lo como um modo de atuação que está no cerne do que, por definição, é o teatro. Uma forma de expressão cênica que se ocupa de tudo que a envolve, tanto na sua estrutura técnica quanto na sua estrutura dramática, a fim de encantar o espectador. É o que se pode chamar de “espetáculo total”, porque reúne em si todas as artes: o teatro, o circo, a poesia, a música, a dança e as artes visuais. A arte que opera no campo do artifício e também da verossimilhança. Representação que não esconde o que é e para o que veio. Do ator que, ao desempenhar tão bem o seu papel por meio de convenções técnicas, chega a provocar catarse. De ser no palco uma lente de aumento da platéia. É nessa perspectiva, do melodrama ser a quinta-essência do teatro, que este estudo parte para um recorte mais específico dentre as inúmeras possibilidades de sua leitura na atualidade: a interpretação melodramática pelo olhar de Almodóvar.

Para entendermos esse recorte, é preciso voltar às origens e fazer ressaltar suas intersecções. Pouco se pesquisa sobre a interpretação melodramática, há um nó ao tentar falar sobre ela e sua constância. Historicamente, consegue-se acompanhar o desenvolvimento do melodrama a partir de suas influências estéticas e políticas. Esse “não lugar” da interpretação melodramática se mostrou um rico caminho a ser trilhado.

As escolhas feitas, bem como os resultados dos elementos que se apresentam nessa pesquisa, não são leis nem verdades, foram formados a partir da singularidade de um grupo específico de atores/pesquisadores que, juntos, acordaram decisões em jogo. Ou seja, a combinação de outro grupo, em outro momento de formação – seja acadêmica ou pessoal –, que se envolvesse afetivamente em um processo criativo, sob o meu ponto de vista, resultaria em outras análises e conclusões. Muniz Sodré fala melhor sobre a sensibilidade para as pesquisas no campo do inteligível:

---

contra os atores caso a improvisação não esteja boa. Ao contrário, caso a improvisação funcione, a platéia deve jogar moedas para os atores.

“Muito antes de se inscrever numa teoria (estética, psicologia, etc.), a dimensão do sensível implica uma estratégia de aproximação das diferenças – decorrentes de um ajustamento afetivo, somático, entre partes diferentes num processo –, fadada à constituição de um saber que mesmo sendo inteligível, nada deve à rationalidade crítico-instrumental do conceito ou às figurações abstratas do pensamento. Trata-se, logo, do campo das operações singulares, estas que se oferecem ao reconhecimento tal e qual se produzem, sem dependência para com o poder comparativo das equivalências ou sem a caução racionalista de um pano de fundo metafísico. A estratégia configura-se aí como *eustochia*, a clássica designação grega para a mirada justa sobre uma situação problemática, convocada pela potência sensível do sujeito ou do objeto” (SODRÉ, 2006, p. 10-11).

Compartilhando do pensamento de Sodré, ele ainda explica que “o singular não é o individual, nem o grupal, mas o sentido em potência – portanto, é um afeto, isento de representações e sem atribuições de predicados a sujeitos – que irrompe num aqui e agora fora da medida limitativa” (SODRÉ, 2006).

A diversidade dos modos de sentir e a singularidade de cada experiência colocam o sujeito em reflexões que tendem a ser mais estéticas (em uma relação de gosto) do que morais (a partir de um referencial/modelo). Esse olhar estético se faz cada vez mais presente nas formas de vida e nos embates ideológicos da contemporaneidade, trazendo à tona um velho embate da razão *versus* paixão (*logos* e *pathos*). O desgaste dessa relação vem evidenciando, cada vez mais, um afrouxamento desse embate a partir dos relatos das novas experiências tecnológicas, como, por exemplo, as possibilidades de imagens, paisagens sonoras, aspectos tácitos, como novas formas de conhecimento que geram novas organizações de produção e novas lógicas dos processos de criação.

“É particularmente visível a urgência de uma outra posição interpretativa para o campo da comunicação, capaz de liberar o comunicacional das concepções que o limitam ao nível de interação entre forças puramente mecânicas e de abarcar a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos do afeto. Nos fenômenos da simpatia, antipatia, do amor, da paixão, das emoções, mas igualmente nas relações em que os índices predominam sobre os signos com valor semântico, algo passa, transmite-se, comunica-se, sem que nem sempre se saiba muito bem do que se trata” (SODRÉ, 2006, p. 12-13).

O exercício com as bipolaridades advindo das reviravoltas e revelações tão características do gênero melodrama, seja ele tradicional ou não mais, possibilita ao ator contemporâneo um acúmulo de experiências cênicas que também enriquece o seu ofício. Este é o principal objetivo dessa pesquisa, que quer também entender por quais caminhos passam os nossos processos de criação que levam em conta tudo aquilo que somos e estamos e que alimenta diálogos e reflexões em torno desse fazer artístico: o teatro.

Assim, no primeiro capítulo, vamos contextualizar os elementos que compõe essa pesquisa. Adentraremos no universo do melodrama sobre vários aspectos; a origem, a sociedade, a visualidade e a permanência. Também falaremos sobre Pedro Almodóvar e o modo como ele se relaciona com o cinema e o melodrama, suas influências, características e opções estéticas.

No segundo capítulo, inspirados por Sodré (2006), construímos uma espécie de Memorial do Laboratório. Por considerarmos que o termo Memorial não dá conta da dimensão de articulação que se dá na construção intrínseca entre cena experimental e reflexão – ainda que não o situemos como um Memorial Descritivo, mas sim Analítico – adjetivamos esse termo como opção metodológica, a fim de nomear os diversos elementos que articulam a leitura desse capítulo: sons, imagens, vídeos. Assim, o trabalho convida, no momento devido, que o leitor se dedique a ouvir e ver tais elementos, articulados de forma imbricada à reflexão.

## I – Eu MELODRAMA, Tu CINEMA, Ele ALMODÓVAR

### I. 1 – Melodrama: *Volver*

#### I.1.1. A complexidade da linguagem melodramática

Um campo de percepção é aberto, como se violada a “caixa de Pandora”. Dali, saltam os maiores absurdos e inacreditáveis conflitos que não encontram seu fim. Saber do melodrama e tomar conhecimento do que o compõe sugere uma diferenciada visão de mundo em que é possível ver tudo com outros olhos. A escolha de uma ótica para o bem e não para o mal – tomado por referência a bipolaridade do melodrama – traz o encantamento e o fascínio por um dos gêneros que mais se faz presente no imaginário popular na história da arte da representação. Como o personagem cego Vassilli, em *A Maldição do Vale Negro*, que volta a enxergar após um momento de “grande” emoção ao reencontrar o “grande” amor de sua vida, assim é para mim o encontro com o melodrama e tudo que o cerca. Elementos de um jogo sedutor de artifícios e dissimulações, impregnados por uma espécie de sensibilidade que já prenuncia o que irá ser desvelado. É o prazer de ser enganado sabendo sê-lo.

Faz-se necessário sair da superficialidade que tem o senso comum de compreensão do gênero e da estrutura simplificadora, na qual por vezes é alocada a definição de melodrama, para entender de qual melodrama estaremos falando aqui. Assim, o pensamos como um gênero paradoxal e complexo, no qual o próprio nome não dá conta de todas as interfaces que adquiriu ao longo de mais de dois séculos, na medida em que alguns autores consideram como um marco do melodrama tradicional a peça *Céline ou l'enfant du mystère*, de Guilbert de Pixérécourt, datada de 1800.

É preciso retirar a idéia, até mesmo dos entendedores de teatro que pouco se aventuraram a um mergulho vertical para a compreensão do que aqui vamos falar, de que melodrama e comédia pertencem à mesma categoria teatral. O melodrama está muito mais próximo da tragédia e do drama do que qualquer outra linguagem teatral. Respaldado na frase de Musset “Viva o melodrama onde Margot chorou” (THOMASSEAU, 2005, p. 9), ele foi se instaurando e se alojando em lugares onde o fervilhar das emoções burguesas ansiava por uma voz latente que tivesse o poder de expurgar as opressões vividas e onde houvesse a redenção de seus infortúnios por meio das lágrimas:

“Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem escancarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgando como degradante por qualquer espírito cultivado, esses excessos contêm, contudo, uma vitória contra a repressão, contra uma determinada ‘economia’ da ordem, a da poupança e da retenção” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 178).

A partir dos estudos de Jean-Marie Thomasseau (2005), Ivete Huppes (2000), Ismail Xavier (2003), Peter Brooks (1995), Jesús Martin-Barbero (2003), Mariana Baltar (2007) e Paulo Merisio (2005), percebemos que não está errado dizer que o melodrama é dominante mente uma estrutura simples, bipolar, maniqueísta, com sequência de infortúnios, perseguição da ingenuidade e papéis<sup>4</sup> de contornos bem definidos, como o vilão e o mocinho. Ou ainda, que o melodrama cumpre a função pedagógica de restituir a moral e a justiça e que pertence ao momento histórico e social de ascensão da burguesia e da Revolução Industrial na Europa do século XIX. No entanto, é necessário ter a consciência de que o melodrama está para além desse esquema, como apontam também os estudiosos citados acima.

O melodrama em sua forma “pura”, se é que em algum momento de fato pode-se falar em purismos no tocante às artes, sequer existiu. Acompanhando a trajetória descrita por Jean-Marie Thomasseau (2005) – que apresenta o percurso do melodrama desde o século XIX até o século XX –, é possível perceber que essa capacidade de misturar-se e acomodar-se nas frestas de outros gêneros é o que o caracteriza. Ao longo dos anos, abriu-se para um leque de interfaces combinatórias, como no período em que se deixou influenciar pelo drama histórico e pelo romantismo. O que entendemos por melodrama vem se mantendo até os dias de hoje, simultaneamente, com todos os outros movimentos artísticos, não só devido a afinações estéticas, mas também ao fato de se fazer presente como um mecanismo mercadológico de uma fórmula funcional e vendável.

O melodrama tradicional, tal como o conhecemos hoje, sob o paradigma francês, veio a ser o sucessor das tragédias neoclássicas de Racine e Corneille, em um período histórico onde a civilização burguesa ditava o novo padrão de comportamento. A Revolução Francesa, em 1789, trouxe um sentimento de pertencimento à burguesia que agora tinha voz e queria ser

---

<sup>4</sup> O termo ‘papel’ está associado a uma situação ou conduta, “não tem característica individual alguma, mas reúne várias propriedades tradicionais e típicas de determinada classe social (papel de traidor, de homem mau)” (PAVIS 1999 apud MERISIO 2005, p. 90). Pode-se acrescentar, ainda, a esse termo as visões de Sussekkind (1993) e Prado (1995), em que “os atores são associados a determinados papéis com base em características como afinidade com determinado gênero, tipo físico, e prestígio no interior da companhia” (MERISIO, 2005, p. 90). Optarei pelo termo ‘papel’ quando me referir ao melodrama tradicional.

ouvida, vista e reconhecida, não só perante a sociedade, mas também no âmbito cultural. Era a entrada do povo duplamente “em cena”, como ressalta Martin-Barbero (2003):

“As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justiçamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 170).

### I.1.2. A visualidade melodramática

Podemos ver, na citação supracitada, que era necessário uma cenografia própria para que estes discursos pudessem florescer. Um ambiente, ou melhor, um universo melodramático que ressaltasse os aspectos visuais de grandes efeitos ópticos, com trilhas musicais e sequências sonoras que ampliassem as emoções, juntamente com uma trama bem organizada que alternasse momentos de risos, lágrimas, suspense e entusiasmo. Constituía-se um teatro de imagem e ação. Advindo de uma classe desoportunizada do comportamento refinado e da boa educação, caracterizou-se pelo exagero em todos os aspectos. Os cenários grandiloquentes e de complexa maquinaria eram engenhosas fabricações que podiam reproduzir naufrágios, maremotos ou erupções vulcânicas. Os figurinos eram exuberantes, com excessos de tecidos, maquiagem e adornos. O sucesso da cena estava vinculado ao externo, não importando somente o caráter literário do drama. Guilbert de Pixerécourt, um dos mais relevantes escritores de melodrama da época, afirma que seu teatro era “um teatro para aqueles que não sabem ler” (TOMASSEAU, 2005, p. 28), um teatro para todos, homens, mulheres, crianças, ricos e pobres, ilustres e parvos. Pode-se considerar que a “linguagem do melodrama, avessa às ambiguidades e torneio de estilos, reúne as condições indispensáveis para agradar platéias desabituadas de sutilezas” (HUPPES, 2003, p. 14).

O fato de o melodrama obter maior retorno das camadas mais populares pode também ser atribuído à falta de hábito de comportamentos mais reservados, tidos como sutis e associados ao controle dos sentimentos. O exagero dos gestos e as hiperbólicas emoções parecem conferir um estado instintivo ou não racional, ao qual todo o ser humano está sujeito. Essa vulnerabilidade dimensiona um grau de realidade ao melodrama; ainda que se possam

considerar aspectos antagônicos entre as duas linguagens (melodrama e realismo), essa aproximação passa, cada vez mais, a ser recorrente na história da interpretação teatral<sup>5</sup>:

“O Avançar do século XIX e a evolução do seguinte acelera a pesquisa estética, o que repercutе também sobre a estruturação do melodrama. O gênero recua ou se transforma, a ponto de desembocar em estilos muito afastados da matriz. Carrega o tom naturalista, volta-se para o surrealismo, incorpora a dimensão psicológica e a crítica política, inventa recursos formais, etc. Em reviravoltas ainda é possível continuar a lhe reconhecer a presença, ou ao menos a fonte de inspiração” (HUPPES, 2000, p. 142).

O melodrama passa por momentos de transição de linguagens. No período que estamos considerando inicial – final do século XVIII e princípio do século XIX na França –, os teatros populares eram proibidos do uso da fala nos palcos. O poder da palavra era conferido aos teatros de maior valor, os teatros da Corte, que inclusive tinham o direito de encenar grandes textos da dramaturgia clássica, a fim de não “dessacralizar” ou “corromper” o teatro. Censurados da palavra, como já apontamos, os teatros populares assumiam outra forma de atuação, preenchendo-se de elementos não-verbais como a musicalidade, a dança, o gestual imponente, as expressões faciais exageradas: posturas corporais que podiam traduzir-se em um código. Citando Xavier (2003):

“Aspectos centrais do drama sério burguês ganham nova dimensão quando a Revolução Francesa libera a palavra no teatro popular, dando a todos o direito à cena dialogada, não somente às companhias autorizadas pelo rei. O desenvolvimento do teatro popular num momento de crise e instabilidade define um novo formato para o espetáculo de grande apelo popular e, em torno de 1800, o melodrama se estabelece como gênero melodramático codificado entre outros por Pixérécourt” (XAVIER, 2003, p. 64).

No contexto apontado acima, o melodrama surge como contrapartida: com frases melódicas, gritos e sussurros e, também corporalmente muito forte, com gestos largos, inspirados na *commedia del'arte* e na pantomima<sup>6</sup>, carregando figuras codificadas e emblemáticas, sobrecarregadas na aparência, no aspecto visual que cada postura representa. Bragança (2007) chama a atenção para a existência de “um desejo de tudo expressar como

<sup>5</sup> Esse aspecto será abordado nas reflexões acerca do laboratório experimental, no capítulo 2 desse trabalho.

<sup>6</sup> Para um maior aprofundamento desse aspecto, ler MERISIO, 2005, capítulo 1.

característica fundamental do modo melodramático de representar a vida, ligado a uma estética do exagero que deposita sobre o mundo uma carga simbólica fortemente vinculada à *mise-en-scène*" (BRAGANÇA, 2007, p. 30).

Algumas imagens recorrentes que se tornam emblemáticas no imaginário do melodrama são chamadas *tableaux*, quadros de cenas em que a imagem é congelada em um momento de clímax. Podem dar-se em um impasse dramático ou no suspense de uma eminente revelação, que busca dar ao espectador a representação visual fixa daquilo que está posto, para que ele possa identificar o código. Assim, os *tableaux* são colocados como peças importantes nesse jogo. O efeito do congelamento sublinha os sentidos da cena e fornece ao espectador a capacidade de decifrar tais signos, estimulando-o a fazer suas apostas e tentar descobrir o que virá pela frente. Para ilustrar, podemos lançar mão da imagem do vilão entrando com o corpo contorcido, os olhos esbugalhados e uma arma na mão, postura que certamente indica a ação que o personagem irá executar. A identificação desse sentido faz com que o espectador se reconheça como elemento atuante no fenômeno teatral.

Abrindo um parêntese, vale ressaltar que esse recurso técnico se tornou um efeito eficaz no melodrama cinematográfico das décadas de 1930, 1940 e 1950, onde a imagem da mocinha, que se arrasta aos pés de seu malfetaor implorando amor ou perdão, tornou-se parte de um imaginário de sofrimento que povoa até hoje o inconsciente coletivo. Assim também acontece com um *tableau* muito utilizado nas telenovelas brasileiras das décadas de 1980, 1990 e 2000: a imagem da mulher abandonada por seu homem, escorrendo na parede com os olhos lacrimejantes até chegar ao chão, em uma situação de decadência e solidão. Esses símbolos estabelecem um pacto entre a cena e o público, pois garantem um lugar de identificação e verossimilhança vista por uma lente de aumento, que potencializa e confere valor às emoções privadas de cada indivíduo.

Toda essa preocupação excessiva com o visual era motivo de rechaçamento dos críticos ao melodrama. Como pode um teatro dar mais valor à imagem do que à palavra? Daí decorre um dos tantos preconceitos com relação a esse gênero, por vezes, classificado como uma arte menor. Esse pensamento só se sustenta se olharmos pela ótica literária. No entanto, para compreendê-lo, o melodrama não deve ser olhado sob esse viés, e sim pela sua característica eminentemente teatral, pois acontece de fato na realização da cena. "Não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões" (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 171).

De impacto visual, ele traz satisfação pelo encantamento com que as cenas complexas acontecem diante dos olhos do espectador; sua engenhosidade envolve a ponto da platéia

tomar o teatral como real e de incorporar a convenção assimilando o artifício como código. Este é um dos aspectos que pode defini-lo como paradoxal, pois a potencialidade desses recursos visuais faz com que o público embarque no jogo cênico tomando-o por real, sem ter como anseio principal a busca pela verossimilhança. Aceita “o jogo do faz-de-conta, de quem sabe estar diante de representações e, portanto, não vê cabimento em discutir questões de legitimidade ou autenticidade” (XAVIER, 2003, p. 34).

É, portanto, uma linguagem que opera no campo do que é concretamente visível, nada fica por dizer. Está no corpo, no gesto, está na encenação, na ação. Esse modo de atuação de uma simbolização exacerbada de códigos já conhecidos é, então, reconhecido pelo grande público e proporciona um sentimento confortante pela empatia que causa. A satisfação garante o retorno do cliente que quer a redenção de seus infortúnios assistindo-os no palco e debulhando-se em lágrimas.

### I.1.3. A imaginação melodramática

Mariana Baltar (2007) fala que o senso comum associa dominantemente o gênero melodramático a uma experiência que leva às lágrimas. Entretanto, o que tenho comumente ouvido nas discussões em relação a sua presença no teatro é que o melodrama está associado ao riso, pois um espetáculo melodramático que tenha a capacidade de tocar o espectador e fazê-lo chorar é coisa rara atualmente, em função dos paradigmas de atuação vigentes nos palcos. Pode-se, talvez, identificar aí uma importante diferença entre o melodrama no cinema e no teatro. No campo teatral, é mais comum uma abordagem do melodrama pelo viés da paródia e do deboche. Criou-se, desde os tempos do modelo realista, uma distância muito grande daquelas interpretações dadas aos exageros, gritos e extravagâncias, que gerou uma dificuldade de identificação por parte do público face à linguagem melodramática. Ao se pensar na cena atual, em que se discute o conceito de teatro pós-dramático e outras tantas vertentes contemporâneas, a presença do melodrama nos palcos parece assustadora e tende a gerar o riso – o que explica a associação que se faz entre o melodrama e a comédia.

Porém, quando notamos que um espetáculo, filme, uma música ou performance atingiu um tom a mais no campo das emoções, fica implícito algo que não sabemos compreender claramente o que seja, mas que nos toca e nos confere um lugar de identificação. Nesse momento, se estabelece um elo de comunicação entre a obra e o espectador. Pode ser que não seja o melodrama propriamente dito, mas a reminiscência de uma matriz popular, vinculada ao excesso que nos atinge, pois somos feitos de sensibilidades e afetos.

Cabe falar melhor do que seja um imaginário melodramático para poder entender como se dá essa percepção. Baltar (2007), ao analisar o melodrama cinematográfico, desenvolve importante conceito acionado por Peter Brooks (1995), um dos grandes responsáveis por trazer novamente o melodrama para o centro das discussões sobre o teatro e cinema na década de 1970. Tal autor tece sua tese acerca da “imaginação melodramática” e defende que essa imaginação responde a uma forma de olhar o mundo a sua volta, por um sujeito desejante de seu próprio destino, e que antecede o aparecimento do melodrama enquanto gênero – como é datado pelos estudos de Thomasseau (2005). É importante entender sobre os mecanismos dessa imaginação melodramática, pois ela nos ajuda a ver como o universo do melodrama vai, de tempos em tempos, influenciando no imaginário de uma sociedade. Baltar (2007) ressalta, em seus estudos sobre a imaginação melodramática, que as manifestações cênicas populares pautadas no engajamento do público – povo ruidoso, exaltado e que não se contém em locais públicos – eram uma resposta aos excessos sentimentalistas desses espectadores. Havia na cena uma perspectiva moralizante e pedagógica que os fazia sentir culpados ou abençoados pela reiteração de comportamentos situados no campo polarizado entre o bem e o mal.

Existia um desejo de expressar tudo na maneira de sentir, encenar, descrever. Nesse sentido, muitos autores dialogam com a imaginação melodramática de Peter Brooks (1995), sem necessariamente serem considerados autores de melodrama. Brooks (1995) chega à conclusão de que o melodrama está mais disseminado do que imaginamos ou do que o enquadramento do gênero permite classificar como melodrama. Está presente no campo das metáforas que eleva estruturas de relações simples e domésticas a verdadeiros acontecimentos, confluindo para a possibilidade de conferir valor ficcional ou até onírico ao que é só real. Esses autores vão articular um tema emocional e corriqueiro com estratégias exuberantes de narrativa, potencializados pelos recursos do audiovisual, reiterando a espetacularização das expressividades. “Nada é poupadão, porque nada deixa de ser dito” (BROOKS, 1995). Os personagens dão voz a seus sentimentos mais profundos. Baltar (2007), apoiada em Brooks (1995), esclarece:

“O conceito de imaginação melodramática amplia as possibilidades sobre as narrativas, pois as faz atravessar gêneros e diz respeito a modos e percepções do mundo os quais se remetem a uma experiência da modernidade ocidental, da instauração e crescente intensificação de uma sociedade laica e de mercado” (BALTAR, 2007, p. 90).

“Narrativas fora do escopo do gênero melodrama podem ser consideradas em sua relação de dialogo com a imaginação melodramática. Diálogo que se processa ao colocar em cena questões implicadas nas narrativas do melodrama – ou seja, de uma esfera provada trazida a público e de uma pedagogia moralizante – com semelhanças em seu regime de estruturação – isto é, em um processo de reapropriação de algumas estratégias de ativação das afetações colocadas em cena nas narrativas melodramáticas. Pode-se falar então de uma ampliação no conceito que leva em conta a dimensão histórica e estética do melodrama para formular as possibilidades de um diálogo intertextual” (BALTAR, 2007, p. 90).

“É, portanto o alinhamento ao conceito de imaginação melodramática que torna pertinente, análises pelo viés do melodramático de uma série de narrativas não tradicionalmente vinculadas ao gênero. Obras como as do cineastas Rainer W. Fassbinder, Pedro Almodóvar, Wong KarWai, Lars Von Trier” (BALTAR, 2007, p. 91).

A necessidade de um indivíduo de expor e tornar públicas as suas emoções privadas tem a finalidade de dar luz à sua vida social, o que contribui para lhe conferir o estatuto de indivíduo, dando a devida importância aos seus sentimentos e transformando a sua realidade em algo excitante. O público vai entendendo o desenrolar da trama, porque tudo o que ele precisa vai sendo dado pelo próprio roteiro, o que justifica o excesso de mudanças de ações de forma tão abrupta e veloz. Não cabem ambiguidades, porque a estratégia da obviedade não fala nas entrelinhas. Eis o ponto de crucial importância para o engajamento do público com a obra, que passa por um exercício de inteligência como um quebra-cabeça, em que vão sendo fornecidas gradativamente todas as peças para no final corroborar, apesar do suspense, a linda paisagem de um *happy end*. Esse drama cotidiano encenado sob as bases da enaltação e exacerbação, por sua vez, arrebata a platéia que tem no melodrama um paradigma de comportamento, cumprindo sua função assimiladora de valores pedagogizantes pelo apelo sentimental.

Pensando sob esses aspectos, fica-nos mais claro enquanto espectadores o reconhecimento de muitos resíduos do melodrama, que são oriundos de uma mesma matriz cultural a qual pertence o que entendemos por imaginação melodramática. Algo que está além de um modo dramático e que se torna um campo de percepção das questões afetivas triviais e cotidianas elevadas ao extremo.

#### I.1.4. A trajetória melodramática

Martin-Barbero (2003), ao afirmar que o melodrama nasce justamente com o intuito de apreender a nova população burguesa, acrescenta que esse formato caiu no gosto da platéia e passou do popular ao massivo, sendo classificado como a primeira manifestação de cultura de massa no cenário econômico da história. Devido ao seu grande apelo popular e a cumplicidade para com o povo, os produtores viram nesse modelo uma alternativa de arte economicamente viável a partir de um esquema básico de construção, porém com infinitas possibilidades de organização, combinações e variações, valendo-se da criatividade e inventividade dos autores para o sucesso de cada obra.

O melodrama passa, então, a ser uma fórmula que funciona e que todos reconhecem. Nele, mesmo podendo se pressupor o que irá acontecer e que o final seja previsível, o que mais importa é o modo como as situações vão se desenvolvendo no decorrer da trama. Nesse sentido, cada parte se torna independente. Cada cena ganha corpo e deverá provocar impacto no espectador que, por sua vez, não é conduzido pela linearidade lógica do pensamento. Constrói-se um espetáculo fragmentado de surpresas, rapidamente alternadas, afinado com o conceito de arte moderna na qual os fragmentos podem ser acrescentados, conjugados e reorganizados como em um *patchwork*. Essa capacidade do melodrama de acrescentar sucessivamente dados novos – seja, por exemplo, mais um desencontro, revelação ou catástrofe – está conectada às estéticas de vanguarda que abandonam os aspectos tradicionais da causalidade e de verossimilhança dos clássicos para reforçar “a primazia do engenho para construir” (HUPPES, 2000, p. 30). Há sempre a possibilidade de ir mais além, como ilustra a expressão usada por Thomasseau, *Beurre sur la beurre*, literalmente, “manteiga sobre manteiga”. Vejamos em Merisio (2005):

“Essa expressão foi usada pelo professor em seu curso “Théâtre bourgeois et théâtre populaire” (Paris 8 – Saint-Denis, agosto 2004 a janeiro 2005) quando da análise da peça *Les deux gosses* (Pierre Dcourceille, 1898). A imagem que se configura é de que, quando o espectador acha que a vítima já está no fundo do poço, o autor consegue colocá-la em situação ainda mais dramática, ou seja, o mais ‘patético’ dentro do ‘patético’” (MERISIO, 2005, p. 33).

Como uma característica da modernidade, repleto de impurezas e combinações, ele se reconfigura confortavelmente junto a tantos outros estilos e linguagens. Reafirmando sua força, enquanto um gênero que “sobrevive” ou “renasce”, afina seus diálogos com a

contemporaneidade, podendo vir a dialogar nos tempos pós-dramáticos como um recurso em potencial para o trabalho criador das artes cênicas.

A arte dos excessos, principalmente ligada a um forte emocionalismo, caracteriza as temáticas do melodrama em torno do amor. Precisamos esclarecer que justamente o que desconecta o gênero melodrama do romantismo é que o primeiro não fala das dores do amor romântico, mas das desventuras do amor paixão. A desmedida desse amor e sua impossibilidade serão uma das características mais presentes que atravessará outras narrativas na contemporaneidade. Questões como a moral e as bipolaridades maniqueístas, que serviram de ferramentas para uma pedagogização burguesa, perdem a força e tornam-se pano de fundo para as paixões avassaladoras com o avançar do século XX. Será o amor que mobilizará um ideal de esperança e felicidade e que facilitará a projeção e a identificação de um público moderno. Há um desejo de alinhar-se a um processo de modernização que propaga a independência e a autonomia na luta por uma utopia de suprema felicidade, imagem esta que vem sendo vendida por um mercado capitalista cada vez mais dominante.

Ainda que tentemos observar a trajetória do melodrama por seu caráter estético, foi sem dúvida o fator mercadológico – na busca por atender uma sociedade de consumo – que fez com que o gênero perpetuasse, de uma forma ou de outra, no caminho dos meios de comunicação. Sem concessões, os diversos autores que optaram por lançar mão da imaginação melodramática o fizeram no intuito de estabelecer a ponte com seu público. Como o melodrama não pertencia a esta ou àquela figura detentora de uma técnica específica ou um modo de atuação sistematizado, a exemplo de tantas outras vertentes teatrais, poderiam utilizar ou extraír dele o que melhor lhes convinha, sem precisar da licença ou do conhecimento prévio de tal conceito.

Nesse espaço de permanência do melodrama, para além das artes cênicas, Huppé (2000) aponta a presença de elementos melodramáticos em diversos outros meios de comunicação e mídia, como a televisão, o jornalismo e o cinema, e considera fácil estabelecer uma articulação entre o melodrama e o cinema:

“É fácil aproximar cinema e melodrama, a começar pelo ângulo de montagem, que é inerente à estrutura cinematográfica, presente no cinema propriamente dito e na televisão. A naturalidade com que o cinema pode mostrar ação; a agilidade para realizar cortes e passar a outras cenas; a facilidade para enriquecer ambientes, etc., faz parecer tacanhos os mais engenhosos enredos melodramáticos. Além disso, o cinema pode reunir – e abarrotar – a obra de signos procedentes de fontes diversas. Incorpora-os no âmbito estritamente plástico – o

som, a cor, o movimento – e também trabalha com alusões as mais diversas, que se cruzam interminavelmente e se encaixam umas sobre as outras no interior do enredo" (HUPPES, 2000, p. 147).

## I. 2. Melodrama: cinema

O uso do recurso do audiovisual, analisado *a priori* a partir do cinema clássico por sua estrutura tecnológica, soube ser o lugar de melhor transposição para o gênero melodramático. Ele foi o meio mais natural ou a ferramenta mais eficaz que pôde servir ao melodrama ou servir-se dele. Se houve o desejo de um aperfeiçoamento para o desenvolvimento dos enredos melodramáticos no tocante à cena e para o aprimoramento de suas técnicas capazes de impressionar o público, foi o cinema o seu destino e, segundo Xavier (2003), veio a se ajustar como uma luva:

"Aqueles que o vêem, com simpatia, como um coroamento, inserem o cinema na tradição do espetáculo dramático mais popular, de grande vitalidade no século XIX. Avaliam que, cumprindo os mesmos objetivos, o cinema vai mais longe, pois multiplica os recursos da representação, faz o espectador mergulhar no drama com mais intensidade. O "olho sem corpo" cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no espaço e no tempo, e o mundo torna-se palpável aos olhos da platéia com uma força impensável em outras formas de representação. Ou seja, em seu "tornar visível", a mediação do olhar cinematográfico otimiza o efeito da ficção, cumprindo com muita competência uma tarefa que, na esfera da cultura, considera-se como própria da arte e, em especial, dos espetáculos. Ao exaltar esse salto na eficiência dentro da continuidade de princípios e funções, os críticos, cineastas e produtores afinados às regras do mercado cultural da época celebram o êxito, na produção industrial do século XVIII e que se definiu, na origem, para a representação teatral" (XAVIER, 2003, p. 37-38).

A agilidade das edições de cena possibilita a mudança brusca de ambientes, de sentimentos e tempos cronológicos. A utilização desses recursos tecnológicos de aproximação e de distanciamento da imagem, a fim de evidenciar um detalhe ou fornecer uma pista, ou mesmo sublinhar uma emoção pelo foco ou desfocamento da cena, jamais pôde ser imaginada pelos autores do melodrama – espetáculo teatral – do século XIX. A capacidade ilusionista de realizar com simples produção uma grande ação de efeito consegue, em tão pouco tempo, a máxima riqueza de detalhes, possivelmente com o mínimo de esforço. É a extensão e

modernização do que Xavier chama de “olhar melodramático” que “faz com que se abandone os excessos maiores do passado, ganhe em sutileza, profundidade dramática, amplitude temática, concretizando o ver mais e melhor do cinema na direção de um ilusionismo mais completo” (XAVIER, 2003, p. 45).

O direcionamento do olhar que aponta a câmera no cinema fornece a sensação ao espectador de se tornar cúmplice da ação. Essa estratégia viabilizada pelo avanço tecnológico dos meios de comunicação traz um dado novo ao melodrama: o de estabelecer uma relação de intimidade com o que é apresentado. Se, com o espetáculo teatral, o espectador é testemunha onipresente da ação, com o cinema, o espectador é colocado como onividente da vida alheia, conferindo a ele um lugar de *voyeurismo*. Presencia com mais e maior intimidade os fatos que se desvelam a sua frente. Essa característica adquirida vai perpetuar também nos folhetins e nas telenovelas.

Se por outro lado, o recorte da cena, dado pelo dimensionamento da câmera, trouxe limitações à arte da representação dos excessos, em que se perde o privilégio da escolha do olhar – num jogo de perde e ganha –, por outro, o espectador pode acompanhar “a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça com clareza, dramaticidade e beleza” (XAVIER, 2003, p. 36).

Uma linguagem que poderia soterrar de vez e superar o melodrama conferiu um novo ar que o recoloca em outro patamar de discussão acerca dos discursos da encenação. Na adequação do melodrama, enquanto forma literária e gênero teatral para o meio audiovisual, é mantida sua estrutura e novos contornos são adquiridos – ainda dentro de alguns padrões morais herdados do século XIX –, incorporados pelo modelo americano *hollywoodiano* na aurora do cinema. Em direção oposta, porém se servindo das mesmas fontes, subsiste o cinema latino-americano, onde são raros os autores que ousam tocar em outro lugar das emoções e subverter os padrões morais do século XX. Para citar alguns exemplos: Pedro Almodóvar, Bigas Luna e Carlos Saura.

Minhas análises são tecidas a partir do olhar de Pedro Almodóvar (interlocutor escolhido) para o melodrama. Ele passa a ser, então, a terceira pessoa entre a pesquisa prática dos processos labororiais e o melodrama como conceito.

### I.3. Melodrama: Pedro Almodóvar

Para essa pesquisa, o trajeto que ousei trilhar foi percorrido a partir do universo do autor e diretor espanhol Pedro Almodóvar e seu modo de apropriação do melodrama. De reconhecida expressividade no âmbito do cinema, Almodóvar tem uma forma peculiar de abordar temas e direcionar os seus trabalhos para as questões em torno do desejo. Essa característica está intimamente ligada à sua origem e formação, que não está dentro dos padrões convencionais de uma educação formal ou acadêmica, mas que se deu a partir de suas experiências de vida, para as quais deteve seu olhar atento e devorador.

Nascido em 1949, proveniente de uma família rural e de classe baixa, Almodóvar viveu uma infância de poucos recursos em um pequeno povoado, *La Mancha*. Criado por sua mãe, duas irmãs mais velhas e um irmão, não se dava com o seu pai, um homem rude e de poucos afetos. Cresceu na década de cinquenta, cercado de mulheres, irmãs e vizinhas que passavam os dias empenhadas a regar plantas, costurar e cozinhar e submissas a maridos machistas de uma Espanha severa, regida pelo franquismo<sup>7</sup>. Por várias vezes, viu sua mãe ler cartas para vizinhas analfabetas, recebidas de parentes ou amigos. Almodóvar, já na sua perspicácia, percebia atento quando sua mãe inventava histórias que não constavam nas cartas ou quando ela dissimulava diante de alguma má notícia, amenizando um possível desapontamento ou simplesmente para fazê-las rir. “El niño había aprendido con velocidad notoria que la ficción puede entrar en la realidad para mejorar la vida de las personas”<sup>8</sup> (POLIMENI, 2004, p. 28).

Cercado por esse universo feminino, sua infância guarda qualquer coisa de semelhante à de Nelson Rodrigues, a quem no Brasil costuma-se fazer muitas comparações, talvez pelo tom irônico e obsessivo com o qual ambos abordam relações familiares complexas, ligadas a um desvio quase sempre de ordem sexual<sup>9</sup>.

Almodóvar se refugiava de seu universo hostil, submergindo-se no mundo de histórias de amor, divas, romances, decepções, paixões e aventuras, proveniente do consumo

<sup>7</sup> Franquismo: regime autoritário comandado pelo general Francisco Franco na Espanha, de 1939 a 1976. Nos primeiros anos, esse regime findou a repressão brutal contra adversários e praticou uma política econômica que tinha poder sobre si mesmo, e isso fez com que o desenvolvimento do país parasse. Apoiado pelo catolicismo e pelo anticomunismo, era imposto à sociedade por meios bastante violentos que erradicava a tradição e a cultura dos liberais.

<sup>8</sup> Todas as citações em espanhol serão mantidas na língua original no corpo do texto, para que o leitor experimente a sonoridade da língua pátria de Pedro Almodóvar, que propiciou vários estímulos para a pesquisa cênica desse trabalho. A tradução virá em nota. “O menino tinha aprendido com notável rapidez que a ficção pode interferir na realidade e melhorar a vida das pessoas” (tradução nossa).

<sup>9</sup> Para um aprofundamento a respeito das comparações, ler PAIVA, A. C. M. *Eros e Thanatos: Nelson Rodrigues e Pedro Almodóvar*. Dissertação de Mestrado em comunicação e semiótica, PUC, São Paulo. 2000.

indiscriminado de películas, novelas de todo tipo e canções que ouvia no rádio, na maioria boleros. A sua fixação pelo cinema desde os oito anos de idade era um consolo que se tornou um vício, alimentando mais tarde a sua “imaginação melodramática”, característica marcante em seus filmes.

O início de sua carreira como diretor de cinema aconteceu após ter se mudado para Madrid aos 16 anos junto com o seu irmão, Augustin, hoje seu sócio e produtor na *El Deseo*<sup>10</sup>. Ao chegar a Madrid, teve um misto de encantamento e decepção, devido ao fato de estar em uma metrópole. A dificuldade financeira fez com que arrumasse um emprego na Companhia Telefônica Nacional da Espanha, onde trabalhou por 12 anos e de onde pôde se servir de grande parte de material para a criação de suas histórias. Com muito esforço, comprou uma câmera super 8 e começou a rodar curtas-metragens com o auxílio de amigos.

Na época em que Almodóvar começou a filmar, na década de 1970, o cinema passava por uma mudança radical, em que a era do “cinema de autoria” de narrativa melodramática, das décadas de 1950 e 1960 – de Bergman, Fellini, Buñel, Truffaut, Godard, Pasolini, alguns de seus grandes inspiradores – era engolido pelo cinema das grandes produções de Hollywood, por meio de filmes como *Guerra nas estrelas*, que instaurariam inclusive outro tipo de melodrama. Segundo Ismail Xavier (2003):

“O salto tecnológico, aliado à experiência já consolidada na expressão imagética das afetações sentimentais, engendrou a nova fórmula, marcando a persistência das polaridades do Bem e do Mal. Com a reciclagem da ficção científica a partir de *Guerra nas estrelas* (1977), o filme de gênero veio mostrar o quanto sua vertente mais industrial e infantil era capaz de assumir, numa versão domesticada, aquele status de representação de segundo grau, eivada de citações e referências ao próprio cinema, que se associa ao pós-moderno. O melodrama encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição” (XAVIER, 2003, p. 88-89).

Almodóvar iria, por um lado, contra essa corrente e também, por outro, contra o próprio movimento de contracultura cinematográfica, na medida em que utilizaria esses esquemas vigentes para contar outras histórias e de modo diferente (POLIMENI, 2004). O que o diferenciava desses movimentos é que sua inspiração vinha de um cinema anterior, justamente os dos anos 1940 e 1950, de narrativa melodramática, aos quais teve acesso na

---

<sup>10</sup> El Deseo: produtora independente localizada em Madrid, criada por Pedro Almodóvar e Augustin Almodóvar, em 1986, para a produção de seus filmes e outros projetos parceiros.

infância. Além disso, mesclava estas inspirações com a arte pós-moderna e bebia na fonte dos vanguardistas como Andy Warhol, artista *pop*<sup>11</sup> que atuava na contramão das culturas de massa, buscando justamente criticá-las.

Logo, seu cinema começou a ser visto como marginal e de gosto duvidoso. Os críticos tachavam o seu estilo de *kitsch*, com o intuito de inferiorizar o seu trabalho. Depreciavam o próprio conceito de *kitsch*, associando-o à falta de cultura e não à outra forma de expressão, da qual falaremos mais adiante. Entretanto, o que Almodóvar perseguia era um exercício de modernidade. Depois da queda do governo franquista, que vigorou na Espanha por quatro décadas, seu modo de filmar era uma forma de vingança contra as repressões do passado. O que ele queria era que suas películas despertassem um sentimento catártico nos espectadores, por meio da abordagem de temas capitais que falassem sobre a vida e a morte, o amor e o ódio, o desejo e a decepção, a culpa e a *incomunicação*.

O *kitsch*, nesse aspecto, foi utilizado por ele como um ambiente natural para as suas histórias, consciente de sua opção na busca de uma perspectiva estética moderna. Assim também, a meu ver, Almodóvar toma a liberdade para lançar mão do melodrama. Consciente e dentro de uma perspectiva contemporânea de mistos de linguagens, procura selecionar do seu objeto de escolha aquilo que lhe interessa. Trabalha dominantemente com a questão da sexualidade, tratando-a com naturalidade, não levantando uma bandeira social e nem sendo defensor de um estilo. Foi justamente essa liberdade de trânsito entre territórios e fronteiras que gerou um forte impacto na sua produção.

Almodóvar teve contato com os mais variados tipos de gente, personagens, pessoas do teatro independente, artistas plásticos, artistas *underground*, de cabaré, pseudo-artistas, *officeboys*, prostitutas, roqueiros, *punkies*, acadêmicos. Em 1974, iniciou sua carreira de curtas de baixo orçamento com temáticas provocativas, obsessivas, humorísticas e *kitsch*, em um total de 8 curtas, de 1974 a 1978. O que mais chamou a atenção para o seu trabalho foi a forma de “obsessão narrativa” com que eram compostas as suas obras, que poderiam ser precedidas de noticiários, paródias dos meios de comunicação, propagandas governamentais, etc. Escrevia artigos para os jornais *El país* e Diário 16 e para a revista *La Luna*. Criou um personagem chamado *Pathy Difusa* e a novela *Fogo nas entradas*, de temática sexual, classificada na época como um melodrama venenoso.

---

<sup>11</sup> Pop art: movimento artístico americano e britânico que surgiu na década de 1950 e teve seu ápice em 1960 e 1970. Com o objetivo da crítica irônica e do bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, ela operava com signos estéticos massificados da cultura popular capitalista como publicidade, quadrinhos e ilustrações, aproximando-se, do que de certa forma, se costuma chamar de *kitsch*.

Todas essas manifestações determinaram Almodóvar, juntamente com outros artistas da época, como o estandarte da Movida madrileña, um movimento artístico e político de 1975 (em alguns aspectos, similar ao movimento da Tropicália, de 1967-68), que se deu após a morte de Franco e a queda do regime franquista na Espanha. Almodóvar foi o espelho de uma Espanha não declarada. Com temas e personagens na periferia da realidade, deu voz a um universo muito forte que havia por detrás dos panos – o de prostitutas, drogas, empregados, o do submundo –, enfocando as relações entre eles e o novo mundo que despontava.

Podemos colocar lado a lado dois momentos históricos e situações culturais que guardam suas semelhanças. De um lado, uma França do século XIX que passa por uma revolução burguesa e, de outro, uma Espanha do século XX que passa pela queda do Império Franquista. Momentos sociais que geram uma estrutura sufocante dentro de um sistema de hierarquias que acaba por oprimir uma grande fatia da população. Há um momento em que a arte da representação é a língua que vai ser compreendida. Uma sociedade em ascensão tem o desejo de se expor por meio da intensidade, dos excessos, do exagero, para se fazer ver e ouvir. Em ambos os casos, o melodrama pôde ser o meio a contemplar esse anseio.

Declaradamente, por mais de uma vez em entrevistas ou biografias, o melodrama sempre foi um gênero do qual ele não fazia cerimônias em utilizar, como relata em “Me acerco al melodrama, uno de mis géneros favoritos” (MÉJEAN, 2007) e também em entrevista a Frederic Strauss (2008), a seguir:

“Quando comecei a fazer cinema, tinha de filmar uma coisa que representava outra, e, como diretor, é esse o jogo que me interessa. Nesse jogo aparece o artifício que pertence essencialmente a Hollywood, sobretudo aos melodramas dos anos 1940 e 1950, no início do cinema em cores” (ALMODOVAR, apud STRAUSS, 2008, p. 145).

“Justamente, gosto muito do fato de esse gênero de filme já não ser feito hoje. Agrada-me demonstrar que o público ainda pode se interessar por um filme como esse. Quando alguém quer ser moderno, o mais importante é não se preocupar com isso. É preciso contar as histórias de que se gosta da forma como se gosta. Falamos do fim do século e do ecletismo que o acompanha e incita a olhar para trás, a fim de recuperar as coisas de que gostou. Quando se permanece autêntico, pode-se regressar ao passado, e isso será necessariamente um estilo pessoal. As pessoas não devem se preocupar com a originalidade do seu trabalho, mas com ser sinceras na estética e na linguagem que escolhem” (ALMODOVAR, apud STRAUSS, 2008, p. 145).

#### I.4. Melodóvar

Consciente do uso da linguagem melodramática, é com ironia e crítica que ele se apropria de elementos do gênero para construir seus roteiros e dirigir seus atores. Talvez esteja aqui a grande diferença dele para as demais produções *hollywoodianas*, que também não se cansam de lançar mão do melodrama, mas de maneira massificada. Para Xavier, e também para Almodóvar, o cinema, mais propriamente a indústria americana, e a televisão são os responsáveis por distorcer o que chamamos de melodrama tradicional ou como ele mesmo diz, o canônico:

“Ao apontar tais desdobramentos, não pretendo alinhar-me a todas as formas de apropriação crítica do melodrama, pois não são raras as euforias ingênuas quanto ao alcance do gênero, principalmente no caso em que as novas versões do melodrama se inserem na rotina da indústria e marcam a permanência das fórmulas mais convencionais. Pensando em tais versões, seja na tv ou no cinema, vale lembrar que, infelizmente, as estratégias de um cinema acrítico e as revisões dos teóricos da mídia mostraram-se, na cultura de mercado, uma pequena onda quando as comparamos com o dado mais avassalador da retomada de iniciativa por parte de Hollywood, feita exatamente por meio de uma reciclagem do melodrama mais canônico, como nos exemplos de Spielberg e Lucas a partir dos meados dos anos 70” (XAVIER, 2003, p. 88).

Pedro Almodóvar afirma que “el género al que más ha perjudicado la televisión, es el melodrama, que se ha visto completamente deformado por los culebrones más estúpidos”<sup>12</sup> (ALMODÓVAR apud MÉJEAN, 2007, p. 35). A meu ver, ele tem créditos a seu favor porque consegue articular o melodrama com outras influências como o *kitsch*, por exemplo, sob uma ótica crítica, assumindo e expondo seus códigos sem receio, deixando bem claro ao expectador o porquê de sua opção por trabalhar através desses modos de expressão. Ele não distorce o gênero quando faz uso dele, com aberturas para polarizar outros tipos de valores que não mais o bem e o mal, ou o rico e o pobre. O cineasta se utiliza da estrutura para mergulhar em questões bem mais complexas da sociedade contemporânea:

---

<sup>12</sup> “O gênero que mais prejudicou a TV é o melodrama, que foi completamente distorcido pelas novelas mais estúpidas” (tradução nossa).

“A apropriação *pop* do melodrama ativa uma sensibilidade *camp*<sup>13</sup>, e teve múltiplas versões até encontrar em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 80. O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre o arcaico e o moderno” (XAVIER, 2003, p. 88).

“Quando temos um olhar contemporâneo sobre os gêneros, é claro que há muitas coisas para mudar. O melodrama é um gênero maniqueísta que foi utilizado para propor uma causa social contra outra, para defender de um lado e denunciar do outro, e continuou a ser maniqueísta até atingir certas reatualizações com as de Fassbinder<sup>14</sup> [...] o importante hoje não é tanto dizer quem é o mau e quem é o bom, mas antes dizer por que razão o mau é como é. Os gêneros obrigam a encarar as personagens de uma maneira elementar. Ora, eu creio que não se pode continuar a fazer isso, porque corresponde a uma mentalidade de outra época” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 150).

Foi estreitando os caminhos das experiências práticas e dos estudos do melodrama com Pedro Almodóvar e no encontro das conexões entre ambos que surgiu o “melodóvar”. Essa nomenclatura surgiu no grupo de pesquisa para denominar um modo de atuação que consistiu em manter a essência e a estrutura do melodrama, sob a luz do universo almodovariano. Falamos em universo almodovariano, porque não se trata de uma questão apenas de cunho temático que fala da desestruturação familiar, das relações com o desejo e com a religião. Engloba também uma visualidade própria, onde estão presentes influências do *kitsch*, com o acúmulo de objetos, cores, cenários, figurinos e até o próprio estilo de edição de imagens. Também a musicalidade, as trilhas sonoras, as canções interpretadas e os efeitos sonoros, assim como ainda vários personagens que podem ser identificados como personagens-tipo<sup>15</sup> ou papéis. A título de exemplo: travestis, transexuais, homossexuais, mães solteiras, prostitutas, viciados, mulheres desesperadas, conquistadores, entre outros.

---

<sup>13</sup> A sensibilidade que se revela no artifício, estilização, teatralização, ironia, brincadeira e exageros, em vez de conteúdo. Ver Susan Sontag, “Notas sobre o *camp*” em contra a interpretação (Porto Alegre: L&PM, 1987).

<sup>14</sup> Cineasta alemão (1946-1982), um dos fundadores do novo cinema alemão, ator, roteirista de teatro, rádio, cinema e televisão, dirigiu mais de 41 filmes que misturam o melodrama ao estilo Hollywoodiano, abordando temas como relações humanas conflituosas, abuso de drogas, violência e desespero, sexo e degeneração. Autor de filmes como “O amor é mais frio do que a morte”, “O medo devora a alma”, “Querelle”, entre outros.

<sup>15</sup> Tipo: personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns, conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça. Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. “O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o tipo em questão, de acordo com um traço psicológico, um meio

A recorrência dos temas e das personagens que aparecem na filmografia de Pedro Almodóvar acontece da mesma forma que no melodrama tradicional: repete fórmulas e reconta histórias. Já sabemos o que vamos ver, mas não sabemos como serão apresentados, uma vez que esperamos sempre algo que nos irá surpreender.

É preciso deixar claro que esses “tipos” sempre existiram, mas que não estão presentes ou não fazem parte da estrutura melodramática clássica francesa (segundo THOMASSEAU, 2005, de 1800 a 1823), constituída por uma forte estrutura familiar maniqueísta, composta pelos tipos: pai nobre, filha ingênua, matriarca, agregados, servo fiel, mocinho herói e vilões implacáveis. Esta estrutura rígida, definidora do melodrama francês, vai se afrouxando ao longo do século XIX e invade o cinema já com nuances adquiridas pelo melodrama romântico e pelo diversificado (de costumes naturalista, histórico, de aventuras e policial). Em Almodóvar, como reflexo dos tempos atuais, são incorporados novos tipos que inserem discussões como gênero, sexualidade e uso de drogas.

#### I.4.1. Melodóvar: *Kitsch*

No início da pesquisa, em cumprimento aos créditos da Pós-Graduação, na disciplina *Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: visualidades do melodrama – “o kitsch em Almodóvar”*, ministrada por Paulo Merisio, deparei-me com o *kitsch*, seus conceitos e surgimento. Adentrar e ampliar o olhar para esse estilo foi um movimento positivo para os rumos do planejamento do laboratório. Vale ressaltar que “Almodóvar não é um cineasta *kitsch*”, como afirma Polimeni em seu livro “Almodóvar y el Kitsch Español”, é apenas um artista que utiliza o *kitsch* como “él ámbito natural de sus historias”<sup>16</sup> (POLIMENI, 2004, p. 10). Complementando esse pensamento, pode-se dizer que ele também não se enquadra como um diretor melodramático, mas faz uso de ambas as linguagens. O que me pareceu em um primeiro momento uma combinação estranha, aos poucos foi se revelando e mostrando-se como aspectos que poderiam estar diretamente interligados:

“Uma definição pode estar baseada em *O kitsch* de Abraham Moles (2007) – cuja primeira publicação foi em 1971 – que associa o *kitsch* a “uma maneira de ser” e a certa possibilidade de acesso a experiências estéticas por meio de artefatos produzidos em série, tais como souvenires, artigos religiosos e cópias de miniaturas

---

social ou uma atividade” (PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro, p. 410). Optarei pelo termo personagem-tipo quando me referir aos personagens do melodóvar.

<sup>16</sup> “o ambiente natural de suas histórias” (tradução nossa).

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 reivindica reconhecimento à cidadania” (MERISIO, 2010, p. 149).

Como vimos na citação acima, o gênero melodrama e a estética *kitsch* surgem em situações muito semelhantes, pois ambos estão relacionados com o movimento de ascensão de uma classe que quer ser vista e pode agora pagar para se mostrar: a burguesia. Com o intuito de enfeitar, há um desejo de aquisição e acúmulo cada vez maior de objetos, vislumbrando aí uma relação de poder. No desejo de ocupar o lugar da aristocracia, surge a produção em larga escala de vários artefatos, subprodutos, réplicas e cópias de grandes obras de artes. É a produção em massa de imagens, bibelôs, lembranças de viagem, imitações da natureza e do reino animal, miniaturas. É como se o acúmulo, ou seja, o exagero em possuir tais objetos, lhes conferisse um novo *status social*.

“El siglo XIX fue testigo de una multiplicación de técnicas de reproducción visual que transformaron el inconsciente óptico de la cultura occidental. La reproducción mecánica no sólo alteró las posibilidades de proliferación y asequibilidad de las imágenes, sino que hizo posible la aparición de una sensibilidad específica, moderna basada en supremacía de la vista y la acumulación<sup>17</sup>” (OLALQUIAGA, 2007, p. 15).

Sabe-se, que após os movimentos de vanguarda, o clássico, o romântico e o barroco foram tidos como estilos ligados a uma tendência ultrapassada, em questões estéticas e comportamentais. O amor excessivo, o rebuscamento de imagens e os lirismos nas formas musicadas foram banidos da modernidade. Também o melodrama com seu modo de interpretação exacerbado, seu gestual codificado, e sua dramaturgia recorrente, foi visto como piegas, em uma época em que a quebra de paradigmas e o “novo” estavam em voga. O fato é que, paralelamente a isso, o gênero melodrama não deixou de existir e encontrou outros lugares onde pôde permanecer<sup>18</sup>. Reconhecido como o primeiro movimento de cultura de massa – como já apontado –, talvez por essa estrutura simplificadora que está ao alcance do

---

<sup>17</sup> O século XIX assistiu a uma multiplicação de técnicas de reprodução visual que transformou o inconsciente óptico da cultura ocidental. A reprodução mecânica não só alterou as possibilidades de proliferação e acessibilidade das imagens, mas também tornou possível o surgimento de uma sensibilidade específica, moderna embasada na supremacia da visão e da acumulação (tradução nossa).

<sup>18</sup> Para maior aprofundamento ver HUPPES, 2000.

povo e por seu grande sucesso também nas classes mais altas, sobrevive a todas essas vanguardas do século XX e encontra grandes admiradores que recorrem ao seu arcabouço.

É dessa idéia, de uma arte colocada à margem do que seria “a boa arte”, definida pelos padrões de críticos e intelectuais, que o melodrama se encontra com o *kitsch*, também um estilo banido dos padrões estéticos da “cultura legitimada”. Nesse aspecto, Almodóvar faz o elo entre essas duas linguagens de áreas distintas, mas com muitos pontos em comum. É cotejando o pensamento de Xavier (2003) e Merisio (2010) em citações acima, de que a permanência do gênero melodrama nos dias atuais possa estar diretamente ligada a um modo de ser *kitsch*, que se pode pensar em como os papéis do melodrama encontram outro lugar para se acomodar, em um cenário *kitsch* com figurinos *kitschs* e atitudes *kitschs*. Comumente dito em reportagens de periódicos e em sites sobre o autor, a exemplo a frase encontrada: “delineia o cenário perfeito para o afloramento das emoções exacerbadas”<sup>19</sup>.

Assim concebido, o melodrama se aproxima do entendimento de arte que ganharia importância progressivamente, já para dentro do século XX. O melodrama prenuncia a arte que se declara como artifício. A arte que é matéria construída por um homem com o objetivo de produzir determinadas reações em outros homens – os consumidores – a quem ele deseja agradar (HUPPES, 2000, p. 30). Listo, a seguir, alguns desses pontos em semelhança entre o melodrama e o *kitsch*:

---

<sup>19</sup> Disponível em [inquadrofilmes.blogspot.com/2009/05](http://inquadrofilmes.blogspot.com/2009/05).

**Quadro A: Os pontos semelhantes entre o melodrama e o *kitsch***

<b>MELODRAMA</b>	<b>KITSCH</b>
Surge no fim do século XVIII com o movimento de ascensão da burguesia na Europa.	Surge por volta do século XIX com o movimento de ascensão da burguesia na Europa.
Exagero na interpretação, no gestual, no figurino, no cenário, nos sentimentos.	Exagero no acúmulo de coisas, no sentimentalismo com relação aos objetos.
Artificialização do código teatral; expõe o artifício, não esconde.	Artificialização dos objetos, do comportamento.
Cópia dos enredos, roteiros e de peripécias que funcionam.	Cópias de obras de arte, de criações originais.
A modernização: utilização do maquinário para produção de grandes efeitos cênicos.	A mecanicização industrial provoca a proliferação de imagens e fotografias.
Uma das primeiras manifestações de “cultura de massa” na história do Teatro. Um teatro acessível a um grande público.	Explosão do intercâmbio mercantil de compra e venda de objetos colecionáveis e acessíveis à grande massa.
“Um teatro feito para aqueles que não sabem ler” (Pixerecourt).	A não necessidade de muita educação para a apreciação de imagens e artefatos.
Os cartazes como peças de divulgação e registro das peças e para o culto dos atores da época.	A fotografia como elemento de adoração e recordação de pessoas queridas, deuses e mártires.
Espetacularização do espaço da rua, o <i>voyeurismo</i> : o <i>Boulevard</i> .	Transformação do espaço de trânsito da rua para um espaço de comércio: aquário humano.

Em outro quadro, para melhor exemplificar essas análises, recorto trechos de cenas dos filmes selecionados que contêm forte carga melodramática e que estão emoldurados por um

cenário e/ou situações e/ou comportamentos *kitschs*. Apresento os fatores ligados a figurinos, cenários, atitudes, que se convertem em elementos que contribuem para a construção dos personagens e vão influenciar diretamente no processo de criação atorial dos alunos/pesquisadores.

#### **Quadro B: Os filmes selecionados de Almodóvar**

Filme	Cena/Situação/Ambiente
<i>A lei do desejo</i> <b>(1986)</b>	Cena final na sala do apartamento onde o personagem assassino se mata por amor, para proteger do sofrimento o então amante. O cenário é um altar repleto de artigos religiosos de diversas crenças, miniaturas de obras de arte, souvenires, fotos de artistas populares, flores, etc.
<i>De salto alto</i> <b>(1991)</b>	Cena em que o personagem detetive revela à Rebeca que ele é o travesti que imita sua mãe e que se esconde para protegê-la porque a ama e porque ela espera um filho seu. Em um camarim com roupas penduradas e vários adereços, após um show, enquanto se despe dos acessórios femininos, como seios postiços, maquiagem, peruca e se veste de homem colocando uma barba falsa, terno e gravata.
<i>Tudo sobre minha mãe</i> <b>(1999)</b>	Cena em que a personagem central, a mãe, revela ao pai, na figura de um transexual chamado Lola, que teve um filho seu no passado, e que agora está morto. A cena acontece na escadaria de um cemitério, onde ele está sentado e escondido no enterro de outra amante, freira, que também teve um filho seu, mas que está vivo.

Essa relação ajuda a perceber que o *kitsch*, proposto por Pedro Almodóvar em seus filmes, talvez seja o ambiente ideal para a permanência do gênero, e que a utilização desse recurso pode ser muita rica em descobertas no campo da interpretação.

## II – O LABORATÓRIO EXPERIMENTAL: “A TIME AND A PLACE FOR US”<sup>20</sup>

### II.1. Laboratório: o por quê?

Uma experiência prática que pudesse compreender como atores/pesquisadores do melodrama respondem, em cena, às atualizações do gênero aqui tratado, me pareceu um campo rico de estudo que contribuiria para o entendimento dos processos de criação atorial na cena contemporânea. Para que isso se constituísse em um material palpável a ser analisado, o formato de um laboratório experimental se configurava como propício espaço para o aprofundamento dessa investigação. Com base no modelo dos laboratórios experimentais vinculados à pesquisa de doutorado de Paulo Merisio *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar* e ao Projeto Integrado *Um estudo sobre o cômico*, coordenado pela professora Beti Rabetti, estruturou-se essa pesquisa, com o mesmo intuito de alimentar os estudos acadêmicos, em continuidade às discussões dos mais variados desdobramentos, e apontar contribuições da permanência do melodrama em nossa cultura. O surgimento de hipóteses emergidas dos estudos teóricos sobre o melodrama e suas reverberações, ao longo dos séculos até os dias de hoje, alimentaram a necessidade de um desenvolvimento prático que é o cerne desta dissertação de Mestrado.

“Os laboratórios desenvolvidos nestes projetos proporcionam a oportunidade de aferir no campo prático, hipóteses desenvolvidas na pesquisa teórica e alimentar os estudos teóricos com questões levantadas na experimentação prática. As questões surgidas a partir da pesquisa teórica são “experimentadas” na cena teatral. Por sua vez os encontros experimentais produzem novas questões e constituem-se, de fato, em uma nova fonte documental” (SILVA, 2000, p. 387).

Partiu-se da hipótese de que “ingredientes” melodramáticos estavam presentes nas obras de Pedro Almodóvar, mas de forma re-elaborada ou até mesmo “contemporaneizada”. A presença destes “ingredientes” poderia “afetar” o modo de atuação de atores recém-formados e em formação na atualidade. Mas de que forma? Seria uma atuação ainda melodramática? Ou seria uma atuação neo-realista? Termo que o próprio Almodóvar utiliza:

---

<sup>20</sup> Título do 8º capítulo do livro *Lágrimas de Luz: o drama romântico no cinema*, de Heitor Capuzzo, e título de um melodrama cinematográfico “Um tempo e um lugar para nós” (tradução nossa).

“O neo-realismo pra mim é um subconjunto do melodrama cuja especificidade resulta da importância que dá à consciência social e não apenas aos sentimentos. É um gênero que elimina do melodrama tudo o que ele pode ter de artificial, conservando, no entanto, seus elementos essenciais” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 66).

Ou seja, o melodrama não extrapola a situação do que poderia ser uma representação fiel da realidade, mas permite a identificação de sua presença. Encontrar essa medida de atuação no corpo do ator foi o nó da questão. Essas inquietações foram tomado corpo e se desvelando ao longo da pesquisa. O aprofundamento dessas indagações fez surgir o projeto de Mestrado, estruturado nas pesquisas teóricas do melodrama francês e nos processos e práticas resultantes de um recorte de experimentações de situações de três filmes da obra de Pedro Almodóvar que, por sua vez, resultaria em novas fontes a serem analisadas a partir dos encontros labororiais.

Um cuidado tinha que ser tomado o tempo todo: o risco de não cair em uma observação da permanência do melodrama pelo viés dramatúrgico, temático e/ou estrutural, pois o foco era a permanência na atuação. A idéia era verificar de que forma a interpretação de códigos claros e bem definidos – tanto no corpo, quanto na voz e nas emoções do ator – inerentes ao melodrama tradicional, se acomodou ao modo de atuação contemporâneo, que ao longo dos séculos veio passando por tantas outras influências, sobretudo na efervescência de discussões em torno do ator no século XX.

Já nos laboratórios, surgiram debates em torno dos roteiros almodovarianos. Neles reconheceu-se a presença de características melodramáticas, tais como a recorrência de certos papéis – novas vítimas e bandidos do cenário atual –, transposições de fatos do passado para fatos do presente, a moralidade e os juízos de valor das relações, mas pôde-se também identificar a abordagem dos temas tabus como sexualidade, vícios e religiosidade. Foi ressaltada ainda a utilização de recursos técnicos, próprios da linguagem do cinema, tais como sequência de cortes e edições, o “close na lágrima” para exagerar o drama existente, entre outros. Se, por um lado, essas semelhanças e reflexões ainda não traziam um aprofundamento científico, por outro, me inquietavam muito e me faziam vislumbrar uma possível experimentação cênica baseada nesses elementos citados.

Os encontros foram uma experiência extremamente rica e repleta de descobertas em relação à corporeidade deste modo de atuação. Elas se deram na medida em que cada ator é um indivíduo único e habita um corpo que tem sua particular interpretação do que seja o

melodrama. Como é próprio da pesquisa, surgiram outros questionamentos, principalmente acerca das questões físicas do trabalho do ator, e se pôde analisar a dificuldade de se trabalhar com outra linguagem: a transposição das percepções advindas do cinema para uma experiência especificamente teatral. Os alunos/pesquisadores identificaram a presença do melodrama na trama ou em situações dos filmes, mas pouco se percebia no corpo e na voz dos atores, visto que, devido à própria especificidade do cinema, a interpretação requer mais contenção. Chegávamos a um dos pontos mais importantes dessa pesquisa: verificar se a atualização de um modo de interpretar do melodrama não estaria cada vez mais se impregnando de uma interpretação realista, ou se o modo de atuação realista foi buscar na interpretação melodramática o “tônus a mais” dentro de uma realidade cênica para a construção de um personagem. Almodóvar sugere o termo neo-realismo para definir aspectos de sua filmografia, pois, ao mesmo tempo em que seus filmes preservam o entendimento das situações sociais reais e verossímeis, mantêm o melodrama na forma de sentir e agir.

Registros videográficos e fotográficos dos encontros e um diário, também entendido como um formato de um protocolo resultante em cartas, recortes de revistas e objetos, proporcionaram preciosas fontes documentais que me ajudaram a perceber melhor essa medida e refletir sobre o estar em cena, em uma linha tênue na busca de um modo de atuação fronteiriço, no qual o ator/pesquisador atua em um campo de risco.

Ao mesmo tempo, essa investigação pôde colaborar para o desenvolvimento de um estado de atenção e percepção que alimenta a sua prática atorial e que, por sua vez, alimenta suas observações teóricas e assim sucessivamente, em uma relação circular que mais uma vez não dissocia a reflexão do fazer da reflexão do saber.

## **II.2. Laboratório: os alunos/pesquisadores**

Um grupo de atores/alunos do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, por intermédio do Prof. Dr. Paulo Merisio, então professor dessa instituição (2000-2009), pôde estudar e vivenciar aulas de melodrama em disciplinas optativas<sup>21</sup>, tendo como paradigma o melodrama tradicional, a partir dos estudos de Jean-Marie Thomasseau, e de estruturas práticas, frutos de sua experiência com Phillippe Gaulier no módulo melodrama, na École Du Théâtre Phillippe Gaulier em Paris/França.

---

<sup>21</sup> O Prof. Paulo Merisio ministrou duas disciplinas que possibilitaram que alunos do Curso de Teatro da UFU experimentassem a linguagem melodramática – *Oficina de Artes Cênicas 2*, em 2007/2, e *Interpretação Melodramática*, em 2008/2.

Com o conhecimento e a experiência nesse modo de atuação, os alunos tiveram seu campo de percepção aberto para esse gênero, de modo que as discussões acerca da permanência do melodrama entraram em ebulação. Para esses pesquisadores, estava clara a presença de elementos melodramáticos em diversos outros meios de comunicação e mídia como a televisão, o jornalismo e o cinema. Ainda foi ampliada a percepção de que muitas das situações vividas na vida real encontram-se carregadas de melodrama, corroborando com o conceito de “imaginação melodramática”, apontado por Brooks (1995), de quem já falamos no capítulo anterior. Isso nos faz admitir que somos constantemente envoltos pelo universo melodramático e que consumimos o melodrama mesmo de forma inconsciente.

Essa ampliação trouxe para os alunos o reconhecimento de uma cenografia melodramática, entendendo-a como um ambiente, um universo de sensações, com aspectos visuais, temáticos, táteis e sonoros, em que o melodrama parece estar confortavelmente aconchegado nos dias de hoje. Esse lugar pode também ser o mundo criado por Pedro Almodóvar.

Houve um processo de seleção dos alunos que fariam parte da pesquisa, pois havia a necessidade de um conhecimento prévio sobre o tema e a prática de atuação do melodrama francês, visto que se vislumbrava a possibilidade de um desdobramento do conceito tradicional. Também se procurou trabalhar com um número relativamente reduzido de alunos, a fim de poder lançar sobre cada ator um olhar mais atento em relação às suas descobertas.

Sete atores foram escolhidos e convidados a trabalhar nessa pesquisa: os alunos do curso de teatro Amanda Barbosa Vieira, Marli Fernandes Magalhães, Monique Francielle Alves Ferreira e Welerson Freitas Filho e, ainda, os atores da Trupe de Truões, Amanda Aloysa, Ricardo Oliveira e Ronan Vaz.

Um caráter importante que norteou essa seleção foi o fato dos pesquisadores já terem um satisfatório contato com o melodrama e, principalmente, o interesse e a abertura para esse modo de atuação, livres de pré-julgamentos que poderiam gerar outras questões não pertinentes à pesquisa. “É fundamental que o melodrama, vencido o primeiro preconceito, seja abordado sem críticas, certamente repousa aí o grande desafio para o trabalho do ator contemporâneo” (MERISIO, 2010, p. 148).

Pensando sob esse paradigma, proposto por Merisio (2010), convidei os atores da Troupe de Truões, meus companheiros de grupo e amigos, Amanda Aloysa, Ricardo Oliveira e Ronan Vaz. Amanda e Ricardo fizeram parte da montagem do melodrama *A Maldição do Vale Negro*, de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes em 2007, realizada pelo mesmo

grupo e da qual também fiz parte. Sob a direção de Paulo Merisio, foi no processo de criação desse espetáculo onde, pela primeira vez, ele pode compactuar conosco seus estudos com Jean Marie-Thomasseau e as experiências adquiridas no módulo melodrama com Philippe Gaulier, frutos de sua pesquisa de doutoramento. Ricardo e Welerson foram também seus orientandos de Iniciação Científica nos projetos *A interpretação melodramática na encenação contemporânea* e *Melodrama, o gênero na formação do ator contemporâneo*, respectivamente. Todos, com exceção de Amanda Aloysa, foram alunos das disciplinas ministradas por Merisio em 2007 e 2008 e tinham obtido boas atuações no exercício cênico *Melodrama da meia-noite*<sup>22</sup>, realizado regularmente no curso de Teatro da UFU.

Essa prática teatral vivenciada por eles proporcionou a oportunidade de cotejar no campo prático aquilo que trabalhavam no campo teórico a respeito do melodrama. Foi com base nesse formato que o plano de trabalho para o laboratório foi criado. Esperava-se que a intimidade nessa estrutura de atuação auxiliasse na investida de uma nova pesquisa que daria um passo além nas investigações acerca do gênero e de sua permanência. Fato confirmado durante o processo.

É importante ressaltar que a escolha dos jogos trabalhados com os alunos/pesquisadores deveu-se ao fato de serem basicamente os mesmos, com base no melodrama tradicional, trabalhado por Paulo Merisio, com pequenas variações e, portanto, bem conhecidos por eles. Era fundamental para essa pesquisa partir de um caminho concreto para, então, erguer novos degraus e visualizar novos horizontes.

“É, portanto, um exercício extremamente rico para o ator em formação permanecer neste limite sem se deixar seduzir e adentrar no universo da paródia e da comédia. Esta fronteira se torna também extremamente tênue, quando se começa a investigação do universo melodramático e *kitsch* de Pedro Almodóvar” (MERISIO, 2010, p. 149).

---

<sup>22</sup> O exercício cênico *Melodrama da meia-noite* acontecia regularmente e no projeto Gente de Teatro, no curso de Teatro da UFU, realizado à meia-noite das sextas-feiras, com alunos da Graduação e atores da Trupe de Truões, sob a direção de Paulo Merisio, no ano de 2007/2 e 2008/2. Atualmente, configura-se espetáculo de improvisação teatral apresentado regularmente pela Trupe de Truões – Amanda Aloysa, Amanda Barbosa, Getúlio Góis, Maria De Maria, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Filho – e atores convidados – Juliana Prados e Wesley Melo –, em Uberlândia, MG. Na Unirio, RJ, foi apresentado como resultado da disciplina *Interpretação 5*, do Curso de Teatro, ministrada por Paulo Merisio em julho de 2010.

## II. 3. Laboratório: os procedimentos metodológicos

Como recurso metodológico para as investigações, optou-se pelo Laboratório Experimental pelas razões já citadas anteriormente. Para tanto, o laboratório de interpretação melodramática pôde ser realizado dentro da disciplina optativa TETA<sup>23</sup>, pertencente à grade curricular do curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, onde eu era então contratada como professora substituta, e pude também estreitar diálogos entre a Pós-Graduação e a Graduação no campo da pesquisa em Teatro.

O laboratório foi cuidadosamente planejado para os alunos/pesquisadores acerca de questões muito específicas para esta pesquisa. O vínculo à disciplina optativa do curso de Graduação dava-me um respaldo pedagógico e a garantia de maior comprometimento e dedicação dos alunos, além de contar com o espaço físico que a Universidade proporciona e a carga horária necessária para as práticas experimentais. Diferentemente de uma montagem ou, até mesmo, uma filmagem, não havia a obrigatoriedade de um resultado final.

Como o título do capítulo sugere, foi “um lugar e um tempo para nós”, para experimentarmos hipóteses, exercícios, misturando ingredientes melodramáticos ao ambiente almodovariano, gerando descobertas no campo da interpretação. Dentro da disciplina, foi estabelecido um plano de trabalho que contou com 12 encontros laboratoriais, realizados de agosto a dezembro de 2009, e um último encontro em março de 2010.

O objetivo dos laboratórios foi verificar e trabalhar os códigos do melodrama tradicional a partir do olhar de Pedro Almodóvar, presentes em três filmes selecionados para a composição de personagens na criação de situações também melodramáticas. A metodologia escolhida foi a utilização de uma estrutura de jogo de improvisação nos moldes do que já vínhamos trabalhando no exercício cênico *Melodrama da Meia Noite*. Paulo Merisio define que “neste espetáculo os atores se concentram em papéis que pertencem ao repertório melodramático, articulando no momento mesmo da cena, tramas baseadas na dramaturgia do gênero” (MERISIO, 2010, p. 141), em que “o foco do trabalho é a experimentação do jogo em um espaço de improvisação que aciona elementos que se assumem enquanto código teatral” (MERISIO, 2010, p. 145).

A partir destas delimitações, trabalhamos com dois jogos que funcionam como propulsores para a construção do repertório atorial na improvisação: o jogo do *Gaulier*, que é uma variação, conhecida por nós como “o mestre mandou” e o jogo do “detetive e assassino”,

---

<sup>23</sup> O Laboratório Experimental *Melodrama e Almodóvar* foi vinculado à disciplina TETA – *Tópicos Especiais em Técnicas Artísticas* – da grade curricular do Curso de Teatro da UFU, realizado em 2009/2.

que aconteciam respectivamente nessa ordem<sup>24</sup>. Foi necessária uma adaptação desses jogos – aplicados originalmente na investigação do melodrama tradicional – para esse laboratório, sob a perspectiva do universo almodovariano.

Um primeiro aspecto foi a caracterização dos alunos. No jogo tradicional, era estimulada a partir de inspirações nas figuras de *pobres de Paris*, sob influência do melodrama francês e de referências do filme *Boulevard du Crime*<sup>25</sup>. No nosso caso, passou a ser inspirada na estética *kitsch* e extravagante proposta por Almodóvar.

Um recurso adaptado das escolhas feitas por Gaulier e relidos por Merisio foi o do *povo de Paris*, que passou a se referenciar ao *povo de Madrid*. Consiste na triangulação de momentos chaves da trama, onde o ator congela, formando um *tableau*, e olha para a platéia com a intenção de evidenciar um momento importante da cena, seja ele de revelação, de reconhecimento ou para comentar com o espectador como o ator está “belo em cena”, desempenhando bem o seu papel.

Outro fator de adequação se deu no aquecimento, fase de preparação para os jogos em que os alunos/pesquisadores passavam pelo que chamamos de “aquecimento melodramático”, que consiste em navegar pelos sentimentos-base, selecionados para essa pesquisa. No exercício tradicional, eles eram ingenuidade, sofrimento e ódio. No “melodóvar”, são paixão, abandono e obsessão. Esses sentimentos permitem aos alunos alternar previamente emoções que podem ser acionadas no desenrolar da trama conforme o personagem-tipo escolhido. Outros comandos de sentimentos foram frequentemente acionados no decorrer do processo, tais como sensualidade, traição, desespero, desejo, abstinência e vingança.

Se antes “passeavam” pelo espaço da sala, como se andassem pelas ruas de Paris, agora eram incitados a se remeterem à Madrid. Assim, estímulos de sensações térmicas de frio e calor também foram alterados respectivamente, com o propósito de auxiliar na busca dos sentimentos propostos. Além desses, havia os estímulos musicais, propostos por mim: boleros e tangos, inspirados também pelo universo almodovariano, dos quais falarei melhor no próximo item.

Havia ainda um exercício que visava investigar uma gestualidade grandiloquente e exacerbada, própria do melodrama teatral do século XIX. No laboratório, os atores foram estimulados a experimentar essa movimentação para os tipos que haviam sido identificados

<sup>24</sup> Para um aprofundamento a respeito das apropriações dos jogos, ver Merisio, Paulo. *Melodrama: investigação de repertório atorial na cena contemporânea*. In: Cássia Navas, Marta Isaacson, Sílvia Fernandes (org). *Ensaios em cena*. 1. ed. Salvador, BA: Abrace – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010.

<sup>25</sup> Filme de Marcel Carné, 1945, que retrata o momento histórico do melodrama no século XIX.

nos filmes de Almodóvar: mulheres fortes, mulheres desequilibradas, homens sensíveis, travestis, transexuais, gays e viciados.

Outros exercícios também colaboraram para a construção desse repertório que pôde ser acionado no espaço da improvisação, baseados em cenas recortadas dos filmes selecionados. A título de exemplo, cito o trabalho com o filme *Tudo sobre minha mãe*, do qual foi utilizado o trecho do atropelamento, cena que resulta na morte de Esteban e que foi presenciada por sua mãe, Manuela. Os atores fizeram três tipos de leitura da cena: leitura branca, leitura realista e leitura melodramática. Depois, prepararam a cena buscando alternar momentos entre o melodrama e o realismo, com o intuito de encontrar uma medida próxima ao que paralelamente vinhamos discutindo.

A estratégia utilizada para a análise do laboratório foi mapear todo o percurso do início ao fim, a partir da matéria produzida. Para me subsidiar, ao me referir à matéria, recorro à Silva (2000) que define:

“Sempre é necessário ressaltar que a matéria essencial do teatro é a cena teatral. Matéria – e me repito no termo utilizando-me de sua acepção como material, tecido, substância, tecitura – altamente fugaz que, paradoxalmente, ao mesmo tempo que se realiza se desvanece e só se perpetua e se fixa enquanto memória. Dessa forma, a cena teatral, única e irreproduzível, alcança o fim no momento de sua realização. Nestes tempos de informações virtuais, lançadas a grandes distâncias em instantes, o teatro insiste em ser uma manifestação obsoleta, que não deixa rastros. Uma manifestação que insiste na presença viva e direta, sem mediações, de homens. É, portanto, mediante a perspectiva da cena teatral em seu processo de elaboração – matéria a meu ver privilegiada, principalmente e, sobretudo, devido a essas características – que ocorre a investigação desenvolvida nos laboratórios atoriais vinculados a um projeto de pesquisa” (SILVA, 2000, p. 387).

Não há regras que possam ser aplicadas igualmente na investigação de um processo criativo. Cada caso é um caso, pois está diretamente ligado aos elementos que se tem em mãos em determinado momento da pesquisa, considerando que a trajetória já vem implícita nas experiências individuais do coletivo que se dispôs a experimentar. A reflexão veio a partir dos registros e observações do começo e do fim; em como começou a partir do que entendíamos por melodrama e Almodóvar e em como terminou; quais foram as descobertas, intersecções e transformações advindas da ampliação dos nossos olhares. Importante ressaltar ainda que a relação mais importante é a interlocução. É se atentar para quem eu transmitem o conhecimento adquirido e como se dá o diálogo com o outro com quem quero conversar e o

que ele me diz disso. Esses foram pontos chaves que me nortearam ao longo dos 12 encontros labororiais, incluindo as duas apresentações públicas no âmbito acadêmico.

### **II.3.1. As fontes primárias: a escolha das obras de Almodóvar**

Ao entendimento de que o melodrama pode ser abordado sob dois pontos de vista, em uma perspectiva “séria” ou “paródica”, e ao constatar que Almodóvar trabalha também sob estes mesmos dois pontos de vista, a minha opção por trabalhar os aspectos ligados a proximidade com a realidade me fez selecionar, dentro da obra de Almodóvar, filmes que me serviriam de fontes para fornecerem tais aspectos.

A filmografia de Pedro Almodóvar é extensa. Dezessete longas-metragens, a saber: *Pepi, Luci, bom e outras garotas de montão* (1980), *Labirinto de Paixões* (1982), *Maus hábitos* (1983), *Que fiz eu para merecer isto?* (1984), *Matador* (1985), *A lei do desejo* (1986), *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987), *Ata-me!* (1989), *De salto alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo* (1995), *Carne trêmula* (1998), *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Fale com ela* (2002), *Má educação* (2004), *Volver* (2006) e *Abraços partidos* (2009), sendo que esse último ainda não havia estreado no Brasil na ocasião da seleção das fontes primárias.

Uma seleção cuidadosa foi feita tendo como referência que três obras seriam suficientes para subsidiar os exercícios e jogos a serem trabalhados pelos alunos/pesquisadores na proposta. A escolha desses três filmes, fontes primárias da pesquisa, foi norteada por três pontos principais. O primeiro foi detectar as obras que tivessem uma maior carga dramática em seus roteiros, já excluindo as mais caricaturais, segundo meu ponto de vista. Assim, identificamos os filmes que continham mais fortemente elementos e situações semelhantes à do melodrama canônico. O segundo ponto norteador foi buscar por filmes que abarcariam momentos diferentes da obra do autor, sendo possível detectar as formas de permanência e abordagem dos elementos melodramáticos em sua trajetória. Por fim, o terceiro ponto: selecionar três filmes nos quais houvesse personagens de diferentes gêneros que poderiam ser acionados nas experimentações cênicas por homens e mulheres na criação dos personagens-tipos contemporâneos, tais como travestis, transexuais, homossexuais, mulheres fortes, mães independentes, prostitutas, viciados, desequilibrados, obsessivos, passionais, entre outros.

Levando em conta todos estes aspectos supracitados, os filmes que serviram de base para os encontros labororiais propostos foram: *A lei do desejo*, de 1987, *De salto alto*, de 1991, e *Tudo sobre minha mãe*, de 1999.

Chegar à seleção final dos três filmes foi uma tarefa árdua, na medida em que não tinha acesso a todos os filmes. Já havia assistido grande parte deles, mas era preciso revê-los com o olhar de pesquisadora, buscando identificar e listar os elementos que me serviriam a esta pesquisa. Os filmes mais recentes já se encontram disponíveis em DVD, os mais antigos, da década de 1980 e 1990, só foi possível encontrar em formato VHS. Nem todos, no entanto, foram encontrados, pois os primeiros filmes correspondem ao início da carreira de Almodóvar, quando ainda era um autor de pouco reconhecimento, fator que comprometeu a distribuição dessas películas.

Não podia ignorar os mais antigos, pois neles poderiam estar contidos elementos importantes para o trabalho. Assim, uma alternativa encontrada foi o contato com a bibliografia *Conversas com Almodóvar*, de Frederic Strauss (2008), que consiste em um compilado de entrevistas cedidas por Almodóvar ao longo de sua carreira. Paralelamente, outras fontes bibliográficas também foram acionadas para subsidiar a escolha dos filmes: *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, de Carlos Polimeni (2004), e *Pedro Almodóvar*, de Jean-Max Méjean (2007).

*Tudo sobre minha mãe* (1999) foi o primeiro a ser selecionado. Nesse filme, identifiquei a presença de muitos elementos melodramáticos tanto no que se refere à trama quanto às interpretações, aspectos importantes para as observações nos laboratórios. No enredo, o eixo principal é a “morte devastadora de uma criança, um filho” (STRAUSS, 2008, p. 211). É a “história de Manuela, mãe de Esteban, um jovem de dezessete anos, que parece reunir todas as graças. Porém, Manuela guarda um segredo e, ainda que ela e seu filho conversem sobre tudo e de forma bastante livre, nunca tratam do essencial. Quem seria a pessoa que Manuela havia recortado com todo cuidado na foto em que ela aparece atuando? Dito de outro modo, – já instaurando nessa pequena descrição do filme um suspense melodramático –, quem é o pai de Esteban? (MÉJEAN, 2007, p. 68, tradução nossa). Esteban vai completar 18 anos e, para comemorar, ele e sua mãe vão ao teatro assistir *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, interpretado por uma famosa atriz chamada Huma Rojo. No final do espetáculo, Manuela confessa que no passado interpretou o mesmo texto e que o homem que está recortado das fotos é seu pai. Esteban pede à mãe, como presente de aniversário, que lhe conte quem ele é e ela promete fazê-lo quando chegarem em casa. Nesse momento, a atriz Huma Roja sai do teatro e Esteban corre para pedir-lhe um autógrafo, mas ela o ignora. Ele, então, sai correndo atrás do táxi em que está Huma, sendo atropelado por outro carro. A mãe presencia a morte de seu filho. Antes, porém, o filme mostra Manuela, que é enfermeira naquele momento da história, atuando em um vídeo institucional que está sendo

apresentado em um seminário médico. Nesse vídeo, ela faz o papel de uma mulher que deve aceitar que o coração de seu marido seja transplantado. Diante do acidente, ela se vê na mesma situação que havia interpretado na ficção, de ter que aceitar que o coração de seu filho vá salvar a vida de um desconhecido. Almodóvar nos permite confrontar a reação da notícia da morte em duas situações similares, com a diferença de que uma faz parte da ficção e outra da “suposta” realidade dentro da ficção. A morte vai gerar uma reviravolta na história, como ressalta Méjean (2007), ao citar que “o atropelamento é uma imagem que Pedro Almodóvar põe diretamente em cena para mostrar que a vida vai experimentar um salto brutal e que o desejo da mãe vai mudar radicalmente” (MÉJEAN, 2007, p. 70, tradução nossa).

A partir daí, Manuela decide retornar à Barcelona e reviver todo o trajeto de volta ao passado, a fim de reencontrar o pai de seu filho e lhe contar toda a história, livrando-se do fantasma da culpa de não ter falado sobre ele para Esteban. Ao chegar, por meio de um amigo – Agrado, personagem cômico – intermediário entre ela e o pai de seu filho, Manuela conhece uma freira chamada Rosa que se encontra nas mesmas condições em que ela quando partiu.

Para aumentar a desgraça anunciada – nos moldes *beurre sur la beurre* –, Rosa se descobre soropositiva. A partir desta notícia, decide pedir abrigo para Manuela, pois não tem a quem recorrer: não pode contar com o auxílio nem de sua mãe, que é contra sua opção de vida, e nem de sua ordem, que a rechaçará. O desenrolar da trama culmina na morte de Rosa, que deixa seu filho – de nome ‘Esteban’, cujo pai é o mesmo do finado Esteban – para Manuela, que, por forças do destino, reencontra seu Esteban perdido. Ela vê nessa criança o seu filho que morreu, em um jogo de metáforas e ironias. Acontece, enfim, a revelação – ao mesmo tempo melodramática e contemporânea –, o pai, Esteban, aparece ao fim do filme, mas já não é mais um homem: é um travesti, na figura de uma mulher e também mãe desse ‘Esteban’, que contraiu o vírus do HIV de sua mãe Rosa”. Ao final, passados dois anos, o vírus desaparece do menino. Manuela, então, retorna à Barcelona, onde convive com o pai e a avó da criança em perfeita harmonia, a restituição da ordem e do ideal de felicidade.

Uma história forte carregada de elementos melodramáticos e citações de outras obras também reconhecidas como melodramáticas. Logo no início do filme, há uma citação do filme *A Malvada*, melodrama cinematográfico da década de 1950 de Joseph L. Mankiewicz, em Inglês, *All about Eve*, traduzido literalmente por *Tudo sobre Eva*, em que acontece um jogo de metáforas e é inspiração para a construção do seu filme *Tudo sobre minha mãe*. Almodóvar, que parece fazer uma homenagem aos áureos tempos do cinema, afirma:

“*Tudo sobre minha mãe* fala da criação artística, das mulheres, dos homens, da vida, da morte e é sem dúvida um dos filmes mais intensos que já fiz. Não que nos outros tenha havido sequências banais, mas nesse eu quis alcançar o essencial de cada sequência utilizando elipses, e isso dá uma sensação de intensidade, às vezes mesmo um tanto asfixiante. A literatura, o teatro, o amor de duas mulheres, a mãe ferida que luta, o mundo do travesti Agrado e da prostituição, são assuntos de que eu já tratara, mas dessa vez abordo-os de maneira muito diferente” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 212).

Para o segundo filme, seria importante encontrar elementos recorrentes em sua obra, pensando que uma das bases do melodrama é a repetição de enredos e papéis que o caracterizam. Seguindo esse raciocínio, percebi que Almodóvar trabalha repetidas vezes com as mesmas atrizes e os mesmos atores, o que de certa forma poderia conduzir a um tipo de interpretação característica da obra almodovariana. Isso aconteceu com a atriz Marisa Paredes no filme *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *De salto alto* (1991), em que ela interpreta personagens quase idênticos de uma estrela de sucesso. A recorrência desses personagens pode constituir na criação de personagens-tipo, ligados a características determinadas que podem ser identificadas em sua estrutura.

O filme *De salto alto* (1991) projetou Almodóvar no cenário internacional em função de ter obtido boa crítica. Pode-se associar isto ao fato de ser o filme que mais foi concebido sob os paradigmas do melodrama; Strauss (2008) também concorda dizendo que:

“O artifício está por todo lado, para melhor e para o pior. Suntuoso, ele dá no alcance para o melodrama, ressuscitado por *De salto alto*, no qual a verdade dos sentimentos explode nas falsas aparências. A maior prova de amor de uma mãe é uma prova falsa: suas impressões digitais colocadas na arma do crime para inocentar a filha” (STRAUSS, 2008, p. 129).

Uma história policial com assassinatos, dupla personalidade, intrigas, revelações, *flashbacks*, temáticas familiares conflituosas, a surpresa de uma gravidez inesperada, disfarces, amores proibidos. Elementos que poderiam estar descrevendo uma história melodramaticamente canônica e que estão contemplados neste filme.

A trama se baseia na conflituosa relação entre mãe e filha, Becky e Rebeca, entremeadas por um assassinato. A história começa com a filha, Rebeca, tendo um *flashback* da infância, quando sua mãe compra-lhe, acompanhada do suposto padrasto da menina, um par de brincos. Pareciam estar de férias. De volta ao presente, Rebeca retira os mesmos

brincos do bolso e os coloca. Este fato já anuncia uma relação que irá se revelar a partir do caso dos brincos: mãe e filha se reencontram e os brincos se enroscam, entrelaçando novamente essa relação.

Becky Del Páramo, personagem vivida por Marisa Paredes, é uma cantora de sucesso, que depois de anos retorna à sua cidade natal para reencontrar a filha, Rebeca, que abandonou quando criança para viver a plenitude de sua carreira e se tornar uma diva. Da mesma forma que em *Tudo sobre minha mãe* (1999), deseja se redimir das falhas do passado. Existe entre mãe e filha uma obsessão e uma competitividade que fazem com que disputem a atenção de um mesmo homem. No passado, o marido de Rebeca foi amante de sua mãe, talvez o único homem que amou e teve de renunciar também em nome de sua carreira. O amante de ambas é, então, assassinado e, como em *Tudo sobre minha mãe* (1999), acontece uma reviravolta na história a partir de uma morte. Rebeca confessa o crime, mas não há provas contra ela. Aparece, nesse momento, a figura do juiz, uma espécie de detetive que investiga o caso. Para tanto, ele se disfarça como um travesti que interpreta uma *cover* da Becky Del Páramo em uma boate. A surpresa é que no meio da trama ele se envolve com Rebeca e isso faz com que ele se empenhe em inocentá-la para, enfim, formarem uma família. Durante a trama, a mãe passa por um processo de arrependimento e reconstrução de seus laços afetivos com a filha. Por amor a ela, em seu leito de morte, assume a culpa do assassinato, na tentativa de remissão das suas falhas. As esperanças são renovadas e Rebeca finalmente encontra o amor de sua mãe, podendo viver em paz.

Almodóvar aponta para o olhar melodramático lançado sobre a cena em que Becky “diz que não foi generosa, mas acima de tudo mesquinha com a filha, e que quer lhe deixar sua maior herança, suas impressões digitais na arma do crime. Essas impressões digitais representam o amor que tem pela filha” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 133). Ele ainda ressalta em entrevista que:

“Outro momento muito patético no final é aquele em que Rebeca (a filha) repara nos sapatos de saltos altos das mulheres que passam na rua. Ela conta à mãe sua lembrança de infância ligada ao barulho desses saltos que assinalavam que a mãe tinha finalmente voltado para casa. Rebeca volta-se para a cama, mas a mãe morrera enquanto ela falava... Rebeca tem que fazer metade das suas confidências a uma mulher morta” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 134).

Feitas essas duas escolhas, tínhamos um filme de 1991 e outro de 1999 que, apesar de serem da mesma década, retratam época diferentes da trajetória de Almodóvar. A partir desses filmes, faço uma particular análise de ambos, em que é possível notar um amadurecimento tanto nos quesitos técnicos quanto nos artísticos. A evolução digital trouxe novos contornos e novas possibilidades na manufatura de um para outro. A forma de abordagem do melodrama passou por um refinamento estético e conceitual. As interpretações tendem mais para o realismo, sem perder a essência melodramática. Houve uma sofisticação do próprio estilo almodovariano. Assim, os dois filmes, sob estes aspectos citados acima, se configuraram também em importantes fontes de referência para os alunos/pesquisadores.

O terceiro filme escolhido se pautou na necessidade de personagens masculinos que pudessem ser acionados nos laboratórios, já que nos dois filmes anteriores os personagens e os contextos eram predominantemente femininos. A relação entre mãe e filho também era fato recorrente em ambos. Tornava-se necessário abordar outro tema, o do amor-paixão. A partir destas necessidades, optamos por *A lei do desejo* (1986), filme que trata do amor entre homens, de forma extremamente passional. Há um trecho em que Almodóvar, citando *A lei do desejo*, vai explicar sua opção pelo melodrama:

“Vale la pena reproducir un fragmento de un artículo sobre su fanatismo por el melodrama Lo que el viento se llevó, que considera “un monumento” al cine. “Los que piensan que La ley del deseo es una película autobiográfica se equivocan. La película que habla mucho de mí estaba hecha antes de que se rodara. Esa película se llama Lo que el viento se llevó. El personaje que me representa no es Mummy, como dirían los malintencionados, sino Escarlata, un carácter capaz de saca leche de una alcuza. Si se contempla con atención (cosa difícil, porque la película emociona tanto que no hay modo de verla con otros ojos que con los del corazón) resulta fácil adivinar en Escarlata un personaje masculino, interpretado por una mujer<sup>26</sup>” (POLLIMENI, 2004, p. 40).

Filmado em 1986, *A lei do desejo* foi o primeiro filme de sua produtora independente *El Deseo*. Foi com esse roteiro que ele pôde assumir o risco de falar sobre temas polêmicos, tal como o fato de homens poderem se amar. Com uma maior autonomia, pôde apostar na

---

<sup>26</sup> “Os que pensam que *A lei do desejo* é um filme autobiográfico se enganam. Um filme que fala muito de mim estava feito antes de rodar. Esse filme se chama *E o vento levou*. A personagem que me representa não é Mummy, como diriam os mal-intencionados, e sim Escarlata, uma personagem capaz de tirar leite de pedra. Se assistir com atenção (coisa difícil, porque o filme emociona tanto que não há como ver com outros olhos que não os do coração) resulta fácil identificar em Escarlata uma personagem masculina, interpretada por uma mulher” (tradução nossa).

possibilidade de uma escrita visual com abuso dos cenários, cores e luzes, a um estilo de sua preferência: o *kitsch*. Foi por causa desses aspectos abusivos – eixo central do filme –, tanto do estilo visual do filme *kitsch*, quanto da temática de desejo e abandono, que se chegou à conclusão que este seria uma escolha importante e que muito contribuiria para os laboratórios. Fazia parte das investigações observar como o exagero que também é visual reflete no exagero sentimental das relações.

*A lei do desejo* (1986) conta a história de um diretor de cinema, Pablo Quintero, que mantém um relacionamento com Juan, por quem está apaixonado. Juan tem de abandoná-lo para morar em outra cidade quando paralelamente surge outro homem, Antonio, que admirado pelo talento de Pablo, enquanto um diretor de sucesso, por quem tem uma espécie de obsessão e fascínio. Ao descobrir que Pablo não o ama e que ainda se corresponde com sua antiga paixão, Antonio decide assassinar Juan empurrando-o em um penhasco. Mais uma vez, uma morte vai mudar todo o rumo da história e comprometer o destino das personagens.

Pablo, sem saber de nada, vai ao encontro de Juan e descobre que ele está morto. Desconfia de Antonio, que acaba por confessar o crime. Atormentado, Pablo bate o carro contra uma árvore e perde a memória. Na noite do crime, Antonio usava uma camisa igual à de Pablo. Juan, ao cair, arranca o bolso da camisa, que é encontrada no mar e se torna uma pista contra Pablo, apontado como o principal suspeito de sua morte. Paralelamente ao triângulo amoroso existe Tina, irmã de Pablo, que, na verdade, é uma transexual que guarda um segredo durante toda a história. Enquanto Pablo se recupera, Antônio se envolve com Tina para acompanhar a melhora dele. Quando Pablo recobra a memória, liga para Tina a fim de alertá-la e ela acaba por denunciar a melhora do irmão. Mas já é tarde demais, pois Antonio sequestra Tina e promete soltá-la somente se puder ficar a só com Pablo. O filme termina com uma cena de amor entre Antonio e Pablo, sublinhando uma relação que é um misto do amor excessivo e da loucura. Sobre o final do filme Obadia reflete:

“Hasta el final de *La ley Del deseo*, Antonio desnuda amorosamente a su amante, Pablo, antes de hacer el amor con él una última vez, y le dice: “Amarte de este modo es un delito. Pero estoy dispuesto a pagar el precio”. La palabra “delito” en la boca del personaje va incluso antes de que Antonio se haya convertido efectivamente en el asesino de Juan, el antiguo amante de Pablo; el delito remite a ese sentimiento amoroso fuera de toda norma, excesivo, más grande que cualquier otra cosa<sup>27</sup>” (OBADIA apud MÉJEAN, 2007, p. 110).

---

<sup>27</sup> “No final de *A lei do desejo*, Antonio desnuda amorosamente o seu amante, Pablo, antes de fazer amor com ele uma última vez, e lhe diz: Amar-te deste modo é um delito, mas que estou disposto a pagar o preço. A palavra

A sucessão de quiproquós vai caracterizar *A lei do desejo* (1986), como o próprio Almodóvar define, “um melodrama surrealista, repleto de humor negro e de paixões vermelhas, engendradas pelo suor do verão madrileño” (ALMODÓVAR apud MÉJEAN, 2007, p. 110, tradução nossa).

A escolha das obras se deu de forma imbricada com a seleção dos exercícios. Concomitantemente ao planejamento do laboratório – em que se estava buscando filmes que pudessem estimular a estruturação da metodologia que seria proposta –, os exercícios que estavam sendo pensados influenciaram na escolha das películas. Portanto, a partir dos filmes escolhidos pude também extrair material para compor esses exercícios.

O Laboratório pôde contar com fontes de referências como audiovisuais, imagens, entrevistas, textos e músicas. Dessa mesma forma, a disciplina optativa *Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: visualidades do melodrama – o kitsch em Almodóvar*<sup>28</sup>, do Programa de Pós-Graduação em Artes, contribuiu para investigar e relacionar aspectos de intersecção entre a estética *kitsch* e o melodrama.

### II.3.2. As músicas: melodia dos excessos

Ao se perceber a música como o fator que contribuiu para impulsionar a carga dramática da cena, notamos que precisaríamos acionar um vasto repertório musical: boleros, cantores da era do rádio, tangos, ou seja, músicas que também falassem de situações passionais. As músicas tiveram uma função propulsora da emoção nos laboratórios seguintes. Foi se tornando clara a importância de se ter a seleção de uma trilha que fosse parte do roteiro e que proporcionasse uma condução para se chegar ao estado melodramático por meio da navegação dos tipos, durante os laboratórios. Fez-se uma lista das músicas, retiradas do CD das próprias trilhas sonoras de Almodóvar (*The songs of Almodóvar*) e também obtidas por meio da internet – versões mais antigas, como é o caso de *Espera-me em el cielo* com Lucho Gática<sup>29</sup>, da década de 50.

Foi elaborada, então, uma relação das músicas mais utilizadas no laboratório com os respectivos sentimentos/base, apresentada na sequência:

---

“delito” na boca da personagem vai inclusive antes que Antônio se converta efetivamente no assassino de Juan, o antigo amante de Pablo, o delito remete a esse sentimento amoroso fora do normal, excessivo, maior do que qualquer outra coisa” (tradução nossa).

<sup>28</sup> Disciplina: *Tópicos especiais em criação e produção em artes: visualidades do melodrama – o kitsch em Almodóvar*; 2009/1.

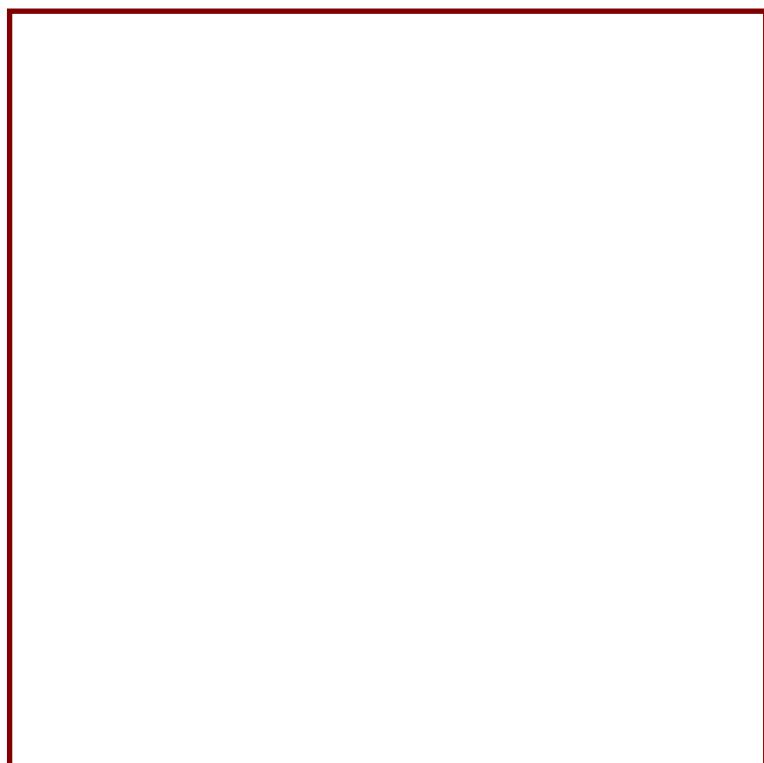
<sup>29</sup> Lucho Gática, cantor chileno coroado na década de 50 como “El Rey del bolero” por seu estilo renovador de interpretação. Também gravou músicas como *Contigo en la distancia*, *El reloj*, *Historia de un amor*, *La barca*, *La puerta*, e *No me platiques*.

**Quadro C: Sentimentos/base – trilhas musicais**

<b>Paixão</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Quizás, quizás, quizás</i> (Osvaldo Farrés);</li> <li>• <i>Tu me acostumbraste</i> (Frank Dominguez, interpretação Lucho Gática);</li> <li>• <i>Volver</i> (Carlos Gardel e Alfredo Le Pêra interpretação).</li> </ul>
<b>Abandono</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ne me quitte pas</i> (Jacques Brel, interpretação Maysa Matarazzo);</li> <li>• Negue (J. Cascata e Leonel Azevedo, interpretação Nelson Gonçalves);</li> <li>• <i>Espera-me en el cielo</i> (interpretação Lucho Gatica);</li> <li>• <i>Piensa en mí</i> (interpretação Luz Casal);</li> <li>• <i>Soy infeliz</i> (interpretação Lola Beltrán).</li> </ul>
<b>Obsessão</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trilha instrumental do filme <i>Fale com ela</i>;</li> <li>• Trilha instrumental do filme <i>Tudo sobre minha mãe</i>.</li> </ul>

Para maior compreensão da proposta, sugiro que as músicas listadas sejam ouvidas neste momento.

**1º Envelope - Memorial Sonoro:**  
**CD com músicas selecionadas como fontes propulsoras dos sentimentos/base**



## II.4. Laboratório: os encontros

### • 1º Encontro (27/08/09)

No primeiro encontro, explicitei o porquê dessa pesquisa e as minhas inquietações acerca do tema. Falei sobre o laboratório experimental e apresentei o plano da disciplina na qual os alunos/pesquisadores estavam matriculados. Expliquei que essa fazia parte também do meu cumprimento de estágio de docência no Programa de Pós-Graduação em Artes, ao qual o laboratório estaria vinculado. Como primeira atividade, assistimos ao filme *De salto alto*, já prestando atenção no que poderíamos identificar como elementos do melodrama. A relação tumultuada entre mãe e filha e a forma como a história das duas é conduzida foi logo apontada. Também o uso de recursos audiovisuais, como músicas e *flashbacks*. Percebi que essa identificação tranquilizou os atores, que pareciam receosos a respeito da pesquisa. A meu ver, era um receio natural, pois eles vinham trabalhando sob o paradigma do melodrama canônico, moralista e de estrutura rígida, ao contrário do que nos apresenta Almodóvar. Ele rompe com as tradições familiares e se serve do gênero de forma livre, como uma poética da ação e não um método fechado. Por isso, sempre falo em um “universo” almodovariano, ou um “estado”, algo que permeia o que seria uma sensibilidade, ou um imaginário melodramático. Apesar de terem se tranquilizado com a identificação dos códigos ligados à estrutura e à temática, os atores se mostraram novamente apreensivos quando falei da interpretação. Perceber que era muito mais realista do que melodramático os fez discutir e refletir um bom tempo sobre a questão, questão essa que esteve presente em boa parte dos encontros seguintes. Este era um dos lugares onde eu pretendia chegar com eles. Buscar entender qual a medida necessária entre o realismo e o melodrama para atingir essa interpretação e indagar se este poderia vir a ser um novo modo de atuar. Somente os exercícios e a prática que se sucederiam poderiam ser o caminho para tal pergunta. Pedi que eles escrevessem em seus diários as suas inquietações e, do diário de Amanda Barbosa Vieira, vale ressaltar o trecho em que ela percebe que, embora não permaneça o mesmo, pode-se enxergar ali, na obra de Almodóvar, a presença do melodrama:

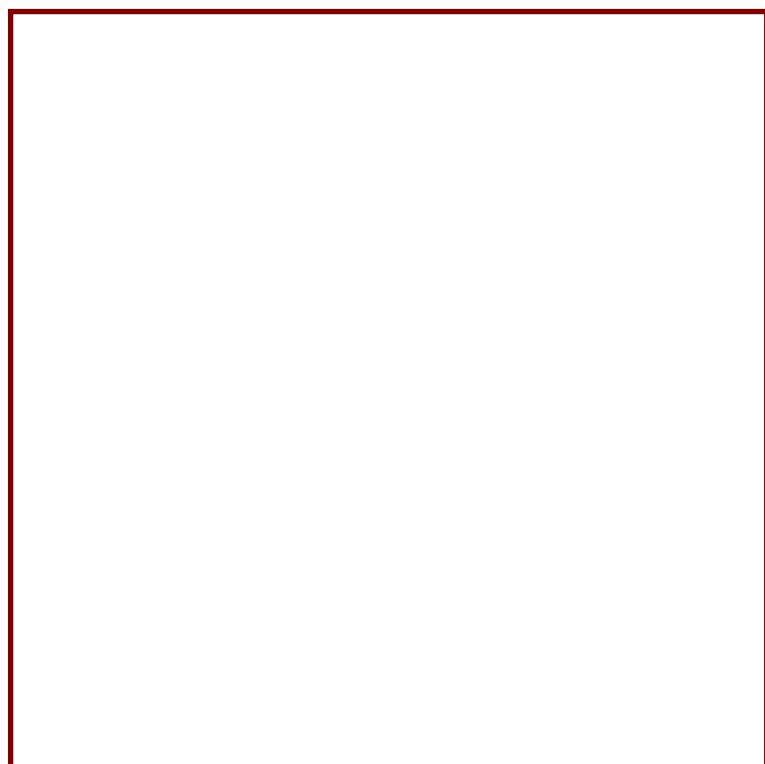
“O que se vê, pelo filme, possui algumas particularidades que eu assemelho às novelas mexicanas que eu já assisti. A situação melodramática se faz presente por vários contextos, principalmente na relação de amor e ódio que a filha Rebeca tem para com a mãe Becky. Afirmo que é diferente do que eu estou acostumada, pois o exagero está presente de forma sucinta. Os gestos não são exagerados e grandes como fazemos no teatro. O melodrama é claramente visível no sofrimento de ambos personagens, na forma como as atrizes lidam com o texto” (BARBOSA, Amanda, diário pessoal, 2009).

Nesse trecho, nota-se que ela tem como referência primeira a impressão das novelas mexicanas. Ao longo da pesquisa encontramos, como mencionado no capítulo anterior, diferenças significativas entre a telenovela mexicana e a filmografia de Almodóvar. Percebe-se que a aluna/pesquisadora também faz apontamentos interessantes para o trabalho quando cita o “sofrimento” e a “forma como as atrizes lidam com o texto”. Essas observações destacam características de um modo de atuação que nos interessa.

Também ressaltei outro ponto que os colocaria mais confusos logo de início, com o intuito de que os alunos/pesquisadores pudessem ampliar o olhar para os aspectos visuais presentes no filme e na tentativa de averiguar a possibilidade de relacionar o aspecto visual ao comportamento das personagens e/ou ao modo de atuação. Eles disseram que o estilo era “*brega*”. Perguntei se as atitudes das personagens também poderiam ser descritas como *brega* e se a interpretação dos atores também era *over: brega*. Seria um ponto que eu discutiria com eles mais à frente, ao acionar os conceitos relacionados ao *kitsch*.

Também sentiram dificuldades quanto à identificação dos personagens, pois queriam ver os tipos clássicos: vilões, mocinhos e caricatos, mas perceberam que o melodrama se encontra diluído e seus contornos já não são tão delineados, permanecendo talvez apenas fortes pineladas dessas tintas melodramáticas. Considero que foi um bom começo para os laboratórios, em que as conversas despertaram curiosidade e anseio para os próximos encontros.

**2º Envelope - Memorial visual:  
diário de Ronan Vaz referente aos encontros dos laboratórios experimentais**



- 2º Encontro (03/09/09)

Após o que chamamos de “aquecimento melodramático” – passar pelos estados dos tipos tradicionais, como faziam anteriormente em disciplina optativa de interpretação melodramática<sup>30</sup> –, retomei o exercício de abandono do bebê, aplicado por Paulo Merisio, a partir de sua experiência com Phillippe Gaulier<sup>31</sup>, no módulo “melodrama”, feito na França, em fevereiro de 2007. Esse foi um dos primeiros exercícios experimentados quando começamos a aprender o melodrama, talvez por sua forte carga emocional. Retomá-lo, para todos os alunos, foi reativar o modo de atuação e relembrar os estados dramáticos alcançados no passado. Nesse momento, começamos nossa primeira ponte entre o clássico e o contemporâneo, pois pedi a cada pesquisador masculino que assumisse o papel de uma “mulher” que fosse “pai” da criança abandonada: temática abordada no filme *Tudo sobre minha mãe*

Nesse exercício, Ricardo Oliveira conseguiu atingir um grau de verdade cênica e comoção na platéia (constituída por mim e os outros alunos/pesquisadores), por meio de uma ação dramatizada e intensa, com o devido rebuscamento das palavras ditas, o tom lacrimoso da voz e certo exagero dos gestos realizados, sem ser artificial. Classificamos essa interpretação como melodramática, ou seja, dramatizada em plenitude, com devidos excessos vocais e corporais. O “problema” é que era um homem interpretando um transexual, isto é, a mãe ou pai do bebê. Isto, nos moldes do melodrama tradicional, não seria possível, pois o homem deve representar a figura masculina em uma estrutura patriarcal e moral, tendo como opções de personagens para essa cena o pai, o avô ou o irmão que abandona um bebê. Nessa nova investigação, nos permitimos tais licenças, tocando nos mesmos tabus em que toca Pedro Almodóvar, abalando estruturas familiares clássicas. O importante é notar que o fato de ser um homem atuando não reverberou nenhum aspecto significativo para que não nos envolvêssemos pela cena, mesmo ele se auto-affirmado mulher, mãe da criança. Também o faz Almodóvar.

A cena nos toca pela sensibilidade e não pela estrutura social convencional, embora haja uma crítica implícita a ela. Em conversa com os atores, analiso que Ricardo, no caso, atinge uma dramaticidade mais interna e menos externa; percebo que o tônus é forte, mas não é suficientemente grande. Falamos de uma dilatação dos corpos, de um *plus* na cena que

---

<sup>30</sup> *Interpretação Melodramática*, em 2008.1, ministrada pelo Prof. Paulo Merisio no Curso de Teatro da UFU, disciplina que possibilitou que alguns alunos do curso experimentassem a linguagem.

<sup>31</sup> Fundador da L’École Philippe Gaulier, em Paris, estudou e foi assistente de Jacques Lecoq por nove anos. É notável por seu trabalho com clown, bufão. Também ministra módulos e master classes de melodrama em sua própria escola e por quase toda a Europa.

poderia ser realista, mas também não é, pois passa da medida de um realismo. Foi a medida exata do que investigamos. Apesar disso, ele (Ricardo) teve a sensação de não ter atingido o melodrama. Percebo, então, que os alunos/pesquisadores ainda sentem a necessidade de se manter no modelo canônico, onde se sentem mais confortáveis, pois já o praticam há muito tempo. Esse limiar que estamos pesquisando é um terreno movediço que impõe o risco e causa inseguranças. Monique alternou momentos de extrema dramaticidade com momentos em que se manteve apenas na forma, sem emoção. O que também foi muito bom, pois me fez pensar se em vez da medida da interpretação, o que se está buscando é a alternância entre elas: ora mais melodramática, ora mais realista.

Conversamos também para que o melodrama não permanecesse só na forma, pois demanda um sentido, um “recheio”, uma lógica; é preciso acreditar na situação. Nesse ponto da conversa, chegamos a Constantin Stanislavski e no conceito de “fé cênica”<sup>32</sup>. No melodrama, mais do que acreditar na situação, é preciso acreditar no código, no papel que desempenha com convicção, na forma corporal (gestos, posições, movimentação), no tom melódico da fala. É utilizar a técnica do artifício, mas que ao mesmo tempo é diferente de ser artificial. Podemos pensar que estamos conscientes das ferramentas e dos métodos dos quais estamos lançando mão no momento da cena, sem estar distanciado a ponto de agir somente com a técnica.

No exercício seguinte<sup>33</sup>, o de leitura dramatizada da cena protagonizada por Manuela e Esteban, do filme *Tudo sobre minha mãe*, foi perceptível a dificuldade de acreditar nos códigos do melodrama e enfrentá-los. Primeiro, em roda, separei o grupo em duplas e pedi que fizessem uma leitura branca apenas para tomar o conhecimento do texto; depois pedi que as duplas, uma de cada vez, fizessem uma leitura exagerada. Nesse exercício, ficou evidente o estranhamento por parte dos alunos/pesquisadores com relação ao texto. Amanda Aloysa e Ronan quase não exploraram o exagero. Para a segunda dupla pedi mais exagero e Amanda Barbosa e Welerson ousaram um pouco mais, embora tenha percebido que Welerson foi para outro canal de exagero, talvez mais próximo da comédia. Evitei fazer qualquer comentário nesse momento, pois uma intervenção poderia inibir a outra dupla, Marly e Ronan.

Separadamente, Amanda Barbosa, Monique e Marly conseguiram acionar códigos do melodrama original e obteram fragmentos entre o realismo e o melodrama. Percebi que apesar de experimentarem uma proposta de registro vocal interessante, o mesmo não acontecia corporalmente. Propus outro jogo, em que um dos alunos narrava a cena do acidente enquanto

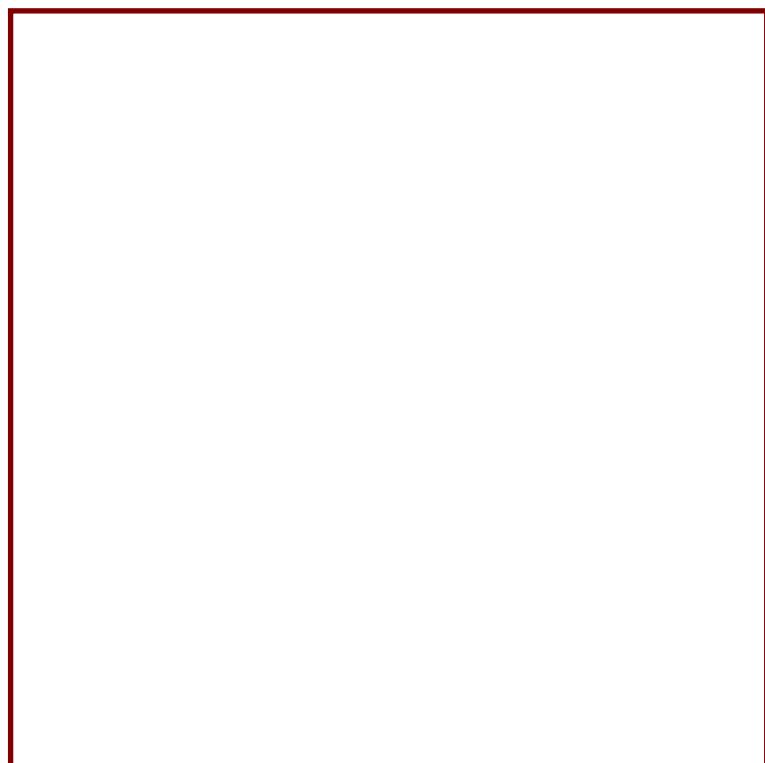
---

<sup>32</sup> Para um maior aprofundamento desse aspecto, ler STANISLAVSKI, 2002, capítulo 8.

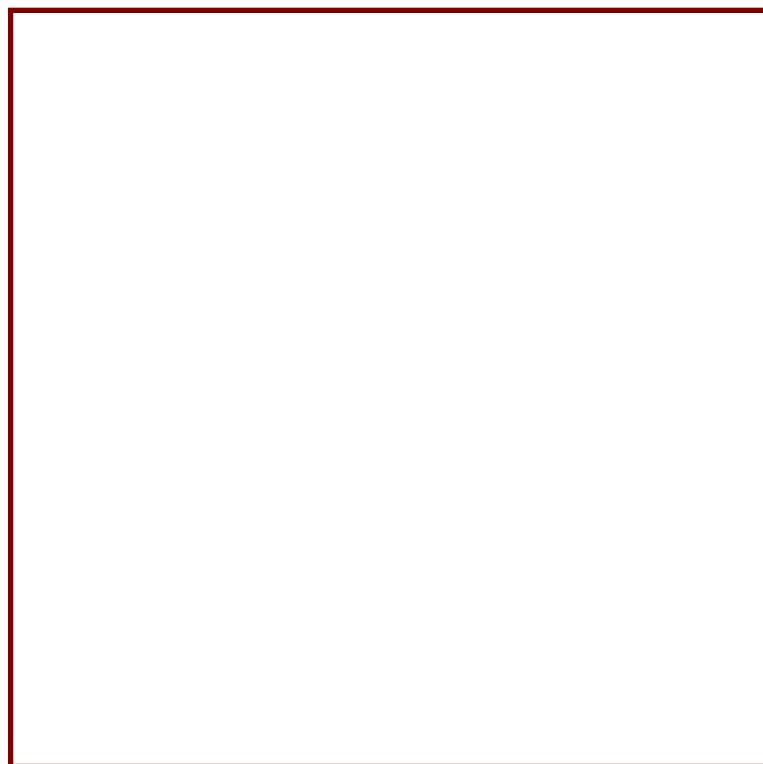
<sup>33</sup> Para melhor compreensão, ver anexo p. 110 e 4º envelope,

uma dupla a encenava, sem falas, somente utilizando o corpo como recurso. De certa forma funcionou, no sentido em que a cena ganhou ação, movimento. Por outro lado, os homens optaram por gestos muito “afetados” de modo a zombar do gênero, tornando toda a movimentação artificial. Já as mulheres demonstraram movimentos intensos, densos, com mais firmeza e uma medida de “fé” naquilo que se propunham a fazer. Isso foi visível aos outros que assistiam às cenas.

**3º Envelope - Memorial visual:  
diário de Marly Magalhães referente aos encontros dos laboratórios experimentais**



**4º Envelope - Memorial audiovisual:  
2º encontro dos laboratórios experimentais jogos e exercícios**



- 3º Encontro (24/09/09)

Nesse encontro, pedi aos alunos/pesquisadores que apresentassem, melodramaticamente, a mesma cena do encontro anterior: a do acidente em que ocorre o atropelamento de Esteban no filme *Tudo sobre minha mãe*. Logo nas primeiras apresentações, os atores começaram a rir muito e percebi que havia um desconforto e que estavam desconcentrados. Percebi como é importante o exercício de navegação pelos tipos e sentimentos, o aquecimento melodramático, que ajuda a reconectar com o tom melodramático, trazendo o estado para os atores, além de auxiliar na memória corporal que aciona as suas matrizes melodramáticas individuais. Mesmo assim, seguiu-se o encontro com uma longa conversa a respeito dos gêneros. Nessa conversa, procuramos denominar alguns conceitos e respondermos algumas das muitas perguntas. Percebi que acionar algum material teórico para os próximos encontros poderiaclarear as confusões que se formaram. Mesmo quando falávamos em melodrama era preciso saber sobre qual melodrama estávamos falando. Pois o melodrama tradicional sobre o qual nos referimos, o modelo francês do fim do século XVIII e todo o século XIX, também foi subdividido por Thomasseau<sup>34</sup>, em seu livro *O melodrama*, em categorias, como: clássico, romântico, diversificado e alguns desdobramentos do melodrama no início do século XX. No melodrama clássico, as estruturas familiares são mais rígidas e são focos centrais da trama, os papéis também são mais delineados e fixos. Com o passar dos anos, a estrutura do melodrama vai se abrandando e se deixando influenciar por outras estéticas como o romantismo e os contextos sociais da época, como guerras, expedições, julgamentos, sendo assim, uma estrutura absorvida por outros meios de comunicação. Assim poderíamos falar do melodrama do cinema, do melodrama do circo-teatro, do melodrama dos folhetins, entre outros. Ao compreender esse percurso do próprio melodrama, também foi possível, com mais clareza, estabelecer a sua conexão com o realismo. Nesse ponto, chegamos à conclusão que um não deixa de existir em função do outro, pois são linguagens que vão afrouxando seus contornos em função de uma atuação que oscila entre pontos extremos de uma interpretação completamente crível como se fosse real com picos de exageros melodramáticos, cabíveis em uma dada circunstância da cena. São trabalhados um corpo e uma voz que não escondem o artifício de ser teatral, em uma medida um pouco acima do que o próprio realismo poderia suportar. Assim chegamos a essa primeira conclusão de que não se faz melodrama o tempo todo, mas que ele não deixa de aparecer ao

---

<sup>34</sup> Jean Marie Thomasseau é professor do departamento de artes do espetáculo da Universidade de Paris VIII – Saint Denis. É autor também do livro *Lé Melodrame*, Paris, 1984.

longo das cenas trabalhadas. Seria este o melodrama contemporâneo? Que hora é latente e que hora é sereno? Não creio que seja um novo modo de atuar, talvez só uma adaptação do modo de atuação em função do contexto em que se encontra, pois se mudamos o ambiente, a época, o momento histórico e social, consequentemente haverá uma mudança na intensidade dessa atuação, o que não significa perder o tom melodramático.

- **4º Encontro (08/10/09)**

No quarto encontro, assistimos ao filme *Tudo sobre minha mãe* e, a partir de dois dos filmes selecionados para este laboratório, pudemos traçar nosso primeiro paralelo e discutir mais profundamente as questões que nos interessavam. Os dois filmes possuem características em comum, fato que deve aqui reafirmar a escolha deles e a opção de trabalhá-los em sequência. Nesse momento, procurou-se direcionar o olhar dos alunos/pesquisadores para o foco da pesquisa. Um ponto que chamou a atenção deles foi a forma como foram trabalhados os recursos do melodrama dentro do cinema. Na observação do dia, ressalto:

“Os gestos e a movimentação têm de ser reduzidos, porém concentrados para caber no enquadramento da câmera e na linguagem do cinema. O close na lágrima, na testa franzida, na respiração, enfatizada por meio de uma escolha de sequência de imagens, cuidadosamente pensada, é responsável pela amplificação do sentimento, dando o tom melodramático da cena” (Ficha de 08/10/09, Laboratório Experimental: Melodrama e Almodóvar. Ver V - anexos).

Percebemos como os planos de filmagem, os cortes de cena e as edições são capazes de sublinhar a emoção. A movimentação é menor, porém há nela uma concentração de energia. Já havia notado isso no exercício do encontro anterior, quando os alunos fizeram a cena do atropelamento. Ao mesmo tempo em que aparecia uma timidez corporal, a cena se constituía de gestos muito mais precisos e limpos, na medida do que era essencial para a cena acontecer, sem exageros, mas com a impressão de estar um pouco mais intensa. Como se carregasse um pouco mais nas tintas de uma tela. E assim se assemelham as interpretações dos atores nos filmes de Almodóvar, especificamente nesses analisados. Era nesse modo de atuação que estávamos nos espelhando. Essas impressões de que o tom melodramático não está só no texto, mas também no corpo dos atores, iluminam as reflexões dessa pesquisa. Isso faz pensar que o melodrama vem, desde o século XVIII, deixando um pouco de ser

melodrama e começando a ser mais realismo, algo como se o melodrama dos tempos de hoje, o “contemporâneo”, fosse fruto desse processo de mais de dois séculos. Ele veio carregando e respirando o romantismo, o realismo e todos os outros *ismos* com suas tendências artísticas dos séculos XIX e XX.

Outro fator que contribuiu para impulsionar a carga dramática da cena foi a trilha sonora. Percebeu-se que, naquele momento da pesquisa, se precisaria acionar um vasto repertório musical de boleros, cantoras da era do rádio, tangos, ou seja, músicas que também narrassem situações passionais. Uma primeira seleção dessas músicas já havia sido feita no planejamento da metodologia utilizada para os laboratórios, porém ela precisava se alargar, trazer mais referências para que, quando fôssemos para os aquecimentos nos encontros seguintes, ela pudesse auxiliar na criação de um referencial psicológico e físico de situações melodramáticas propulsoras do estado melodramático. Com a ajuda de Ronan, foi feita uma seleção de músicas, além das próprias trilhas sonoras de Almodóvar (*The songs of Almodóvar*) e versões mais antigas, como é o caso de *Espera-me em el cielo*, com Lucho Gática<sup>35</sup>, versão da década de 1950. Colocamos gravações de Maria Bethânia, Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Caubi Peixoto, entre outros. Outra observação desse dia também foi relacionada às interpretações e à presença dos tipos. A atriz espanhola dos filmes de Almodóvar, Marisa Paredes, está nos dois filmes interpretando personagens similares. Nos filmes, ela é uma personalidade de destaque na carreira artística. Em *Tudo sobre minha mãe*, faz uma atriz que interpreta *Um bonde chamado desejo*; no filme *De salto alto*, ela é uma cantora de sucesso que está de volta a sua cidade natal. O fato de ser a mesma atriz a interpretar o mesmo papel em ambos os filmes me interessava na medida em que isso também era uma prática recorrente no melodrama tradicional: um mesmo ator ter um perfil que se encaixa em um determinado papel que lhe cabe. O tipo desenvolvido por ela era o de “Diva”, que poderia ser comparado ao papel de dama-galã<sup>36</sup>.

Outros tipos que identificamos e classificamos como tipos<sup>37</sup> contemporâneos, especificamente nos filmes trabalhados, foram:

---

<sup>35</sup> Lucho Gática, cantor chileno coroado na década de 50 como “El Rey del bolero”, por seu estilo renovador de interpretação. Também gravou músicas como *Contigo en la distancia*, *El reloj*, *Historia de un amor*, *La barca*, *La puerta*, e *No me platicues*.

<sup>36</sup> Dama-galã, termo utilizado para a definição de um papel com determinadas características que o compõe; associadas a uma personagem de destaque na peça, geralmente assumido pela atriz mais experiente e respeitada da companhia.

<sup>37</sup> Tipo/papel, tramas situacionais e cambiáveis. Operação técnica de composição de personagens ligada, sobretudo, a uma necessidade de ofício e de produção teatral; modo de atuação.

**Quadro D: Personagens-tipo contemporâneos**

<b>Manuela</b>	<b>Mãe/heroína</b>	Aquela que sofre o filme todo, contando e refazendo a trajetória de sua vida. Exemplo de mulher forte e corajosa.
<b>Esteban (filho)</b>	<b>Mocinho/sofredor</b>	Tem o desejo de saber quem é seu pai e sonha em ser escritor. Morre no início da trama.
<b>Agrado</b>	<b>Caricato/cômico</b>	Altera momentos de comicidade para aliviar o clima de tensão da trama. Faz a ponte entre o passado e o presente da personagem principal.
<b>Rosa</b>	<b>Mocinha/ingênua</b>	Freira, que está grávida de um transexual a quem quis tirar do mundo das drogas e da prostituição por meio da salvação. Contrai o vírus HIV, morre deixando seu filho para Manuela, que vai substituir o Esteban perdido.
<b>Lola/Esteban (pai)</b>	<b>Vilão</b>	Causador de todos os infortúnios por que passam os outros personagens da trama. Só aparece no final para enterrar o filho que nem conhecera e conhecer o que acaba de nascer.
<b>Mãe de Rosa</b>	<b>Vilã</b>	Falsificadora de quadros de artistas de renome. Prega uma moral que não exerce cheia de preconceitos e que vai infernizar a vida e o comportamento da filha Rosa.

É importante dizer que chegamos a essa classificação juntos e que percebemos que os tipos não são camisas de força e podem ser entendidos como características que estampam os personagens para que sejam facilmente identificados. Também percebemos que, aqui, um personagem pode representar dois ou mais tipos em uma mesma trama. As características não são uma definição superficial e chapada, são traços de uma construção de referência psicológica que, de acordo com a situação vivida, pode assumir um tipo ou outro. Por exemplo, o pai *Lola* pode ser comparado com o vilão da história, mas assume também uma posição de vítima, que sofre com as intempéries do destino, pois a vida o levou a cometer tais equívocos e não porque ele era a encarnação pura e simples da maldade. Os alunos/pesquisadores perceberam isso também, em como um ator que pode ter habilidade para um determinado tipo e se aprofundar nele, descobrindo novas nuances, pode também se arriscar a ter características e outros papéis dependendo do contexto, desde que seja consciente para ele. Isso fez com que alguns atores optassem por assumir um determinado papel durante os laboratórios e navegassem por outros. Ricardo, por exemplo, por mais de uma vez escolheu o tipo do travesti ou transexual e, em alguns laboratórios, mudava de papel, indo em sentido oposto ao que construiu até então. Welerson preferiu os tipos masculinos de gigolô ou detetive, podendo também revelar que teria atração por outros personagens masculinos. Marly tendia a investir na caricata, fazendo papéis de prostitutas e cafetinas ou mães desoladas, adquirindo uma postura mais séria. Monique escolhia os papéis de diva/dama-galã, poucas vezes trocou de papel. Ronan assumia o papel de articulador da história, cafetão e/ou traficante próximo ao que poderíamos comparar com o vilão. Amanda Barbosa, frequentemente, assumia o papel de coadjuvante que auxiliava no desenrolar das ações, algo também próximo a dama-galã, ou por vezes assumia o papel da abandonada e traída, mais próximo da mocinha sofredora. Tomar consciência das características assumidas, pertencentes a este ou àquele papel, foi enriquecedor para os alunos que, na medida em que desenvolviam essa pesquisa, iam também descobrindo e reformulando seus métodos próprios e seus processos individuais na prática do ator em formação. Adquirir essa consciência foi uma das chaves para a pesquisa.

- 5º Encontro (15/10/09)

Pedi aos alunos/pesquisadores que levassem imagens, objetos, figurinos e adereços para a composição dos tipos contemporâneos. O trabalho de construção da personagem com base nas imagens e adereços foi significativo para a pesquisa nesse dia. Acredito que os atores estavam ansiosos por “fazerem” o “melodóvar”, então, todos os elementos externos foram bem assimilados e transformados por eles em cena. Apesar de se divertirem ao imitar posições “caras e bocas” das imagens de musas das décadas de 1940 e 1950, levaram o trabalho a sério, contrapondo com revistas como *Manchete* (1979), *Elle* (1985) e *Claudia* (1986), adquirindo mais liberdade na experimentação de gestos e atitudes. Elas ajudaram a melhor compreender o que era a estética *kitsch* e as opções de Almodóvar que, apesar de ser *kitsch*, faz menção a uma atitude *glamourosa* das divas do cinema como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Rita Hayworth ou Sophia Loren.

Logo no aquecimento, percebi que os alunos estavam especialmente bem dispostos e fiz a seguinte observação na ficha do dia:

“[...] como foi a primeira vez que eles jogaram nesta nova perspectiva de acionar outra temática e não mais a tradicional, as relações que se estabeleceram entre os atores ficaram fortes no aspecto corporal. Poucas falas, muitos gestos e movimentação entre eles. Surgiram relações de aproximação, de repulsa, de quedas e deslocamentos (andar rápido ou muito lento e arrastado). Ao perceber a pré-disponibilidade física para o trabalho comecei, no meio do jogo, a interromper e a dar mais estímulos corporais como aumento da respiração, concentração de um sentimento em uma determinada parte do corpo (exemplo: ódio no abdômen), ou algo que os levasse a uma exaustão e a um desgaste emocional para ver o que ofereceriam para o jogo a partir dali. As reações foram surpreendentes” (Ficha de 15/10/09, Laboratório Experimental: Melodrama e Almodóvar. Ver anexos).

Decidi não avançar para o jogo do “detetive e assassino”, já que o material do qual eu estava diante me parecia muito rico para o dia. Durante o exercício, observei que Ronan teve certa dificuldade de atingir o estado do melodrama, como já percebido em encontros anteriores; ele então se propôs a um desgaste corporal intenso, para que dali chegasse a um esgotamento que o faria se render à proposta. Percebendo isso, investi nos estímulos físicos, tais como a respiração e a busca de determinado sentimento concentrado em partes do corpo, tais como; no peito sentir culpa, nas costas traição, na região abdominal, ódio. É interessante relatar que, nesta mesma época em que ministrava os laboratórios, também atuava como

professora substituta do curso de Teatro, na disciplina de interpretação IV, em que trabalhava com os estudos de Antonin Artaud (1999) e suas experiências com o teatro da crueldade. Ele partia do princípio de que, por meio de uma respiração específica e do “foco” em uma parte do corpo, poderia se chegar a uma determinada emoção correspondente.

“Não há dúvida de que, se a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço. O esforço terá a cor e o ritmo da respiração artificialmente produzida. O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória de respiração tornará fácil e espontâneo esse esforço” (ARTAUD, 1999, p. 155).

Os estudos de Artaud (1999) relacionam o ator com o atleta. Do mesmo modo que esse se exercita com o objetivo de desenvolver seu organismo físico, o ator pode vir a desenvolver seu organismo afetivo por meio de técnicas respiratórias. Cabe deixar claro que não é um método e sim algo como uma filosofia sobre o trabalho do ator. Não tenho aqui o intuito de comprovar sua teoria, entretanto, nesse momento, me inspirou a experimentá-la como estímulo para a investigação dos processos de criação atorial.

Deixei-me influenciar por tais estudos e reflexões. No momento em que percebi o movimento de Ronan, de acionar o físico para buscar uma emoção, decidi arriscar. Foi surpreendente o resultado, muito forte, intenso. Levou os alunos/pesquisadores a um grau completamente acima do atingido em todos os exercícios de melodrama, talvez pela inserção de um dado novo. Mas o fato é que fazer com que eles “pensassem” a partir do corpo fez com que se desse um salto na pesquisa. Após o exercício, fomos conversar e o debate que se seguiu foi: Qual o caminho para se chegar a um estado interpretativo para o melodrama? Será por meio do corpo que se chega a uma emoção ou será a emoção que leva a um estado corporal outro, mais intenso, próprio do estado melodramático? Coube aqui acionar o conceito das ações físicas proposto por Stanislavski. As opiniões foram diversas. Segundo Ricardo, foi útil partir do físico para a emoção. Já Ronan disse ter se sentido muito racional e que, durante todo o encontro, pela sua dificuldade em se concentrar, provocou em si, propositalmente, um cansaço físico com o intuito de que pudesse chegar ao emocional e, mesmo assim, teve dificuldades em compreender qual a medida dessa nova proposta do melodrama/Almodóvar. Apesar disso, concluo que tivemos um bom aproveitamento a partir das anotações na ficha do encontro:

“As reações foram surpreendentes. A improvisação gerou um enredo amarrado e congruente, com conflitos interessantes, houve algumas revelações, os personagens estavam bem delineados e o mais importante: as interpretações ficaram na medida da qual falávamos. Intensas e reais. Entre o realismo e o melodrama. A improvisação foi densa. Saímos esgotados” (Ficha de 15/10/09, Laboratório Experimental: Melodrama e Almodóvar. Ver anexos).

Nesse dia, abriu-se outro olhar para a pesquisa: o do corpo, do qual falarei mais adiante, ao final desse capítulo. Utilizamos a expressão “fé na pala”<sup>38</sup> para os momentos em que a situação parecia absurda e patética de tão exagerada que era, tanto corporalmente quanto emocionalmente. Nesse momento, acionamos Stanislavski e sua “fé cênica” para nos dar suporte na crença de uma verdade da cena. Analisando toda a forma como foi conduzido esse encontro, percebo que foi pautado nos estudos de Stanislavski. No início, os alunos/pesquisadores buscaram recursos externos para compor suas personagens, como imagens, figurinos, posturas. Agiram sob o efeito do “se” mágico, como “se” fossem “as divas”, utilizando a “fé cênica” para obter a medida de crença necessária para a realidade da cena que se descortinava ao longo da improvisação. Ainda também podemos fazer uma analogia do método das ações físicas para incorporar sentidos posteriores aos gestos, às ações. O resultado dessa primeira experiência foi satisfatório para tais análises. A história que surgiu a partir dessa improvisação foi bem elaborada e fechada, com começo, meio e fim, uma estrutura lógica, com conflitos, concatenando revelações e desfechos inusitados, próprios do melodrama.

Os procedimentos para esse laboratório deram suporte para uma primeira avaliação. Ter a consciência desse percurso realizado pelos alunos/pesquisadores dá a dimensão do que se deve buscar para um bom trabalho de ator. Ele é feito de dedicação, disponibilidade, pesquisa, experimentações e crença naquilo que se faz. Entendemos como é atingir um estado de atenção e percepção e se manter nele, sendo potencialmente criativo e consciente do próprio jogo que se estabelece.

Segue abaixo um resumo da história que surgiu no jogo do “detetive e assassino”, improvisada pelos alunos/pesquisadores:

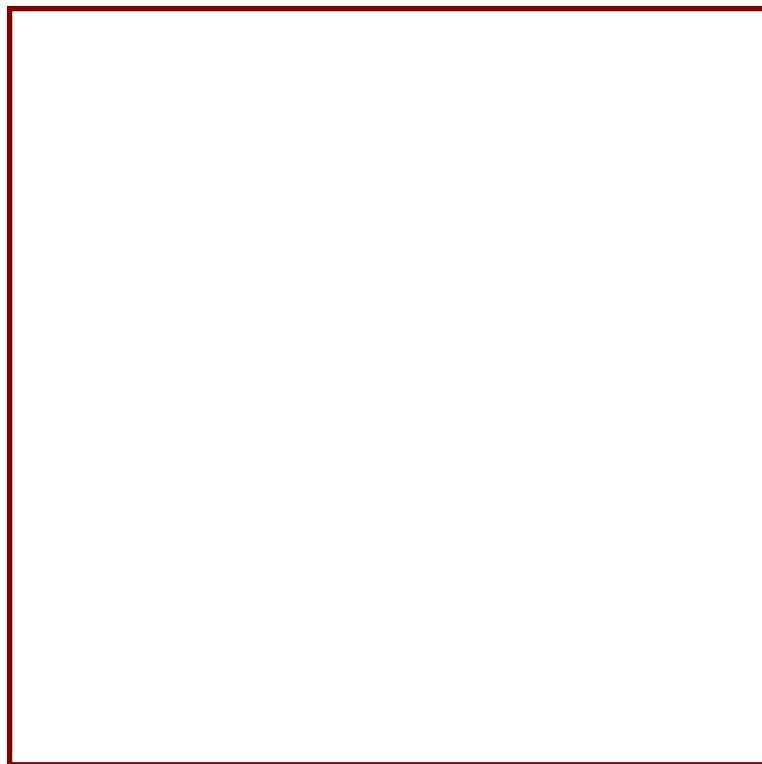
---

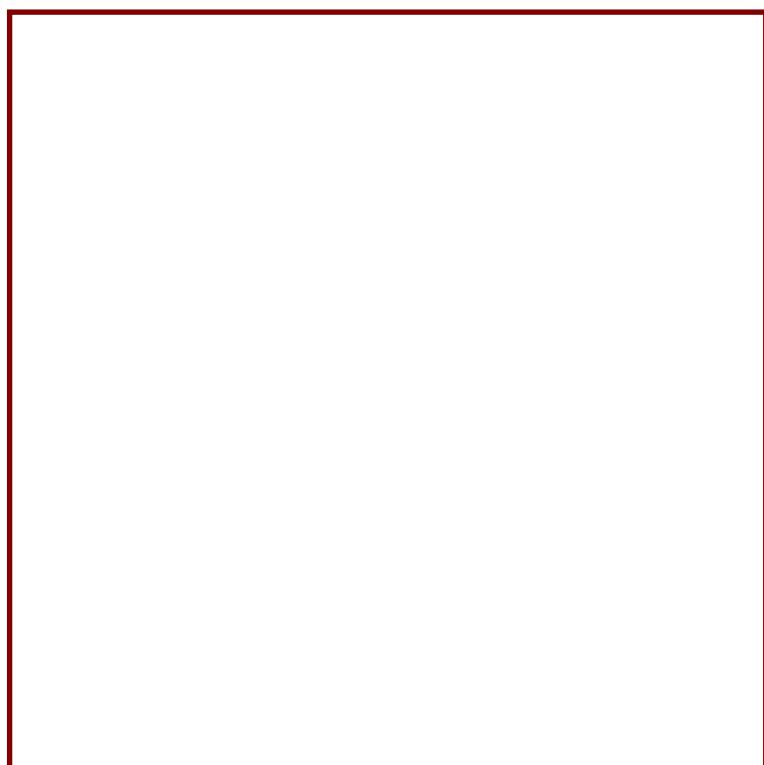
<sup>38</sup> A expressão “fé na pala” surgiu na prática dos exercícios melodramáticos desde as aulas vinculadas à disciplina *Interpretação Melodramática*. No laboratório experimental, nos apropriamos dessa expressão e recorrentemente acionávamos o termo para nos lembrar que, por mais absurda e/ou patética que fosse a situação, era necessário concentração e sentimento verdadeiros por parte do ator.

1<sup>a</sup> parte: Madri: Antônio Carlos, viciado em heroína, era casado com uma mulher suspeita, mas mantinha um caso com Mauricio. Um dia, a mulher descobriu. Durante um “apagão” de luz na casa de Mauricio, após discutirem, um tiro mata a mãe de Maurício. Antônio Carlos dá um fim no corpo da senhora, confessa ter sido esposo da mãe de Maurício em anos passados, abandona Mauricio e decide fugir para Barcelona com sua esposa. A mulher suspeita decide abandonar Antônio Carlos para viver com Maurício. Antônio Carlos vai sozinho para Barcelona.

2<sup>a</sup> parte: Vinte anos depois, a mulher suspeita recebe a visita de uma atriz com sua camareira. Ela diz estar por ali por saber que o filho da mulher suspeita, Junior, hoje com dezenove anos de idade, precisa de um coração ou morrerá em pouco tempo. A atriz soube do caso por ser voluntária no banco de dados de doação de órgãos da Espanha. Pede para ver o menino, se reconhece nele. A sós com a mulher suspeita, confessa ser Antônio Carlos, que mudou de sexo em Barcelona, e quer doar o próprio coração para salvar o filho Ruan Junior. Marcam em um apartamento. No quarto, a atriz dentro de uma banheira com gelo injeta um líquido em seu corpo com a ajuda da mulher suspeita, ao mesmo tempo, Juan Junior chega à sala da casa e sofre um ataque do coração morrendo nos braços da camareira (OLIVEIRA, Ricardo. Resumo da história improvisada, registrada e digitada no dia seguinte ao 5º encontro laboratorial).

**5º e 6º Envelopes - Memorial visual: fotografias dos figurinos, adereços e imagens referentes ao 5º encontro dos laboratórios experimentais**



**Memorial visual: carta de Maurício à Antônio Carlos, extraída do diário de Ronan Vaz**

- **6º Encontro (12/11/09)**

Havia me deparado com uma questão curiosa sobre o laboratório anterior. Analisando posteriormente a improvisação que se sucedeu, percebi que nossas fontes de temas e personagens pareciam rígidos e sérios em demasia e que, na improvisação do referido encontro, surgiram situações patéticas, que foram interessantes na medida em que motivaram uma melhor compreensão da proposta da pesquisa. Decidi assumir o risco de dar outras referências aos alunos/pesquisadores, a fim de que conhecessem o tom paródico, o qual, por diversas vezes, já disse não querer seguir. Era algo que poderia ser perigoso, lançar mão justamente de filmes que eu não havia selecionado para a pesquisa, filmes que classifiquei anteriormente como bizarros, um aspecto que não era o foco da mesma. Para que pudessem ressaltar a diferença entre os tons, selecionei dois que julgava ser interessantes para mostrar a oposição. A fim de que os alunos/pesquisadores pudessem, com clareza, ser capazes de identificar qual o tom que queríamos para a pesquisa, assistimos aos filmes *Mulheres à beira de um ataque de nervos* e *Kika*. Foi uma decisão importante e creio que acertada. Conversamos muito sobre as duas formas de abordagem do melodrama e a possibilidade da não repreensão de algumas pinceladas cômicas aparecerem nas improvisações, pois o patético só é possível em uma situação que pareça absurdamente impossível, mas que é, ao mesmo tempo, absolutamente possível de acontecer nas relações humanas e não está somente no campo da ficção.

- **7º Encontro (26/11/09)**

Logo que chegaram, os alunos estavam dispostos e ansiosos para o encontro desse dia, talvez pelo fato de os últimos encontros terem sido ricos em fontes. A caracterização que fizeram a partir de fotos e imagens, a improvisação que se desenvolveu muito bem, as referências dos novos filmes que foram incluídas nos laboratórios, a fim de que pudessem ter uma visão crítica das escolhas que fariam a partir dali, ou seja, todas essas influências “fervilhavam” entre os participantes do grupo. Era objetivo desse encontro relembrar a história e, uma vez que Welerson não tinha participado do 5º encontro, pedi que os outros alunos/pesquisadores lhe contassem o que tinha ocorrido na improvisação. O fato de terem que narrar a história gerou em todos uma “excitação” com um tom de novidade para o colega. Nas falas dos alunos foi possível perceber o quanto ficaram empolgados e como estavam se divertindo com a proposta. O modo em que se atentavam aos detalhes me mostrou como

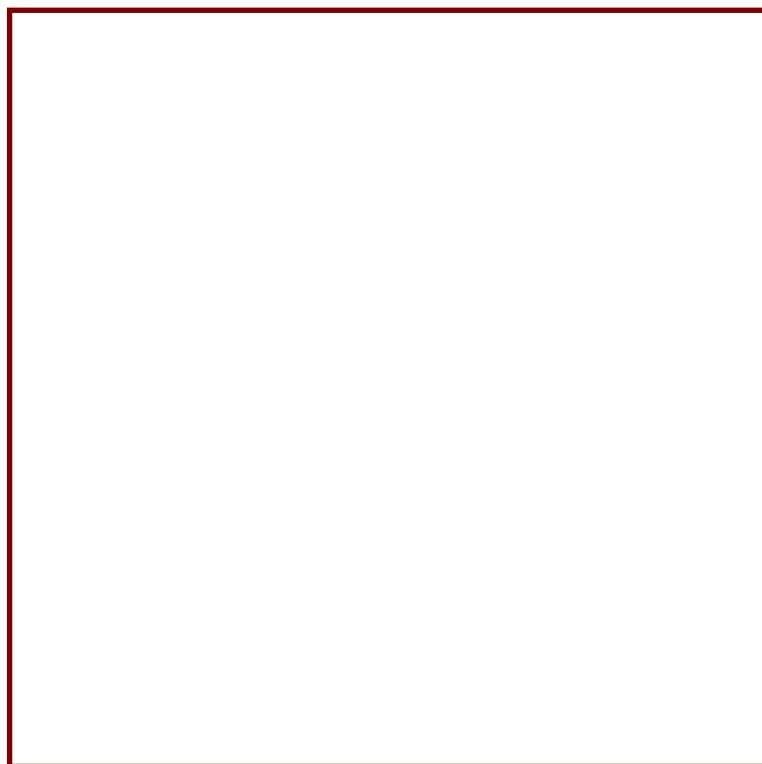
estavam entregues à pesquisa. Marly, em seu depoimento gravado em vídeo, relata que já nem lembrava mais quem era “detetive e assassino” e qual era a estrutura do jogo, uma vez que a história havia ganhado corpo. O jogo apenas havia sido o propulsor para que surgissem as situações, os personagens e as cenas improvisadas. A ferramenta do jogo não tinha se tornado uma amarra para os atores e sim um mecanismo de liberdade para a criação. Nada havia sido combinado e eles sabiam disso. Todos estavam fazendo parte de um mesmo referencial, o do universo de Pedro Almodóvar, assim, cada elemento novo que apareceu foi rapidamente incorporado e assimilado. O corpo se fez revelador nessa estrutura, mas ainda sabia que poderia aprofundar mais as análises acerca da movimentação e dos gestos. A forma de deslocamento pelo espaço da sala de trabalho também funcionou, na medida em que os lembrava que precisavam se deslocar em círculos e semicírculos<sup>39</sup>, fato que os ajudou a manter conectados com os códigos do melodrama tradicional.

Com um elenco reduzido, pensei que seria muito difícil desenvolver uma nova história, entretanto, não foi o que aconteceu. O número reduzido de atores fez com que eles se desdobrassem em outros personagens e com que a história tivesse mais coerência, pois não se perderam no meio dos fatos, fato comum de acontecer no *Melodrama da meia-noite*, quando jogávamos com doze, quinze e até vinte alunos. Como em outro momento dessa pesquisa, em que também trabalhei com apenas cinco alunos, o resultado desse sétimo encontro confirmou o bom desenvolvimento dessa estrutura. O modo de espalhar várias roupas pelo chão da sala, ou mesmo deixá-las disponíveis em uma arara, deu a liberdade para que eles trocassem de roupas ou vestissem algum adereço, na medida em que a cena pedisse ou que sentissem vontade. A seleção de músicas acompanhava a evolução das histórias: conforme evoluía, os sentimentos a acompanhavam. Da obsessão, passando ao desespero, à insanidade, até um sentimento de abandono, gerando o sofrimento. Tais momentos aconteceram individualmente. Pedi a eles que “congelassem” na forma em que se encontravam, parassem, olhassem para o “povo de Madri” e “crescessem” nessas formas, isto é, ampliassem a quinesfera de seus corpos. Palavras como “dilatar”, “exagerar” e “arrebentar” eram acionadas frequentemente para que pudessem expandir cada vez mais a forma que haviam encontrado, descobrindo assim novas possibilidades corporais ainda não alcançadas. A improvisação desse dia não atingiu o mesmo nível de aproveitamento da primeira, todavia, trouxe a eles uma consciência emocional proporcional à física, útil para exemplificar aspectos ligados à atuação.

---

<sup>39</sup> Estabelece-se como uma convenção do melodrama: “percursos realizados entre dois pontos do palco nunca feitos em linha reta, mas sempre ampliados por uma curva, o que permite ainda a exploração desta marca como elemento gerador de suspense” (MERISIO, 2010, p. 143).

**7º Envelope - Memorial audiovisual:  
7º encontro dos laboratórios experimentais**



- 8º Encontro (03/12/09)

A partir de uma listagem verbal feita rapidamente pelos alunos/pesquisadores, antes de cada improvisação, clarearam-se os temas que já tinham sido abordados e os tipos de personagens que estavam sendo investigados. Todos nós percebemos que alguns personagens estavam se tornando recorrentes nas improvisações. Porém, percebia que ainda havia muitos outros elementos que poderiam ser explorados por eles. Nesse momento, os alunos/pesquisadores já tinham tido acesso à quase todas as fontes selecionadas para os laboratórios. Havia pedido que eles assistissem ao último filme selecionado, *A lei do desejo*. Acharam-no o mais melodramático, o mais passional: era este o meu objetivo ao tê-lo deixado para o final. O filme, de 1986, era o mais antigo de todos de que tiveram referência. Classificado como da primeira fase do cineasta espanhol, o filme possui fortes pinceladas melodramáticas e características visuais pertencentes ao universo *kitsch*, que muito nos interessava, como já justificado anteriormente. Por ser o único filme cujo foco é uma relação amorosa, os alunos relataram ter ajudado a clarificar a idéia de passionalidade, abordada por Almodóvar, da qual eu tanto falava, já que nas duas primeiras fontes, *De salto alto* e *Tudo sobre minha mãe*, a temática familiar estava em primeiro plano. Contudo, especialmente nesse dia, foi difícil no começo do encontro, porque parecia que estavam distantes e inibidos. Pedi para que estabelecessem relações uns com os outros, mas não conseguiam. Estavam tensos para a apresentação do “show” individual que cada um deveria propor, entretanto, parte dos alunos estruturou bem a sua cena, pensando em cenários, figurinos, luz e ambientação.

“Ronan utilizou uma luz que iluminava apenas a sua silhueta por trás de um *voil* e estava vestido de mulher, inspirado na personagem vivida por Gael Garcia no filme *A má educação*<sup>40</sup>. Ricardo preparou uma cena em que utilizou uma televisão onde passavam trechos do filme *Volver*<sup>41</sup> e agiu como se fosse um travesti que fazia *cover* da atriz Penélope Cruz. Ele começava a cena se preparando para um show e mais tarde chegava em casa e assistia sua musa inspiradora cantando na tv enquanto ele comia pipoca” (Ficha de 03/12/09, Laboratório Experimental: Melodrama e Almodóvar. Ver V - anexos).

Percebi que eles tiveram curiosidade e, por si só, foram buscar referências em outras películas de Almodóvar que não só as que havia selecionado para a pesquisa. Outros, porém,

---

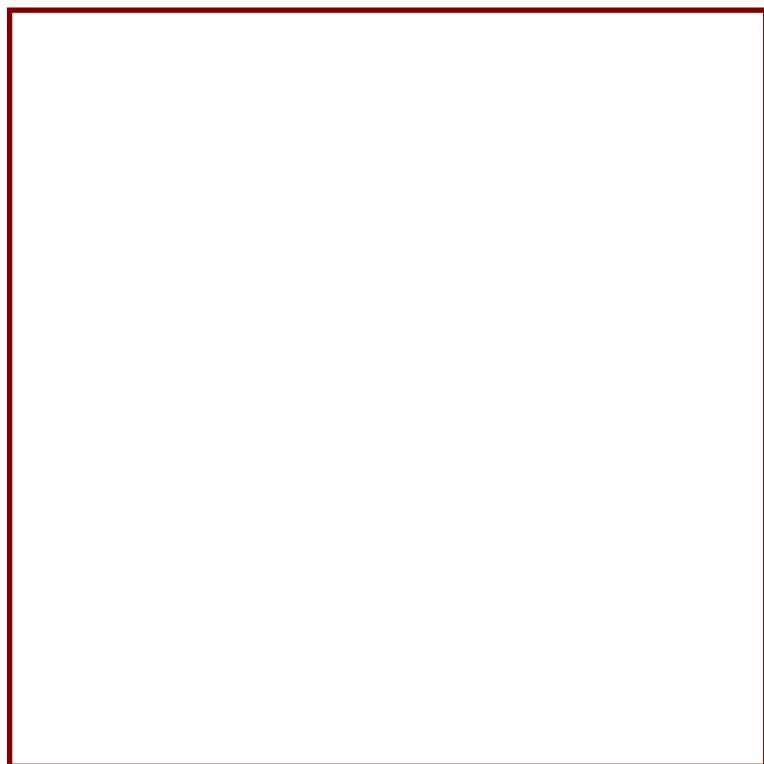
<sup>40</sup> *Má educação*, filme de Pedro Almodóvar, 2004.

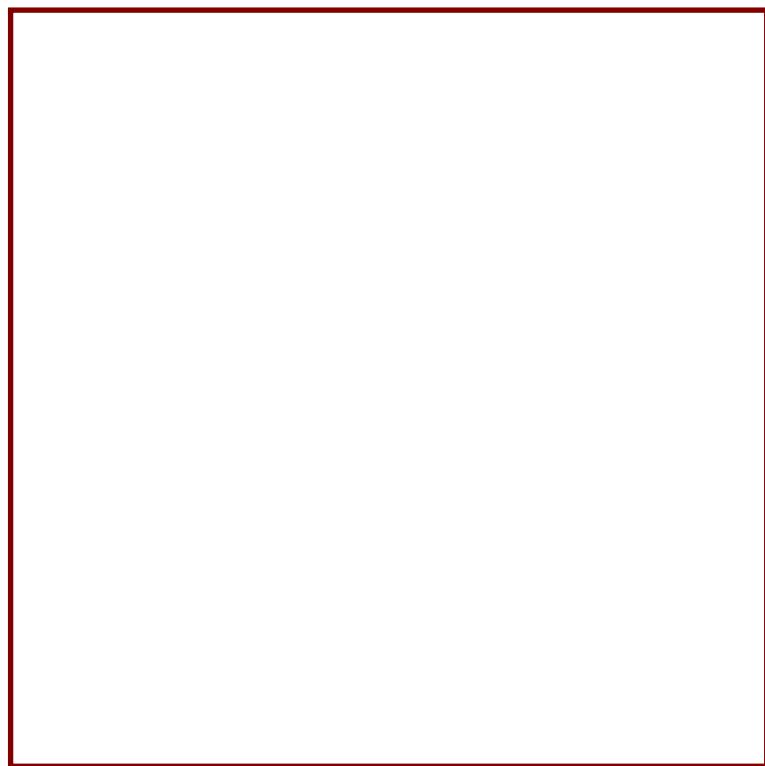
<sup>41</sup> *Volver*, filme de Pedro Almodóvar, 2006.

disseram não ter idéia do que fazer e que apenas cantariam. Nesse ponto, senti resistência e receio por parte de alguns. O que era disponibilizado para eles, eles facilmente assimilavam, mas poucos traziam elementos novos ou surpresas para o laboratório. Talvez o medo de errar, por se tratar de um terreno arenoso a ser descortinado por nós, ou talvez uma postura cômoda do aluno/pesquisador que espera que o diretor ou professor proporcione tudo o que precisa: idéias, objetos, cenários e referenciais. Desde o início, ficou claro que seríamos um “grupo” de pesquisadores. Ao final, conversamos sobre suas posturas e alguns, como Marly e Amanda, alegaram que ainda sentiam receio de ousar. Durante todo o encontro utilizei músicas de um repertório nacional, para que se sentissem mais estimulados pelas letras, já que poderiam compreendê-las na íntegra. Selecionei a música *Dolores Sierra* para o encontro dos pares, *Meu vício é você* para estimular o sentimento de paixão, *Ronda* para despertar a obsessão, e *As rosas não falam*, com o intuito de sugerir o sentimento de abandono. Ainda separei *Chão de estrelas* para auxiliar no sofrimento e *Deixe que ele se vá* com o objetivo de trazer um sentimento de orgulho ferido. Todas as canções escolhidas são interpretadas por Nelson Gonçalves, que impulsionaram e facilitaram o estabelecimento de relações entre os pares e conjuntos de atores. A partir dessas relações, era visível que eles se sentiam cada vez mais confortáveis e puderam se soltar melhor nas improvisações. Os objetos e acessórios foram destacados por eles como elementos fundamentais para complementar a narrativa do que se apresentava ali. Adotamos, então, uma penteadeira, um abajur e um telefone como objetos essenciais para as improvisações.

Conforme eles respondiam ao jogo, solicitava que eles realizassem também outras ações, tais como cantar, dançar ou fazer um show. Nesse momento, os alunos/pesquisadores mudaram de atitude. Ficaram mais atentos e concentrados ao saber que poderiam ter que executar um comando. Para demonstrar os “dotes” das personagens, expressão que me serviu como código, Amanda interpretou uma canção com passionabilidade, Ricardo dançou exagerando na sensualidade dos gestos, Welerson fez demonstração de força e exibicionismo, Marly ofereceu seu corpo como se faria uma “rameira” e Ronan se dirigiu a mim com movimentos largos e tensos, ameaçando-me com uma faca, como se estivesse transtornado. Foi um dia particularmente diferente dos outros, com descobertas particulares e coletivas.

**8º Envelope - Memorial audiovisual:  
8º encontro dos laboratórios experimentais**

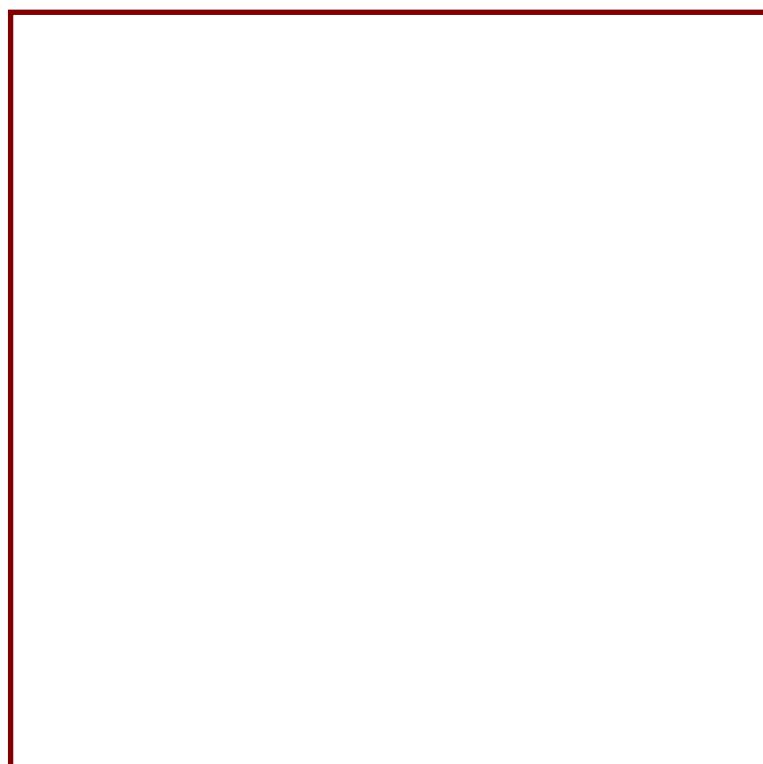


**9º Envelope – Memorial visual: cartas**

- **9º Encontro (10/12/09)**

Um dos alunos/pesquisadores, Welerson, estava também matriculado na disciplina *Caracterização*, da grade curricular do curso de Teatro da Universidade. Cada aluno da disciplina deveria escolher um contexto para a sua caracterização e produzir uma fotografia que ficaria em exposição no saguão do bloco, como resultado da disciplina ao fim do semestre. Para a sua produção, ele escolheu desenvolver a proposta dentro da temática com a qual estávamos trabalhando, um contexto melodramático, almodovariano e *kitsch*. Como essa produção aconteceria no mesmo horário dos laboratórios e ele precisaria de todos nós, decidimos que ela faria parte dos nossos encontros. Aproveitamos a situação para que fossem feitos registros fotográficos que serviriam de fonte para analisarmos as gestualidades, as expressões e as posturas dos tipos almodovarianos que vínhamos pesquisando. Ao longo do ensaio fotográfico, pedi para que os atores fossem tomando consciência das poses que faziam e que pensassem em nomes para elas, pois poderiam fazer parte de um repertório corporal melodramático individual, que poderia ser acessado por qualquer um em seu próprio corpo.

**10º Envelope – Memorial visual:  
9º encontro dos laboratórios experimentais – ensaio fotográfico de Welerson Filho**



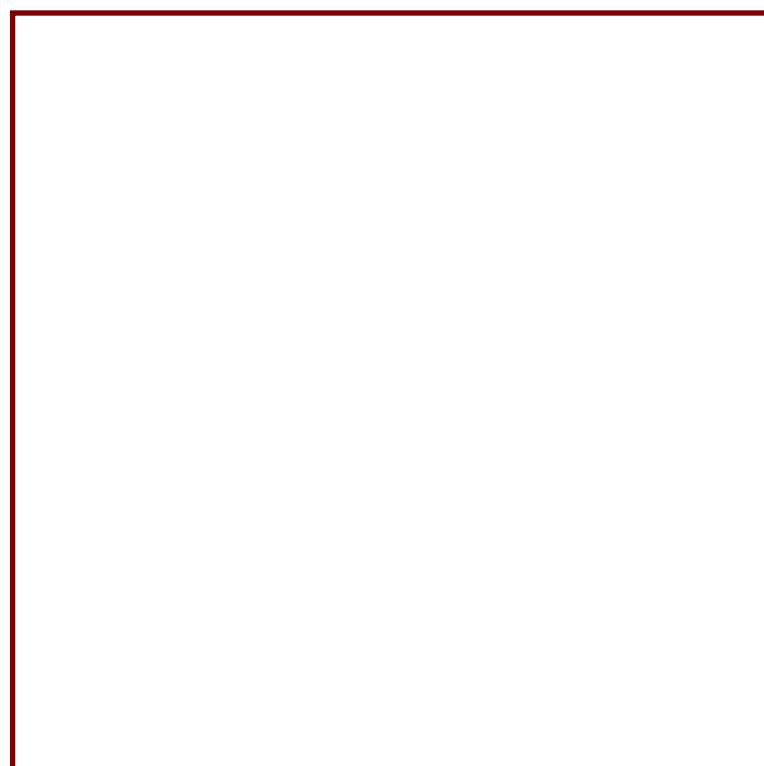
- **10º Encontro (17/12/09)**

Dando continuidade com as músicas trazidas por eles no penúltimo encontro – boleros nacionais como Nelson Gonçalves, Ângela Maria, Cauby Peixoto e Maria Bethânia –, propus um primeiro exercício com o objetivo de retomar o repertório. Eles criavam uma imagem estática, um “tableaux”. Desenvolviam uma situação anterior a essa imagem até retornarem ao ponto do “tableaux” criado e depois desenvolviam uma situação posterior à imagem. Com a mesma movimentação criada por eles com começo, meio e fim, pedi que eles a repetissem e que, a cada vez, tivessem uma emoção norteadora para os mesmos gestos e ações como: paixão, sofrimento, abandono, ódio, desejo de vingança, orgulho (os mesmos sentimentos-base que víhamos trabalhando). Os alunos/pesquisadores conseguiram retomar alguns dos gestos que haviam encontrado e experimentado no encontro anterior. Para que eles pudessem melhor memorizá-los, começaram a repetir a mesma sequência de movimentação, tendo o “tableaux” como ponto de partida. Na busca de construção de um repertório, pedi que uns assumissem os lugares dos outros procurando manter o mesmo percurso, na tentativa de que os repertórios criados individualmente pudessem ser matrizes de movimentos, das quais todos pudessem se utilizar. No começo, ainda estava um pouco confusa quanto à execução dessa idéia, mas, por meio do exercício, chegamos a resultados interessantes. Por exemplo, Monique tinha uma movimentação de abrir a perna sentada sobre um cubo e, dessa vez, Ronan era quem fazia essa mesma ação, abrindo menos as pernas. Welerson subiu sobre o cubo e ficou de pé, com os braços um pouco abertos, enquanto Ricardo, ao assumir o seu lugar, subiu ao cubo e ergueu os braços de forma bem ampla. Ao ver uns assumindo os gestos criados pelos outros, percebi que ali havia um possível embrião para uma pesquisa posterior, na qual poderíamos nos aprofundar com maior atenção e que nos auxiliaria bastante na investigação do melodrama que pesquisei. Esse aprofundamento não foi possível, pois o próximo encontro já seria a improvisação aberta ao público, entretanto, foi importante a descoberta de lançar um olhar a partir do corpo. Isso ajudou os alunos/pesquisadores na aquisição de uma segurança para o jogo com o melodrama. Senti que eles se apoiaram no físico, na forma, no gesto. Pensar a partir do corpo trouxe uma segurança em meio às situações de risco de uma improvisação e possibilitou a tentativa de encontrar a medida certa de uma atuação melodramática e almodovariana.

Um dos objetivos desse décimo encontro consistia na exploração dos objetos de cena. Como a investigação corporal nos tomou muito tempo, esse trabalho não pôde ser realizado como o planejado. Porém, observei que os objetos que foram levados por eles, e estavam à

disposição do exercício, foram incorporados naturalmente na composição das cenas. Ficou nítida a importância de tais objetos e como eles compõem o “tableaux”, ou mesmo assumem um significado na cena, pois os mesmos falam por si só, carregam em si a expressividade que o simples fato de lançar um olhar sobre eles, ou estabelecer uma relação com eles, se sustenta como uma situação melodramática. Observo que pelo modo com que esses objetos foram incorporados na cena pelos alunos/pesquisadores, o grupo tomou consciência da função do objeto e lançou mão desse recurso, conseguindo sublinhar situações melodramáticas.

**11º Envelope – Memorial visual:  
diário de Amanda Barbosa referente aos encontros dos laboratórios experimentais**



- **11º Encontro – 1ª Apresentação aberta (21/12/09)**

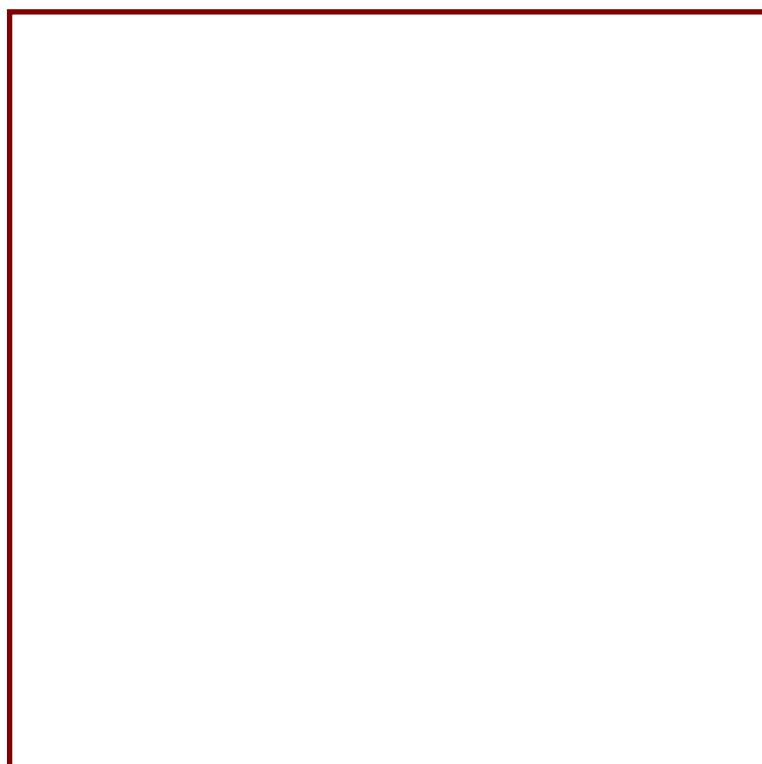
Como objetivo da pesquisa, realizamos a primeira apresentação pública no dia 21 de dezembro de 2010. Nesse dia, houve um visível desconcerto de minha parte. Começamos o exercício aberto na sala de encenação do bloco 3M, para um público formado, em sua maioria, por alunos do curso de teatro da UFU. Expliquei como decorreriam os procedimentos, os jogos, até chegarmos à improvisação. Seguiu-se a preparação conforme planejada. O público presente era um público já acostumado com a versão do jogo ao estilo tradicional, mais canônico. Houve, então, um estranhamento por parte da platéia, ao se deparar com os tipos almodovarianos e suas obsessividades. Os figurinos em tons berrantes, a presença excessiva do cigarro, do corpo exposto, das músicas e do tom *kitsch*. Tudo isso, somado à história que se seguiu, tratando de temas ainda *tabus* para a maioria dos alunos, como drogas, sexualidade e violência, gerou um riso incontrolável. Percebi que os alunos/atores se renderam aos risos e investiram ainda mais rumo ao tom paródico que a improvisação poderia tomar. A história se delongou, os atores se revezaram em mais de um personagem com trocas de roupas, e toda a apresentação atingiu um grau de euforia e descontrole. O resultado apresentado não correspondeu às minhas expectativas enquanto pesquisadora e, mais grave do que isso, para o cumprimento de nossas investigações, o desempenho dos atores perante o público não correspondeu ao que víhamos trabalhando ao longo do semestre em 10 encontros laboratoriais anteriormente cumpridos. A minha interrupção na improvisação que se seguia por já quase 60 minutos, partiu de uma observação externa, na medida em que percebia que a história que se desenrolava “não tinha mais para onde correr”. As inúmeras reviravoltas já haviam desgastado a linguagem e a capacidade de surpreender e prender a platéia. Assim, concluí o exercício antes que os atores o finalizassem, por achar que já havia cessado tudo o que eu poderia extrair dali para a presente pesquisa. Não se tratava do que estávamos falando, era justamente em um sentido contrário onde eu queria chegar: o da comoção e não da diversão. Foi visível também, por parte deles, o meu descontentamento, pois na conversa que sucedeu após a apresentação, um deles, Ricardo, disse que já tinha o desfecho pronto para aquele enredo em sua cabeça. Outros integrantes do grupo, mas não todos, também disseram que vislumbraram e arriscariam algum outro desfecho para a trama naquele momento. Talvez por ansiedade e certa cobrança gerada pela presença dos colegas de trabalho e da platéia, também eu tenha me afetado tanto quanto os alunos/atores em cena. Estava se concluindo a etapa da pesquisa prática, a qual havia sido tão rica com tantas questões emergidas, discutidas, refletidas e experimentadas por nós.

Hoje, penso que naquele momento não soube diferenciar e distanciar suficientemente o olhar do pesquisador do olhar artístico. Após assistir inúmeras vezes a apresentação em vídeo e refletir sobre todo o processo, consigo perceber com clareza que os dois lados se misturaram e como é difícil ter uma medida crítica e distanciada sobre o seu objeto de pesquisa.

O fato de uma experiência prática “dar errado” – digo isso entre aspas porque não considero um erro, mas me refiro ao fato de não ter ocorrido da forma como era esperado –, é absolutamente previsível em uma investigação vertical sobre um determinado objeto. Aí se concentra a essência de uma pesquisa. “Dar errado” deve significar o confronto com as questões que foram geradas ao longo do processo e que engendraram o desejo e a necessidade da pesquisa.

O orientador Paulo Merisio estava presente e, em conversa com todos os colaboradores dessa dissertação, ele ressaltou pontos positivos da atuação, corporalidade, ousadia e disponibilidade dos alunos/atores. Os mesmos me apontaram coisas que funcionaram e aconteceram. Como pesquisadora, percebi nesse momento que o trabalho tomou corpo sozinho e me proporcionou subsídios para uma reflexão acerca do objeto dessa pesquisa. Foi, a partir desse primeiro resultado, que pude repensar toda a trajetória construída até aqui.

**Memorial audiovisual:  
Apresentação aberta referente ao 11º encontro dos laboratórios experimentais**



- **12º Encontro – 2ª Apresentação aberta (04/03/10)**

Com o início do semestre e a volta às aulas no curso de Teatro da UFU, teríamos uma primeira semana de atividades culturais para a abertura do ano letivo. Como constava no planejamento do laboratório, estavam previstas duas apresentações abertas do “melodóvar”. Achei o momento oportuno. Depois de dois meses após o término dos encontros, nos reunimos mais duas vezes para resgatar os elementos que subsidiaram a pesquisa. Novamente, na sala de Encenação do Bloco 3M do Curso de Teatro, tínhamos um grande público de alunos e também de colegas professores, presença de suma importância para a conversa que se seguiu após a apresentação. Menos ansiosos e mais confiantes, os alunos/atores passaram por todas as etapas a fim de alcançar o estado melodramático até a improvisação. A platéia, um pouco mais acostumada, também não foi tão efusiva quanto da primeira vez. O tema e o desenrolar da história que surgiu fez com que a dramaturgia ficasse mais amarrada. Os alunos/atores lançaram mão de “cartas na manga”, repertório de situações construídas nos laboratórios, que funcionaram a favor da cena. A improvisação seguiu, com efeito, atingindo os aspectos melodramáticos e contemporâneos a “la Almodóvar”, foco recorrente dessa pesquisa. O bate-papo que seguiu foi muito proveitoso: iluminou as reflexões e sugeriu novas questões.

Destaco um ponto importante da conversa, em que os colegas apontaram para uma reflexão acerca do formato dos jogos. Discutiram se o lugar da improvisação seria, de fato, o melhor espaço para a investigação dessa proposta. Por ser um jogo de atuação que exige uma capacidade improvisacional, de respostas rápidas e espontâneas, talvez deixasse de focar a atenção em uma temática mais elaborada, em ações mais cuidadas, que apresentassem uma cena onde os elementos pudessem aparecer com uma lapidação maior. Repensei muito a respeito das escolhas para essa pesquisa e os rumos que elas tomaram: sobre os “erros”, os “acertos”, as boas descobertas e as nem tão boas assim.

O formato da improvisação, em primeiro lugar, era um modo de trabalhar a que os atores já estavam habituados, fato que poupou tempo e garantiu uma dinâmica para as experimentações. Em segundo, penso também que esse caráter improvisacional que traz o risco como principal ponto do jogo, combinado com o modo de atuar do melodrama, o universo almodovariano e o modo de ser *kitsch* são elementos que dialogam. O fato de terem que improvisar, muitas vezes, auxiliou na criação de situações absurdas, obsessivas e patéticas, compatíveis com a temática abordada. O que encontramos pode reverberar em inúmeros resultados, de modo que aponta caminhos para tantas outras pesquisas a somar-se a

essa, que se propôs a ser um recorte do melodrama, sob o meu olhar de pesquisadora, iluminado pelos prismas de Almodóvar.

## **II.5. Melódovar: reflexões**

Durante os encontros nos laboratórios, apontou-se uma questão que gerou muitas discussões e reflexões. Usávamos vulgarmente a expressão “fé na pala”, já mencionada anteriormente. Sempre que acionada, tinha como intuito aumentar o desejo de mergulhar com verdade e intensidade no que se propunham os atores. No caso, exercitar uma interpretação melodramática, concebida nos seus excessos e hipérboles.

Nos jogos de improvisação, os atores assumiram perfis das personagens almodovarianas com referência nos três filmes escolhidos: *A lei do desejo*, *De salto alto* e *Tudo sobre minha mãe*. A forma melodramática de atuar não estava apenas no modelo canônico, livre de psicologismos, mas também na criação da personagem, sob inspiração stanislaviskiana. Entendemos e concordamos, desde o começo, que era preciso “encarnar” os tipos melodramáticos e almodovarianos para lhes dar verdade em cena. Encarnar, não no sentido místico da palavra, mas compreendendo e trabalhando os conflitos das personagens. Stanislavski diz que o ator, adquirindo a fé cênica na realidade de sua existência, vive a personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística – o personagem (KUSNET, 1997). Trazendo para o nosso recorte – que comporta fissuras melodramáticas –, os atores/pesquisadores partiram da busca da realização de uma interpretação verdadeira, procurando acreditar no que estavam fazendo, na linguagem do melodrama, acima de tudo. Fugiram do olhar distanciado ou raso dele, que pode dar-se por equívoco ou por uma escolha, na perspectiva de se instaurar uma relação de paródia e deboche.

Paralelamente a isso, ou em dualidade, pensando também nos estudos da “dualidade do ator” feitos por Stanislavski, os atores dessa pesquisa tinham a referência do tradicional. A atuação sob o paradigma do virtuosismo de estar em cena é característica implícita ao melodrama, como, por exemplo, pensar: “Oh, como estou belo em cena!”, “Como eu sofro bem!”, “Olhem como meu gesto é forte e preciso!”. É importante estabelecer uma medida crítica e distanciada do ator sobre sua personagem, sem deixar de representá-la com verdade, verdade cênica inerente à situação proposta em jogo, evitando que a vaidade do ator seja maior do que a arte que ele faz (STANISLAVSKI, apud KUSNET, 1997).

Tínhamos como fonte para o processo criativo: o modo de representar melodramático bem familiar (com todos os integrantes), a referência estética e temática dada a partir das obras de Almodóvar selecionadas, um grupo de pessoas com afinidades cênicas e pessoais (porque a relação de coletividade fez e faz a diferença em um trabalho desse tipo), exercícios de aquecimento melodramático, e a estrutura de dois jogos propulsores dos momentos de improvisação, de onde pude observar e tecer as análises para essa pesquisa.

Claro que, na prática, isso não foi tão facilmente entendido e assimilado imediatamente por todos. Como cabe em um trabalho com as individualidades e suas respectivas experiências com a arte, cada um dos seis atores apontou suas reflexões em momentos diferenciados da pesquisa com maior ou menor grau de execução.

Trabalhar com a poética de Pedro Almodóvar significou se colocar em uma linha de risco muito grande, na medida em que compreendemos o autor como alguém que se utiliza de um misto de várias linguagens e gêneros – dentre eles, o melodrama, ao qual se debruçou meu olhar. Mesmo com o foco no melodrama, dentro de sua obra, podemos notar que ele opta por lidar com o gênero sob diversos ângulos em uma mesma película e até em uma mesma cena. Ele é capaz de utilizá-lo como recurso para extrair comicidade, debochando do modo por meio de clichês e paródias; é capaz também de atingir momentos de emoção, levando o espectador às lágrimas por meio dos hiperbólicos impedimentos e desencontros amorosos entre o par romântico e os laços familiares (como exemplo a relação mãe e filho (a)); ou ainda, é capaz de se servir da estrutura narrativa com metalinguagens dentro da trama como, por exemplo, as muitas citações de filmes, peças de teatro e tablóides na construção de sua própria obra.

A tudo isso se teve referência durante o processo. Então, como impedir que apareça em uma estrutura de jogo de improvisação entre os atores, onde não se pode refazer ou desfazer uma situação lançada?

Durante os dez encontros a portas fechadas na sala de trabalho, os atores eram direcionados pelos jogos que tinham objetivos claros, regras bem definidas e acordadas por todos. Nesses encontros, eles conseguiam alcançar o estado melodramático do qual se falava, em que se aproximavam de uma construção de uma *fé cênica* no seu desempenho e nas situações propostas, com seriedade. Ressalto Paulo Merisio que, em análise do seu primeiro laboratório, em sua pesquisa de Doutorado, da qual fiz parte, conclui:

“O melodrama, vencido o primeiro preconceito, ou a primeira abordagem tradicional da recepção contemporânea, pode-se prestar a uma abordagem séria, ainda que a leitura possa ser diferenciada por parte dos espectadores. Alguns podem deixar-se envolver pela narrativa, e outros, manter uma relação distanciada em função da crítica e da dificuldade de leitura da linguagem. No entanto, fundamental é que o ator desenvolva com convicção seu personagem, acreditando em seu discurso, por mais anacrônico ou estranho que possa parecer” (MERISIO, 2005, p. 137).

“O Trabalho do melodrama obriga o comediante a impor suas convicções ao público. Ele não pode duvidar do que vai dizer... 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 ainda está a nossa volta, naquele que recebe um telefonema para um trabalho, numa família atingida pela guerra, num homem que deixa o seu país” (LECOQ, 1997 apud MERISIO, 2005, p. 138).

Estava próxima de comprovar minha hipótese. A de que por meio do confronto de duas formas de abordagem do melodrama, o tradicional no teatro do século XIX, e o contemporâneo à luz do cinema de Almodóvar do final do século XX, pudesse explorar as possibilidades de encontro da sensibilidade e dramaticidade de um modo de representar concentrado, intenso e verdadeiro. Com um corpo presente, tonificado, de gestos firmes e bem desenhados, concretos dentro do arquétipo dos *tableaux* melodramáticos: algo entre o melodrama e o realismo.

Pensemos na seguinte imagem: um ator em posição sobre os joelhos ao chão, com as mãos apertadas uma contra a outra em direção ao alto, como se implorasse por alguma coisa, com uma fisionomia de sofrimento por alguém que o abandonou. Tal imagem é capaz de se comunicar com a platéia levando-a a um estado de comoção e catarse. Momentos assim foram alcançados durante a pesquisa. Entretanto, a mesma cena, a mesma imagem, também é capaz de conduzir a mesma platéia ao riso e à não-identificação com o que está diante de seus olhos. Como isso é possível? Qual a medida capaz de levar o mesmo espectador ao outro lado da moeda? A resposta estaria no trabalho do ator? Na forma como dramaturgicamente se desencadeiam os fatos? Seriam as opções estéticas de uma direção? Na busca de responder a essas perguntas com base na experiência que tivemos, observo que todas essas questões são pertinentes e confluíram para o bom desempenho do que o laboratório se propôs.

Uma imagem, como o exemplo citado acima, não pode estar deslocada de um contexto que é desenvolvido anteriormente para culminar nesse *tableau*. Para que o espectador se apiede dessa personagem, a ponto de se comover com ela e se sentir tocado por essa cena, ele há de ser envolto pela trama, pelas armadilhas dramatúrgicas do melodrama, o que comumente não requer elaboração na sua forma literária, mas o respeito às convenções técnicas melodramáticas.

### **II.5.1. A força dos objetos – “nossos” *tableaux***

Pontuando nas especificidades dessa pesquisa, ressaltamos que o autor aqui trabalhado, Pedro Almodóvar, vai dar muito valor aos objetos em cena, que trazem esse tipo de narrativa. Essa nossa percepção vai aparecer na prática de nossos processos do laboratório experimental. Em algumas cenas ou situações improvisadas, foi possível analisar como a valorização de um objeto eleito por eles teve a função de ser portador de uma síntese narrativa que desempenhou o mesmo papel dos *tableaux*, podendo ser caracterizado aqui como um tipo de *tableau*. Esse recurso, mesmo sem a consciência clara de sua utilização, aconteceu várias vezes e de forma recorrente, surtindo efeito similar ao que é necessário para o engajamento do público na história que é apresentada. Digo não totalmente consciente, pois essa análise apenas se deu posteriormente aos laboratórios, quando, ao revê-los em sequência, notei a recorrência desse mecanismo. Um objeto devidamente destacado pelos atores em um determinado momento da cena contém, por si só, toda uma narrativa que preenche a cena sem precisar de uma *mise-en-scène* que o comporte.

Para citar alguns exemplos, os objetos principais que adquiriram esse valor nos laboratórios foram: a penteadeira, o telefone, uma garrafa de bebida, o *bois*, um saco – utilizado por um dos atores/pesquisadores para esconder o corpo de outro ator (essa ação aconteceu mais de uma vez nas improvisações melodramáticas). Mesmo sem a clareza de utilização desse recurso, naquele momento, percebo que essas ações, presentes nas improvisações, acabam sendo fruto do contato dos atores/pesquisadores com o universo de Almodóvar e a linguagem do cinema. O fato de mergulharmos em seu modo de concepção filmico nos deixa mais confortavelmente íntimos das situações, diálogos, temáticas e estilo de linguagens, e nos permite experimentar tais elementos nas improvisações. Nesse sentido, vale destacar, de nossa lista de objetos, um objeto que emblematize essa relação, em função de sua recorrência na obra de Almodóvar: o telefone. Podemos então dizer que, de certa forma,

constituímos através desses esses elementos, e inspirados na estética almodovariana, nossos próprios *tableaux*.

Os objetos eleitos por Almodóvar, em geral, perpassam pela estética *kitsch*, que também pode ser pensada dentro de um espectro mais amplo de estilo, como um modo *kitsch* de percepção de mundo. Ele pode ser compreendido como um comportamento *kitsch*, que está representado por um gesto, ou um sentimento *kitsch*. Os objetos eleitos por Almodóvar, com particular opção para esse estilo, trazem em si uma trajetória, um passado, uma relação de afetividade entre o sujeito e o objeto, possuidor de um alto valor simbólico. A utilização dessas metáforas visuais e a descoberta desse recurso não são méritos do melodrama, nem de Almodóvar. O que nos faz identificar um diálogo entre as partes é o modo como ele é usado à sua máxima potência no nível dos excessos.

### **II.5.2. Olhares a partir do corpo – Outro ponto de vista**

Ao se referir ao melodrama como o modo de atuação associado ao momento histórico e social do século XIX, deve-se levar em conta os aspectos ligados ao corpo, à voz (que também é compreendida como corpo) e às emoções. É preciso refletir sobre o trajeto desses elementos que se encontram e se misturam para compor a cena.

O melodrama tem como característica marcante, no campo da representação, a forma corporal, que é rapidamente decifrada por meio de códigos já conhecidos pelo público e pertencentes à “imaginação melodramática”, que povoam o inconsciente coletivo. Um corpo melodramático, se assim podemos dizer, ou o corpo que atua sob o paradigma do melodrama, é altamente expressivo, caracterizado por movimentos ampliados, exagerados, precisos e intensos, carregados de um conjunto bastante subjetivo de emoções, sensações, imagens.

Durante o período que ministrei o laboratório experimental, pude me deparar com uma questão muito pertinente e que me ampliou o olhar acerca do meu objeto de pesquisa. O olhar a partir do corpo me chamou a atenção para uma discussão que não estava no planejamento dos encontros, mas que engendrou uma série de reflexões no campo da interpretação, lugar dessa pesquisa. O que se descortinou no curso do laboratório foi o questionamento sobre qual trajeto o ator – no caso o aluno/pesquisador – faz para acionar uma emoção ou um sentimento-base.

Discussões e exercícios em torno dos processos percorridos individualmente para atingir determinado estado melodramático, que se converta em códigos que possam ser lidos pelo espectador, permearam essas análises, que também passavam pelo corpo. A questão que

se impôs foi a de responder se por meio de uma intensa atividade física, ou ainda, se por meio de uma grande entrega emocional dos atores, o desempenho deles nas improvisações seria alterado. Essas indagações ampliaram e tomaram parte de minhas reflexões enquanto atriz, pesquisadora, educadora e mulher, compactuando da sensibilidade de Meira (2009), em seu texto Expressões e Impressão do Corpo em Cena.

O que vêm primeiro? Os aspectos corporais ou os ligados à subjetividade? Qual caminho deve ser seguido em um processo de criação de personagem ou mesmo de um treinamento atorial? O que deve ser acionado primeiro? Como eu desenvolvo meu processo na prática artística? E os alunos? Eles percorrem percursos diferentes? Essas inúmeras questões reverberaram não só no laboratório, como também nas disciplinas em que eu paralelamente ministrava e/ou era aluna em cumprimento dos créditos da Pós-Graduação.

Volto para o processo vivido no laboratório experimental, na busca de uma atuação prioritariamente melodramática. Era nítido ver como alguns alunos respondiam mais a estímulos como a respiração, o contato com o chão, os níveis alto, médio e baixo, relacionados respectivamente a sentimentos de altivez, humilhação e sofrimento. Ao mesmo tempo, outros já se sentiam estimulados pela música triste ou dinâmica, pela identificação com histórias próximas de alguma experiência vivida ou, ainda, pela relação de afeto ou espacialidade com o outro aluno/pesquisador. Assim, foram propostos diferentes estímulos para encontrar tais estados melodramáticos, a seguir:

- Pesquisar uma sequência de três movimentos inspirados a partir dos códigos melodramáticos, com mudanças de estados e respectivos níveis pelo espaço;
- Repetir a sequência várias vezes alternando emoções, ora de felicidade, dor e desespero, instaurando uma partitura corporal;
- Apresentar a sequência e pedir para que os alunos se apropriassem das sequências uns dos outros, acomodando-as em seu próprio corpo e corroborando para um acervo de movimentos que podiam ser acionados por todos no momento da cena improvisada;
- Trabalhar o direcionamento do olhar, atentando-se para a triangulação nos momentos de reconhecimento e suspense (comentando a ação com o “povo de Madri”);
- Responder às orientações de ampliação do gesto e da forma, e outras orientações como: arrebentar, crescer, extrapolar, exagerar e tonificar.

Esses exercícios foram aplicados a partir de experiências em diferentes momentos de minha formação. Mais tarde, a partir da indicação da referência bibliográfica de Eugênio

Barba, apontada na qualificação<sup>42</sup>, pude perceber como vários dos elementos corporais trabalhados se afinam com os princípios abordados pelo Odin Teatret<sup>43</sup>.

Observando os alunos/pesquisadores, notei que ao passar de um sentimento para outro completamente oposto – como é comum ao modo de atuação do melodrama –, o corpo sofre também uma modificação abrupta, em que movimentos mais suaves e fluidos, ligados ao amor e à paixão, são alternados com movimentos contorcidos e de recolhimento do corpo ao nível do chão, ligados ao sentimento de abandono e sofrimento. Logo, um corpo que está feliz e pleno, em suspensão e leveza, pode de uma hora para outra se arrebatar para um corpo irado, tensionado e contorcido. Essa observação me permitiu ter a consciência de que cada movimento requer um nível diferente de energia a ser disponibilizada de acordo com o resultado que se quer obter. Esse raciocínio pode ser comprovado com as experiências de Fowler<sup>44</sup>, apontadas por Azevedo (2002):

“Fowler acrescenta que a pesquisa atoral deve encaminhar-se para a construção de um código. E este deverá ser tecnicamente elaborado: o corpo funciona por inteiro integrado às menores ações; o desenho é estudado conscientemente, seu grau de energia é calculado pelo intérprete. O domínio corporal transforma o corpo do ator em objeto e instrumento de criação” (AZEVEDO, 2002, p. 47-48).

Quando falo em códigos corporais específicos e bem definidos, estou acionando o conceito de *tableau* já explicado anteriormente, ligado à “imaginação melodramática”, também já comentada no primeiro capítulo. São imagens, quadros fixos de posições em que se encontram os atores em determinados momentos da cena. Por exemplo, a imagem de uma moça ao chão, sentada sobre os joelhos, com os braços erguidos e os olhos lacrimejantes com sobrancelhas contraídas. Ao se deparar com essa imagem, é possível a todo e qualquer espectador, ou à maioria, a leitura imediata de que essa moça se encontra em estado de sofrimento, em ação de súplica por algo ou alguém e, conforme o cálculo da qualidade de tônus e o grau de energia dispensada para essa posição corporal, é possível ler também o tamanho do seu sofrimento. Daí a importância do ator, no caso o aluno/pesquisador, ter o autocontrole da intensidade de seus gestos e não correr o risco de apresentar formas vazias.

---

<sup>42</sup> Participaram da banca de qualificação dessa pesquisa Renata Bitencourt Meira, Fernando Aleixo e Luiz Humberto Arantes em representação de Paulo Merisio, então professor do Curso de Teatro da Unirio.

<sup>43</sup> Odin Teatret: Teatro Laboratório e centro de estudos com sede na Dinamarca, fundado por Eugênio Barba em 1964.

<sup>44</sup> Richard Fowler, ator do Odin Teatret, em entrevista no auditório da Folha de S. Paulo, maio de 1987.

Entram em questão dois aspectos que podemos relacionar com o conceito de impressões e expressões, propostos por Meira (2009).

Entende-se impressões como elementos de “dimensão interior” (Barba apud Burnier, apud Meira, 2009, p. 1), referentes ao subjetivo, sentimentos, sensações e emoções, que Meira (2009) sistematiza em cinco vias: sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva, que acontecem ao mesmo tempo no momento da criação:

“Todos utilizamos essas cinco vias das impressões em simultaneidade, entretanto, assim como temos características expressivas próprias, também possuímos maior ou menor intimidade com uma ou outra impressão. Há pessoas que têm o corpo sensível, que respondem prontamente a estímulos tátteis, como o contato com o chão e a percepção da pele, por exemplo. As pessoas com aspecto sensorial desenvolvido sentem-se à vontade para improvisar a partir da respiração, da projeção de partes do corpo pelo espaço da percepção da pele em contato com o ar, dentre outros estímulos” (MEIRA, 2009, p. 2).

Já as expressões são referentes às formas criadas pelo ator a partir de seu próprio corpo em relação a fatores externos a ele – o outro, o cenário, figurinos, iluminação – e que adquirem um significado na cena, de acordo com a energia, precisão, direcionamento com que serão executados. Há, ainda, a relação espacial – de distância ou proximidade – que pode ser estabelecida com esses fatores externos.

Observei que os alunos/pesquisadores poderiam partir do movimento exterior para que, posteriormente, fosse conferido significado ao plano interior, através da ativação de imagem dos filmes, de músicas do repertório melodramático e de lembranças pessoais advindas da subjetividade de cada um. O corpo do ator que está ali em cena é um corpo vivo, carregado de referências, experiências, impressões e expressões pessoais ou coletivas, que contribuem diretamente para o trabalho de criação que esse corpo poderá desenvolver:

“Cada corpo tem suas impressões e expressões. Nas relações interpessoais, das quais a cena faz parte, as expressões e impressões são imbricadas, dependentes uma das outras, se influenciam mutuamente e interfere no sentido dado à cena pelas pessoas que estão envolvidas nessa relação direta entre atuar e assistir. Analisamos o corpo e as ações cênicas com a consciência de que não há separação entre expressões e impressões” (MEIRA, 2009, p. 2).

À luz da reflexão acima, percebi que os elementos, tanto do plano interior quanto do plano exterior, são acionados simultaneamente e que é quase impossível prever em que momento um será acionado em função do outro. Um exemplo claro, ocorrido nos encontros laboratoriais, foi quando o aluno/pesquisador Ronan Vaz chegou ao esgotamento físico para alcançar a emoção desejada, colocando-se em posições já reconhecidas pela convenção melodramática. Ele contraiu o corpo, se arrastou no chão pelo nível baixo e estendeu a mão em relação distante dos outros alunos, no canto da sala. Azevedo, ao analisar a experiência de Fowler, observa que “em suma não se trata de o ator sentir tristeza e depois encontrar um modo de expressá-la, mas sim de colocar-se numa posição tal que carregue em si esse sentimento ou sua expressão” (AZEVEDO, 2002, p. 48).

Se por um lado, dizemos que essa percepção das expressões de Ronan foi o motor para acionar as impressões, também por outro, podemos dizer que não é possível detectar a ordem e o momento exato em que elas foram acionadas ao mesmo tempo, gerando o resultado esperado por ele. O que se mostrou relevante para a pesquisa não foi a ordem desses trajetos, mas sim a tomada de consciência nos processos criativos de cada um, a partir do seu olhar para o corpo, pronto a dispor de tais descobertas a serviço da improvisação do “melodóvar”.

Os trabalhos com as torções e oposições corporais foram também descobertas importantes para o processo. A partir da exploração do gestual exacerbado, falamos muito do corpo dilatado ou da dilatação do movimento, algo que precisava crescer mais do que o corpo pudesse conter. Isso, aliado à intensidade dos sentimentos, dava a idéia de dilatação dos sentidos e do próprio corpo. Cada vez que se pedia para que “dilatassem”, era visível que essa palavra era um trunfo – mágica – para os alunos/pesquisadores acionarem as oposições, já que em um determinado momento não tinham mais pra onde crescer, descobrindo uma tridimensionalidade da ação cênica. Mais uma vez, observou-se uma fusão de sentimentos e fisicalidades.

Outro aspecto, analisado a partir do corpo, foi constatar que o trabalho com o melodrama requer um tipo de investigação em que não é possível algo como uma pesquisa de campo. Não há uma peça de melodrama em cartaz que conserve o modo melodramático de interpretar sob os paradigmas canônicos de Thomasseau, por exemplo. Mesmo porque, como já dissemos anteriormente, é um modelo que está atrelado a um momento histórico.

Assim, os laboratórios foram planejados com o intuito de fornecer o máximo de elementos e fragmentos que pudesse ampliar o repertório dos alunos/pesquisadores, a fim de construírem o seu imaginário melodramático e almodovariano. É como se, dali, pudesse

passar por experiências semelhantes à que uma pesquisa de campo poderia proporcionar, como descreve Meira:

“A experiência sensível da pesquisa de campo percebe o contexto cultural de modo fragmentado. Nesse sentido, recolher fragmentos é colecionar impressões. Nas pesquisas de campo as imagens, sons são impressos, literalmente, em fitas magnéticas, filmes fotossensíveis e arquivos digitais, enquanto movimentos e formas de falar são impressas na memória corporal e intelectual. “O que importa é que recuperamos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais”, afirma Susan Sotang (1987, p.22-23), indicando o caminho dos sentidos na arte contemporânea, ao dizer não à interpretação das artes. E assim é feito em campo em cena, imagens, sons, movimentos e palavras são fragmentos de um universo pesquisado, são as impressões transformando-se em impulsos criativos” (MEIRA, 2008, p. 75).

Recuperar ou mesmo alimentar a idéia de um modo de atuação específica – dilatada, grandiloquente, exagerada e passional – demandou dos atores/pesquisadores um constante exercício na busca da impressão em seus próprios corpos desses gestos, imagens e sonoridades, advindas da sua própria assimilação e re-elaboração dos conceitos acionados e das experiências vivenciadas nos laboratórios.

Todas essas percepções a partir do corpo engendraram importantes análises para a pesquisa, ampliando as reflexões para outros campos do saber, que ainda podem vislumbrar um rico aprofundamento em outros espaços de pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o fim da etapa dos laboratórios e da ampliação dos olhares, a pesquisa caminhou na reorganização desse material e nas reflexões acerca dele. A estruturação de um pensamento veio não para responder as inúmeras questões geradas pela pesquisa, mas para o compartilhamento de práticas artísticas que engendraram diálogos, debates e discussões de aspectos fortes e frágeis relativos à interpretação do ator.

Investigar como as tintas melodramáticas permaneceram no trabalho do ator e quais os aspectos de relevância dessa permanência para a construção da história do teatro, traz a certeza de que estamos diante de um campo de pesquisa em constante transformação, que acompanha a sociedade e o mundo que a cerca.

A partir da reflexão sobre as fichas, fotos, vídeos e depoimentos, e da análise dos laboratórios, das conversas constantes com alunos, amigos, familiares e mestres, pudemos observar que, com as devidas atualizações, os conflitos permanecem os mesmos. São universais, se é que podemos usar essa expressão. São questões que tocam na sensibilidade do ser humano. As relações de envolvimentos amorosos, de poder e de hierarquias sociais serão sempre o mote de impasses que desencadeiam situações vividas, passíveis de ser representadas no palco. A intensidade, maior ou menor, e as opções estéticas no modo como esses esquemas serão abordados é que podem diferenciar uma linguagem de outra.

No nosso caso, o foco está no exagero. Um exagero, no entanto, que não está pautado somente pela artificialidade, mas também pela verticalidade em que se pode mergulhar profundamente em um sentimento. Por exemplo, se um personagem está sofrendo, o melodrama não deixa margem para dúvidas: ele sofre como jamais alguém sofreu. É um sentimento externalizado pelo corpo, pela ação. Cada sentimento é único, assim como cada indivíduo é único, e assim como a forma de expressá-lo também o é.

Pensar sob esse prisma talvez seja a chave para entender o porquê de o melodrama ter causado tamanha empatia em um numero tão grande de espectadores e o porquê de conseguir, ainda, mobilizar milhares de pessoas nas suas diversas formas de acomodação na atualidade. Vide o teatro, o folhetim, a telenovela e o cinema. Entretanto, o mais importante é ter a consciência de que não é o todo que nos interessa. Que o melodrama está aí, isso já está posto, e não cabem julgamentos aqui. O que nos seduziu, desde o início, foi a chance de experimentar uma abordagem do melodrama que pressupõe certo requinte em seu manuseio, e de perseguir uma dosagem arriscada, porém sofisticada, de lidar com o modo de atuação

melodramática e suas características, a partir da percepção de Pedro Almodóvar, do modo como filma suas películas e trabalha com os seus atores.

Sobre um panorama geral de toda essa pesquisa, concluo que chegamos bem próximos e, por vezes, até conseguimos alcançar esse lugar que Almodóvar toca. Ou, pelo menos, experimentamos e entendemos como se dá essa abordagem do melodrama em seus filmes. Descobrimos caminhos que nos levam até ela. Libertador é saber que esses caminhos não são únicos e que o que foi proposto e comprado pelo grupo pesquisador não teve a finalidade de desenvolver um método ou uma fórmula, mas compartilhar o passo a passo de um processo prático e reflexivo de criação e construção de um saber no campo da atuação.

Como quem procura construir uma conversa, na busca de um saber, tentamos articular as nossas observações com as experiências compartilhadas. Produzimos respostas fugazes que, mais tarde, podem encontrar outras perguntas. Ampliamos o olhar a respeito do melodrama, investigamos os trajetos do processo de criação atorial, experimentamos pigmentações e desafiamos as fronteiras. E com que prazer isso foi feito!

## REFERÊNCIAS

**Bibliográficas:**

- ALMODÓVAR, Pedro. *Conversas com Almodóvar*. Frédéric Strauss; tradução Sandra Monteiro e João Freire. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ANDRADE, Elza. *Mecanismos de comicidade, práticas narrativas, procedimentos melodramáticos*: propostas metodológicas para a formação do ator. IN: Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X) Rio de Janeiro, 2006.
- ARCHER, M. *Arte Contemporânea*: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARENKT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- AZEVEDO, Sonia Machado. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa* : diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Niterói : UFF, 2007.
- BRAGANÇA, Maurício de. *Melodrama* : notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. Revista ECO-PÓS, Vol 10, n.2. Rio de Janeiro : UFRJ, 2007 :pp 29-47.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination* : Balzac, Henry James, melodrama, and mode of excess. London : Yale Universit Press., 1995.
- CAPUZZO, Heitor. *Lágrima de Luz* : o drama romântico no cinema. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CODATO, Henrique. *O desejo como lei* : uma análise do cinema de Pedro Almodóvar. Revista ECO-PÓS, Vol 10, n.2. Rio de Janeiro : UFRJ, 2007 : pp 212-232.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama*: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, Jésus. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MEIRA, Renata Bittencourt. *Corpo Cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade*. OuvirOover. Uberlândia, v.4, p72-97, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Expressões e Impressões do Corpo em Cena*. In Teatro, ensino, teoria e prática, vol.2. Organizadores Paulo Merisio e Vilma Campos. Uberlândia, EDUFU, 2011.
- MÉJEAN, Jean-Max. *Pedro Almodóvar*. Buenos Aires: Robin Book, 2007.
- MERISIO, Paulo. *O laboratório experimental como instância fundamental de pesquisa: a investigação do modo melodramático de interpretar nos circos-teatros brasileiros*. IN: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 a 1980 como fonte para laboratórios experimentais*. Tese(Doutorado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Os laboratórios experimentais sobre a interpretação melodramática: metodologia e aspectos pedagógicos*. O Percevejo.(UNIRIO), v.1, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Melodrama: Investigação de repertório atorial na cena contemporânea*. Ensaios em cena. Org. Cássia Navas, Marta Isaacson, Silvia Fernandes. 1 ed. Salvador. BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Brasília. DF, CNPq, 2010.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- OLIVEIRA, Ricardo Augusto Santos. *A interpretação melodramática na cena contemporânea*. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, 2008. Não publicado.
- OLALQUIAGA, Celeste. *El reino artificial*: sobre la experiência *kitsch*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

OROZ, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina.* Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

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

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

SANTOS, Gláucio Machado. *Como Almodóvar : interferâncias e contaminações artísticas.* Revista Moringa, Vol 1.n.2. João Pessoa : 2010 :pp 21-31.

SILVA, Daniel Marques da. *Precisa arte e engenho até... : um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto.* Dissertação (Mestrado) Rio de Janeiro : UNIRIO, 1998.

\_\_\_\_\_. Daniel Marques da. *A composição do personagem-tipo: laboratórios experimentais com atores.* IN, Memória ABRACE I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 2000. p.387.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias Sensíveis: Afeto, mídia e política.* Petrópolis, RJ, Vozes, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. Constantin. *A construção da personagem.* Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2002.

STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar.* Tradução Sandra Monteiro e João Freire. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

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

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama.* Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – melodrama, hollywood, cinema novo,* Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

**Filmicas:**

A FLOR DO MEU SEGREDO. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1995. 1 DVD, son., color.

A LEI DO DESEJO. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1986. 1 DVD, son., color.

ABRAÇOS PARTIDOS. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 2009. 1 DVD, son., color.

ÁTA-ME! Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1989. 1 DVD, son., color.

DE SALTO ALTO. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1991. 1 DVD, son., color.

FALE COM ELA. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 2002. 1 DVD, son., color.

KIKA. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1993. 1 DVD, son., color.

TUDO SOBRE MINHA MÃE. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1999. 1 DVD, son., color.

MÁ EDUCAÇÃO. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 2004. 1 DVD, son., color.

MATADOR. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1985. 1 DVD, son., color.

MÁUS HÁBITOS. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1983. 1 DVD, son., color.

MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1987. 1 DVD, son., color.

QUE FIZ EU PARA MERECER ISTO? Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1984. 1 DVD, son., color.

VOLVER. Direção: Pedro Almodóvar. Madrid: El Deseo, 2006. 1 DVD, son., color.

**Sonoras:** THE SONGS OF ALMODÓVAR. Local: Produtora, ano. 1 CD, estéreo.

## ANEXOS

- **Plano de curso e fichas diárias**



### **PLANO DE CURSO PARA O 2º SEMESTRE DE 2009**

<b>Disciplina</b>	<b>Código:</b>
TÓPICOS ESPECIAIS EM TECNICAS ARTÍSTICAS	
<b>Professor (a):</b> Maria De Maria A. Quialheiro	
<b>Curso de Graduação em Teatro: Modalidade Bacharelado</b>	<b>Disciplina:</b> <b>Obrigatória ( )</b> <b>Optativa (X)</b>
<b>C. Horária:</b> 60 h	<b>Departamento:</b> DEMAC
<b>Horário de aula:</b> 5ª feira 19:00 às 22:30	<b>Sala:</b> Encenação
<b>Horário de atendimento:</b> 5ª feira 14:00 às 16:00	<b>Sala:</b> Professores – bloco 1 V
<b>Objetivos gerais:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Investigar e experimentar uma proposta de linguagem e técnicas do melodrama francês, sob a temática desenvolvidas nas obras do diretor e roteirista Pedro Almodóvar, cujo vocabulário possa complementar e enriquecer o trabalho de expressão corporal, dança, voz, interpretação e encenação.</li> <li>- Dar continuidade ao processo de conhecimento dos campos de atuação, enfocando agora o modo contemporâneo, melodramático e <i>kitsch</i> de interpretação presente no universo almodovariano.</li> </ul>	
<b>Objetivos específicos:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Oportunizar a análise e a experimentação cênica de elementos do melodrama contextualizados em outro veículo de comunicação – o cinema –, especialmente em três filmes do diretor Pedro Almodóvar – <i>A lei do desejo</i>, <i>De salto alto e Tudo sobre minha mãe</i> –; observar a inserção de papéis contemporâneos na sociedade; e ver como os atores processam essa proposta.</li> <li>- Fazer o levantamento de características semelhantes do melodrama clássico com o melodrama contemporâneo sob o olhar de Almodóvar nos aspectos gestuais (corporais), visuais e sonoros.</li> </ul>	

**Ementa:**

Estudo teórico-prático de uma forma específica de manifestação cênica, cujos elementos possam ser integrados a linguagem teatral, tais como: Teatro Oriental (nô, Kabuki, Ópera de Pequim), Mimo, Pantomima, Teatro de bonecos, Sombras, Capoeira, Esgrima, Lutas Marciais, Peças Radiofônicas, Técnicas Circenses, “Clown”, Danças, Danças dramáticas brasileiras, Danças Afros, Danças medieval, Renascentista, Teatro- Dança e outras equivalentes.

**Conteúdo programático:**

- O Melodrama Francês do século XIX;
- O Melodrama hoje, seus lugares e adaptações;
- Pedro Almodóvar: influências do melodrama e do *kitsch*;
- A construção de papéis, tipos e personagens;
- A improvisação melodramática: enredos, temas, situações;
- Os elementos da cena: música, textos, caracterização e objetos;
- A relação melodrama e realismo.

**Critérios de Avaliação:**

- Envolvimento dos alunos/pesquisadores;
- Observação do diário.

**Bibliografia:**

ALMODÓVAR, Pedro. **Conversas com Almodóvar**/ Frédéric Strauss; tradução Sandra Monteiro e João Freire. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.

ANDRADE, Elza. **Mecanismos de comicidade, práticas narrativas, procedimentos melodramáticos**: propostas metodológicas para a formação do ator. IN: Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X) Rio de Janeiro, 2006.

GUÉNON, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2000.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

MERISIO, Paulo. **O espaço cênico no circo-teatro**: caminhos para a cena contemporânea. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, UNIRIO, 1999.

**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.

**O laboratório experimental como instância fundamental de pesquisa**: a investigação do modo melodramático de interpretar nos circos-teatros brasileiros. IN: Anais do

III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis, 2003.

OLIVEIRA, Ricardo Augusto Santos. **A interpretação melodramática na cena contemporânea.** Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, 2008. Não

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

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Zahar editores, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

**A construção da personagem.** Rio de Janeiro/RJ, Civilização Brasileira, 2002.

STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar.** Tradução Sandra Monteiro e João Freire. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama.** Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – melodrama, hollywood, cinema novo,** Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Uberlândia, Agosto de 2009.  
**Local e data**

---

**Maria De Maria A. Quialheiro  
Professor (a)**

• Fichas dos encontros

**Laboratório Experimental: Melodrama e Almodóvar**

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>	
<b>Melodrama e Almodóvar</b>	
<b>Data:</b> 27/08/09 (1º Encontro)	
<b>Alunos presentes:</b> Amanda Aloya, Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.	
<b>Alunos ausentes:</b>	
<b>Objetivos do encontro:</b> Esclarecer os objetivos dessa pesquisa; proporcionar o primeiro contato aos alunos/pesquisadores, com uma das fontes primárias que será utilizada durante o processo; bem como listar os paralelos de identificação, a partir do conhecimento que dominam a respeito do melodrama.	
<b>Material apresentado:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano de curso da disciplina TETA;</li> <li>- Filme <i>De salto alto</i>.</li> </ul>	
<b>Atividades propostas:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Apresentar o plano de curso que irá nortear a pesquisa;</li> <li>- Assistir ao filme <i>De salto alto</i>;</li> <li>- Colher as primeiras impressões dos alunos/pesquisadores;</li> <li>- Descrever as situações ou cenas em que é possível identificar a presença do melodrama a partir das referências e do entendimento do melodrama francês (já trabalhado por eles anteriormente).</li> </ul>	
<b>Observações:</b>	
Assistimos ao filme e, logo no início, começamos a identificar elementos do melodrama presentes. A relação das personagens mãe e filha que, há anos não se vêem, é apontada com um desses elementos. Os atores ficaram um pouco receosos e assustados, pois aquela linguagem parecia muito nova e diferente para a maioria. “É muito diferente do melodrama que fazemos”, me relata um deles. Quanto aos temas, conseguiram facilmente reconhecer o tom exagerado e exacerbado; as voltas e reviravoltas; o uso da música para sublinhar uma emoção e preencher uma narrativa. Características próprias da estrutura do melodrama. Quando se tocou na questão da interpretação, deu-se o nó. Mais realista e menos melodramática. Abrimos uma discussão em torno dessa afirmação. Uma segunda questão: “É possível notar traços de uma atuação	

melodramática na interpretação dos atores almodovarianos?" Chegamos a uma resposta positiva e os atores ficaram mais tranquilos. A conversa seguiu e uma terceira questão foi por mim lançada: É possível fazer ligação do exagero presente no ambiente visual com os exageros do melodrama (tema, gestos e voz)? A palavra que descreveram ao citar esse visual foi: *brega*. Após conversarmos, não chegamos a nenhuma conclusão, pois seria ainda precipitada. Pedi a cada um dos atores que escrevesse em um diário, da forma mais pessoal, seus sentimentos com relação aos filmes, à pesquisa, à prática e suas inquietações.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo ( )</b>	
<b>Foto ( )</b>	
<b>Diário (X)</b>	Amanda Barbosa

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>	
<b>Melodrama e Almodóvar</b>	
<b>Data:</b> 03/09/09 (2º Encontro)	
<b>Alunos presentes:</b>	Amanda Aloysa, Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.
<b>Alunos ausentes:</b>	
<b>Objetivos do encontro:</b>	Realizar exercícios práticos com a preparação corporal e vocal destinada à disponibilidade corporal para uma movimentação ampla e exagerada, com alto nível de tônus, como requer a interpretação melodramática; desempenhar exercícios de retomada do melodrama tradicional (abandono do bebê), com o intuito de estimular o trabalho com a cena de perda do filho no filme <i>Tudo sobre minha mãe</i> ; e confrontar tradição e contemporaneidade, tanto no gênero quanto na linguagem.
<b>Material apresentado:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Texto da cena da mãe (Manuela), em que revela para o filho (Esteban) quem é seu pai, na porta do teatro enquanto aguarda um autógrafo da atriz (Huma Roja), culminando na morte do mesmo que é presenciada por sua mãe.</li> </ul>
<b>Atividades propostas:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aquecimento corporal e vocal com ênfase no trabalho para o melodrama;</li> <li>- Exercício do abandono do bebê aos pés do altar;</li> </ul>

- Utilizar um trecho da cena do filme *Tudo sobre minha mãe* em diferentes leituras e experimentar possibilidades de interpretações melodramáticas.

**Observações:**

No aquecimento, os alunos/pesquisadores navegaram pelos tipos, a começar pelos mocinhos, ingênuos e apaixonados, para o sofrimento e abandono, indo para a vingança e vilania, caindo para o engano e atrapalhado, cômico. Exercício do abandono do bebê. Ricardo e outros alunos, em conversa, sentiram que não conseguiram atingir o melodrama. Por outro lado, os outros alunos que estavam na platéia concordavam que a cena havia sido melodramática. Por que, então, a sensação de não estarem fazendo melodrama? Será que por que não foi exagerado o suficiente? A discussão sucedeu em torno da fé cênica e os conceitos de Stanislavski. Monique alternou momentos de extrema dramaticidade com momentos de se manter apenas na forma, vazia e sem emoção. Depois de discutir sobre, fomos para o próximo exercício. Fizeram a leitura da cena do filme, com todos esses argumentos na cabeça. Duplas de mãe e filho. Primeiro uma leitura branca, para conhecimento do texto. Depois uma segunda leitura, o mais melodramática que eles conseguissem fazer e, finalmente, uma terceira leitura realista. Resultado: A leitura branca ficou realista, a melodramática virou cômica e a realista virou branca. Ronan salientou sua dificuldade em alcançar o estado melodramático nos exercícios por ainda não dominar um consistente arsenal técnico que o permitisse ficar à vontade nessa proposta. Em geral, todos riram muito e sentiram dificuldade no exagero. Realizamos um exercício de narração: enquanto um aluno narra a cena, outros dois executam os gestos que deveriam ser exagerados. Os alunos tenderam muito a debochar da forma. Alguns apenas tiveram contato com essa cena do filme em texto, outros já assistiram ao filme, mas não se recordam muito bem. Talvez nos próximos encontros o fato de assistirem aos filmes possa ajudar na construção de uma referência mais sólida, que trará conforto aos atores para se arriscarem mais.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo (X)</b>	Maria De Maria
<b>Foto ( )</b>	
<b>Diário ( )</b>	

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>
<b>Melodrama e Almodóvar</b>
<b>Data:</b> 24/09/09 (3º Encontro)
<b>Alunos presentes:</b> Amanda Aloysa, Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.
<b>Alunos ausentes:</b>
<b>Objetivos do encontro:</b> Levantar algumas questões e investigações práticas acerca do realismo e do melodrama; Propor um exercício de atuação, a fim de descobrir as nuances entre um modo e outro de representar.
<b>Material apresentado:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vídeo da cena trabalhada (acidente <i>Tudo sobre minha mãe</i>);</li> <li>- Música de Lucho Gática (espera-me em el Cielo).</li> </ul>
<b>Atividades propostas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cada dupla deve apresentar uma proposta de cena da morte de um filho (cena do acidente do filme <i>Tudo sobre minha mãe</i>), de forma melodramática;</li> <li>- Depois, de forma realista;</li> <li>- Finalmente, dosar as cenas.</li> </ul>
<b>Observações:</b> <p>Pedi que os atores memorizassem a cena do acidente e tentassem reproduzi-la, pensando nos códigos melodramáticos e, ao mesmo tempo, em transmitir veracidade aos fatos. Começamos pelas cenas apresentadas, divididos em duplas, as quais tiveram certa dificuldade para fazê-las. Após isso, o encontro seguiu com uma longa conversa a respeito dos gêneros. Perguntas como: Todo sentimento exacerbado torna-se melodramático? Todo exagero é melodramático? A situação da morte de um filho é melodramática? Mas pode ser realizada realisticamente? A forma corporal contribui para ser realista ou melodramático? Conversamos sobre as cenas apresentadas, sobre melodrama e sobre realismo e o que entendiam por realismo. Falaram que era representar como se a situação estivesse verdadeiramente acontecendo e fosse o mais fiel à realidade, que fosse possível de acontecer. Os alunos repetiram as cenas e foi visível a busca por uma medida que ora procurou ser mais exagerada, e ora mais cotidiana. O corpo do atores começa a chamar a atenção, a forma como concentram a energia da cena e o tônus estão bem fortes. Mesmo assim, acho que poderiam arriscar em movimentos maiores, ainda estão tímidos corporalmente, me parece que se exagerarem vão ficar falsos e perder a medida. Os alunos riram muito em um primeiro momento da aula, ao fazerem melodrama. Depois, ao final, conseguiram</p>

se aproximar dos objetivos do encontro: navegar entre os modos de atuação. Ricardo e Amanda B. se destacaram na apresentação, ficaram sérios, trouxeram dramaticidade à cena, e foi visível a presença e o tônus empregado nos gestos durante o exercício.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo (X)</b>	Monique Alves e Maria De Maria
<b>Foto ( )</b>	
<b>Diário ( )</b>	

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>	
<b>Melodrama e Almodóvar</b>	
<b>Data:</b> 08/10/09 (4º Encontro)	
<b>Alunos presentes:</b> Amanda Aloysa, Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.	
<b>Alunos ausentes:</b>	
<b>Objetivos do encontro:</b> Assistir ao filme <i>Tudo sobre minha mãe</i> ; reconhecer a cena trabalhada anteriormente e procurar identificar as situações, ambientes e interpretações melodramáticas; observar se os personagens podem ser classificados como tipos que desempenham respectivamente seus papéis: mãe, dama galã, vilão, mocinho e mocinha, caricato, etc.; observar com maior cuidado a interpretação da atriz Marisa Paredes, que repete o mesmo tipo de personagem que faz no filme <i>De salto alto</i> ; bem como perceber o que há de semelhanças entre <i>Tudo sobre minha mãe</i> e <i>De salto alto</i> (que histórias se repetem, presenças de <i>flashbacks</i> , de revelações e reviravoltas, riqueza dos excessos) e os detalhes que vão permeando o enredo e compondo as personagens.	
<b>Material apresentado:</b>	
- Filme <i>Tudo sobre minha mãe</i> .	
<b>Atividades propostas:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Assistir ao filme <i>Tudo sobre minha mãe</i>;</li> <li>- Traçar um paralelo entre <i>Tudo sobre minha mãe</i> e <i>De salto alto</i>, características em comum;</li> <li>- Listar os tipos recorrentes nos dois filmes.</li> </ul>	
<b>Observações:</b>	

Assistimos ao filme e, hoje, o grupo parece meio cansado. A vantagem é que o encontro seria mais tranquilo com o filme e as conversas, o que não exigiria uma disponibilidade prática para os exercícios de cena. Eles destacaram pontos técnicos referentes ao modo de re-elaboração do melodrama dentro da linguagem do cinema, como os planos de filmagem, os cortes de cena e as edições, capazes de sublinhar uma emoção. Apontaram que os gestos e a movimentação têm de ser reduzidos, porém, concentrados para caberem no enquadramento da câmera e na linguagem do cinema. O close na lágrima, na testa franzida, na respiração, enfatizada por meio de uma escolha de sequências de imagens, cuidadosamente pensada, é responsável pela amplificação do sentimento, dando o tom melodramático da cena. Ressaltaram que a música também adquire essa função no filme, realçando os momentos de emoção. A discussão foi produtiva, listaram os pontos em comum entre os dois filmes apresentados a eles até o presente momento. Notaram que a Atriz Marisa Paredes tem um mesmo estilo de interpretação e que desempenha o mesmo tipo em ambos os filmes. O tipo da Diva, próximo ao que seria no melodrama clássico a dama-galã. Notaram a inversão dos papéis e o abandono das estruturas maniqueístas, próprias do melodrama canônico. Não há o bem versus o mal, mas pode haver vilões e mocinhos nessas situações. Por exemplo, a personagem Rosa, interpretada por Penélope Cruz, é uma freira que está grávida de um transexual viciado em drogas, quem ela tentou “salvar”. Rosa pode ser encaixada no papel da mocinha ingênuas, ainda que com todas as ressalvas possíveis. Falamos de todos os personagens e dos possíveis tipos contemporâneos que se apontam nos filmes de Almodóvar. A heroína seria Manuela, o caricata, Agrado, e o vilão seria Esteban, o “pai” ou, dependendo do ponto de vista, a “mãe”, um transexual.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
Vídeo ( )	
Foto ( )	
<b>Diário (X)</b>	

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>
<b>Melodrama e Almodóvar</b>
<b>Data:</b> 15/10/09 (5º Encontro)
<b>Alunos presentes:</b> Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira e Ronan Vaz.
<b>Alunos ausentes:</b> Amanda Aloysa e Welerson Freitas.
<b>Objetivos do encontro:</b>
<b>Material apresentado:</b> (por mim e pelos alunos) <ul style="list-style-type: none"> <li>- Iconografias de atrizes, divas do cinema das décadas de 40 e 50;</li> <li>- Imagens e revistas do final dos anos 70 e 80 (auge da moda Kitsch);</li> <li>- Saias justas e salto alto, camisas de estampas extravagantes e calças justas;</li> <li>- Maquiagem e penteados.</li> </ul>
<b>Atividades propostas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jogo do Gaulier (erros e acertos);</li> <li>- Jogo do “detetive e assassino” (improvisação).</li> </ul>
<b>Observações:</b> <p>Os alunos/pesquisadores trouxeram imagens, objetos, figurinos e adereços para a composição dos tipos contemporâneos. Monique trouxe boas imagens antigas. Com a iconografia de musas do cinema, pedi para que observassem bem os gestos, as poses, os olhares e os movimentos de oposição corporal (por exemplo, o tronco para um lado e a cabeça para o outro) e que tentassem fixar e reproduzir em seus corpos a mesma postura. Eu trouxe três revistas para o encontro: Revista Manchete (1979), Elle (1985) e Cláudia (1986), que espelham uma tendência de moda bem semelhante à presente nos filmes de Almodóvar. Eles observaram as propagandas, a moda “brega” ou <i>kitsch</i>. Conversamos sobre as imagens e eles se caracterizaram, cada um a sua escolha, de modo que partimos para os jogos de improvisação. Começamos pelo aquecimento melodramático. Os alunos/pesquisadores navegaram pelos sentimentos-base como paixão, abandono, sofrimento, ódio, vingança e orgulho. Depois fomos para o jogo. Como foi a primeira vez que eles jogaram nessa nova perspectiva de acionar outra temática e não mais a tradicional, as relações que se estabeleceram entre os atores ficou forte no aspecto corporal. Poucas falas e muitos gestos e movimentação entre eles. Surgiram relações de aproximação, de repulsa, de quedas e deslocamentos (andar rápido ou muito lento e arrastado). Ao perceber a pré-disponibilidade física para o trabalho, comecei no meio do jogo a interromper e a dar mais estímulos corporais como aumento da respiração, concentração de um sentimento em uma</p>

determinada parte do corpo (por exemplo, ódio no abdômen), ou algo que os levasse a uma exaustão e a um desgaste emocional, para ver o que ofereceriam para o jogo a partir dali. As reações foram surpreendentes. A improvisação gerou um enredo amarrado e congruente, com conflitos interessantes, houve algumas revelações, os personagens estavam bem delineados e, o mais importante, as interpretações ficaram na medida da qual falávamos: intensas e reais. Entre o realismo e o melodrama. A improvisação foi densa. Saímos esgotados. Como eu estava conduzindo o jogo de que todos participavam, consegui registrar apenas trechos da improvisação. Welerson e Amanda Aloysa não estavam presentes. Amanda mencionou que talvez não participe mais, pois participará de ensaios para uma nova montagem de seu outro grupo.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo (X)</b>	Maria De Maria e Monique Alves
<b>Foto ( )</b>	
<b>Diário (X)</b>	

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>	
<b>Melodrama e Almodóvar</b>	
<b>Data:</b> 12/11/09 (6º Encontro)	
<b>Alunos presentes:</b>	Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.
<b>Alunos ausentes:</b>	Amanda Aloysa.
<b>Objetivos do encontro:</b>	Confrontar outra abordagem dada pelo autor com a já apresentada aos alunos/pesquisadores para, a partir daí, poder ter parâmetros de comparação e clareza das possíveis escolhas para a composição dos personagens nos encontros seguintes; esclarecer o conceito do movimento <i>kitsch</i> e suas reverberações; bem como encontrar semelhanças do <i>kitsch</i> com o melodrama.
<b>Material apresentado:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Filme <i>Mulheres a beira de um ataque de nervos</i>;</li> <li>- Texto sobre o <i>kitsch</i>.</li> </ul>
<b>Atividades propostas:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Assistir e debater sobre o filme;</li> </ul>

- |   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pontuar diferenças de abordagem do gênero melodrama por Almodóvar;</li> <li>- Ler e discutir texto sobre a estética <i>kitsch</i>;</li> <li>- Recomendar que assistam o filme <i>Kika</i>, em casa.</li> </ul> |
|---|

**Observações:**

Assistimos ao filme juntos e comentamos a diferença dessa película para as duas anteriores, já assistidas por eles. Riram muito e o que disseram foi que se tratava de um filme bizarro. Notaram que o melodrama na estrutura temática é muito presente e que, na interpretação, assume um tom paródico. Como se o autor criticasse esse estilo de representação. Destacaram também a crença de que os atores deveriam ter para crerem em tais situações, por vezes absurdas e patéticas. Patético era uma palavra na qual eu também queria chegar. Conversamos e pedi a eles que anotassem o que entendem por patético. Sugerí o filme *Kika* para assistirem em casa.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo ( )</b>	
<b>Foto ( )</b>	
<b>Diário (X)</b>	

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>
<b>Melodrama e Almodóvar</b>
<b>Data:</b> 26/11/09 (7º Encontro)
<b>Alunos presentes:</b> Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.
<b>Alunos ausentes:</b> Monique Alves.
<b>Objetivos do encontro:</b> Recordar a história que surgiu no encontro passado, se atentando aos detalhes; conversar como foi a primeira experiência com a improvisação melodramática no universo de Almodóvar; conversar sobre os filmes assistidos, procurando a relação das situações patéticas dos filmes com as que apareceram na primeira improvisação, a fim de terem uma melhor percepção ao lançarem propostas para a próxima improvisação; apresentar a terceira fonte a eles, o filme <i>A Lei do desejo</i> , e ver como irão relacionar as duas primeiras fontes e com os filmes ditos paródicos a este.

**Material apresentado:**

- Repertório musical
- Figurinos e maquiagem;

**Atividades propostas:**

- Narrar a história improvisada;
- Conversar sobre o encontro passado e retrasado;
- Caracterização dos tipos almodovarianos;
- Aquecimento das emoções;
- Jogo do Gaulier;
- Jogo do “detetive e assassino”;
- Pedir para que assistam o filme *A lei do desejo*, em casa.

**Observações:**

Contamos para Welerson, que não estava presente no 5º encontro, a história que surgiu e quais foram as impressões dos alunos no jogo. Conversamos sobre os filmes e sobre o que entendiam por *kitsch*. Disseram estar reconhecendo essa estética e que ela está ligada também ao comportamento das personagens, de modo que isso ficou mais claro a partir dos filmes *Kika* e *Mulheres a beira de um ataque de nervos*. Os atores estavam ansiosos para improvisar e se colocar em estado de jogo, com muitas reflexões na cabeça, referências dos filmes, sensações corporais despertadas do último laboratório e sede para experimentar tudo isso em cena novamente. Com uma seleção de músicas preparadas para o encontro, iniciou-se o aquecimento. Começaram pelos sentimentos de paixão com *Quizas, quizas, quizas* e *Besame mucho*, passando para obsessão com *Volver*, abandono com *Tu me acostrumbraste* e sofrimento com *Esperame en el cielo* e *Ne me quitte pas*. Começaram a esboçar relações entre si e, logo, todos estavam inteiros e concentrados para o jogo. Elenco reduzido, Ronan, Amanda B., Welerson, Ricardo e Marly. Ricardo começa com um personagem masculino, mas no jogo do detetive já assume um personagem feminino, uma transexual chamada Isabelita. Segue a improvisação. Surge um dado novo, a edição de cenas e de ambientes diferentes estabelecidos pelos próprios atores. Isso também apareceu mais timidamente na improvisação passada: influência do cinema. O encontro acabou tarde e não conversamos.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo (X)</b>	Maria De Maria
<b>Foto (X)</b>	Maria De Maria
<b>Diário ( )</b>	

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>
<b>Melodrama e Almodóvar</b>
<b>Data:</b> 03/12/09 (8º Encontro)
<b>Alunos presentes:</b> Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.
<b>Alunos ausentes:</b>
<b>Objetivos do encontro:</b> Fazer uma listagem de temas que já apareceram nos encontros anteriores, para que possam ser mais bem desenvolvidas, e outra listagem com situações que ainda podem surgir nas improvisações seguintes, a partir das referências do melodrama e todos os filmes selecionados e assistidos de Almodóvar; bem como trazer e preparar uma música, um bolero ou um tango para uma apresentação individual, em troca de moeda para o povo de Madri.
<b>Material apresentado:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Repertório musical com narrativas melodramáticas;</li> <li>- Figurinos e maquiagem.</li> </ul>
<b>Atividades propostas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Conversa sobre as improvisações passadas;</li> <li>- Listagem de arsenal cênico para a improvisação de hoje;</li> <li>- Apresentação individual de seu “show”;</li> <li>- Jogo do Gaulier;</li> <li>- Jogo do “detetive e assassino”.</li> </ul>
<b>Observações:</b> <p>Conversamos sobre a história que surgiu no encontro passado. Depois, fizemos uma lista de coisas que funcionaram e outra com situações que ainda podiam aparecer na improvisação de hoje. Cada um falou um pouco da diferença que sentiu dessa nova proposta para a proposta do melodrama clássico que já faziam anteriormente. Falaram sobre a inserção do último filme a <i>Lei do desejo</i>. Disseram ser o mais melodramático e o mais passional de todos e que abriu mais ainda a possibilidade de construção do referencial almodovariano. A respeito das improvisações, no geral, falaram que ainda estão se acostumando e que, muitas vezes, se referem a mim como “Monsieur” e não como “Señora”. Revelam que, assim como acontecia na improvisação <i>Melodrama da meia noite</i>, acabam se esquecendo da forma corporal e dos códigos em algum momento e que tem que se manter em constante estado de atenção e jogar a partir de um modelo de representação. Quanto às temáticas, Ronan e Welerson concordaram</p>

que se sentem mais à vontade para criar e jogar, sem medo de tocar nos tabus, por exemplo, de criarem com homens e/ou mulheres situações de amor e ódio. Marly confessou sentir muita dificuldade com o novo formato, pois se sente confortável no modelo convencional, mas que está gostando do que tem experimentado. Ricardo diz achar complexo o melodrama sob outros paradigmas, até porque foi pesquisador de iniciação científica com o Prof. Paulo Merisio no seu período de graduação, mas que, por isso mesmo, se sente instigado para essa nova experimentação. Caracterizaram-se e, após um breve aquecimento vocal, iniciamos o aquecimento com o andar pela sala, utilizando o círculo melodramático, os olhares, as relações. O estímulo foi o calor e a falta de dinheiro. Como proposto, cada um apresentou o seu show, selecionou a sua música e escolheu um local na sala para se apresentar. Ronan utilizou uma luz que iluminava apenas a sua silhueta por trás de um *voil* e estava vestido de mulher, inspirado na personagem vivida por Gael Garcia no filme *A má educação*<sup>45</sup>. Ricardo preparou uma cena em que utilizou uma televisão onde passavam trechos do filme *Volver*<sup>46</sup> e agiu como se fosse um travesti que faz *cover* da atriz Penélope Cruz. Começava a cena se preparando para um show e, mais tarde, chegava em casa e assistia a sua musa inspiradora cantando na televisão enquanto comia pipoca. Seguiu-se o jogo do Gaulier e do “detetive e assassino”. Em alguns momentos, interferi e comecei a questionar com perguntas como “quem eram?” e “o que tinham a oferecer em troca de alguma *grana*?”. Surgiram os nomes, as características e os personagens foram se delineando. Conforme respondiam, pedi ações como: cantar, dançar, seduzir a platéia, etc. Nesse momento, os personagens tiveram que se “safar”, para demonstrar seus “dotes”: Amanda cantou, Ricardo dançou, Welerson fez demonstração de força, Marly ofereceu seu corpo, e Ronan se direcionou a mim, ameaçando-me com uma faca.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo (X)</b>	Maria De Maria
<b>Foto ( )</b>	
<b>Diário ( )</b>	

<sup>45</sup> *Má educação*, filme de Pedro Almodóvar, 2004.

<sup>46</sup> *Volver*, filme de Pedro Almodóvar, 2006.

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>	
<b>Melodrama e Almodóvar</b>	
<b>Data:</b> 10/12/09 (9º Encontro)	
<b>Alunos presentes:</b> Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.	
<b>Alunos ausentes:</b> Amanda Barbosa.	
<b>Objetivos do encontro:</b> Produção para ensaio fotográfico de Welerson Freitas, para a disciplina de caracterização <sup>47</sup> .	
<b>Material apresentado:</b>	
- Ambiente cênica para o ensaio fotográfico (móveis, adereços, imagens).	
<b>Atividades propostas:</b>	
- Ensaio fotográfico: melodrama e Almodóvar.	
<b>Observações:</b>	
Como resultado da disciplina de <i>Caracterização</i> , o aluno/ator Welerson Freitas escolheu para a produção o ambiente <i>kitsch</i> , melodramático e almodovariano com o qual estávamos trabalhando. Como atividade do dia, fizemos o ensaio fotográfico com todo o grupo de pesquisa, apenas Amanda Barbosa não pode comparecer. Aproveitamos o registro para pesquisarmos a gestualidade, as posturas e as expressões dos personagens-tipo que víhamos trabalhando. Pedi que os atores memorizassem algumas posições e que lhes dessem nomes, a fim de que fizessem parte de seu repertório de gestos melodramáticos a serem acionados no momento de uma próxima improvisação.	
<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
Vídeo ( )	
Foto (X)	Marcos Prado <sup>48</sup>
Diário ( )	

<sup>47</sup> Disciplina de *Caracterização*, ministrada pelo professor Getúlio Góis, no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia (2/2009).

<sup>48</sup> Aluno da disciplina *Caracterização*, presente na grade curricular do Curso de Teatro, da UFU.

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>	
<b>Melodrama e Almodóvar</b>	
<b>Data:</b> 17/12/09 (10º Encontro)	
<b>Alunos presentes:</b> Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.	
<b>Alunos ausentes:</b> Amanda Barbosa.	
<b>Objetivos do encontro:</b> Acionar os gestos e as posturas feitos para o ensaio fotográfico, na busca de memorização desta corporeidade para a construção de um repertório de ações melodramáticas; bem como explorar a arquitetura dos objetos presentes em cena e as suas possibilidades narrativas em situações melodramáticas.	
<b>Material apresentado:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Repertório de músicas nacionais, boleros e tangos;</li> <li>- Objetos: poltrona, abajur, uma mala, um telefone, uma garrafa de bebida, cigarros, revistas.</li> </ul>	
<b>Atividades propostas:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Caracterização, figurinos e maquiagens;</li> <li>- Aquecimento melodramático;</li> <li>- Exercício da foto (antes e depois);</li> <li>- Troca de papéis onde um incorpora os gestos do outro;</li> <li>- Jogo do Gaulier;</li> <li>- Jogo do “detetive e assassino”.</li> </ul>	
<b>Observações:</b>	
Após um breve aquecimento, fomos direto para o exercício da foto.	
<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<input checked="" type="checkbox"/> Vídeo ( )	
<input checked="" type="checkbox"/> Foto (X)	Maria De Maria
<input type="checkbox"/> Diário ( )	

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>
<b>Melodrama e Almodóvar</b>
<b>Data:</b> 21/12/09 (11º Encontro - 1ª Apresentação aberta)
<b>Alunos presentes:</b> Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.
<b>Alunos ausentes:</b>
<b>Objetivos do encontro:</b> Proporcionar um primeiro exercício de confronto com o público.
<b>Material apresentado:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Seleção das músicas que permeariam toda a improvisação;</li> <li>- Seleção dos figurinos e adereços a serem utilizados na cena.</li> </ul>
<b>Atividades propostas:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Passagem pelas emoções e pelos papéis já trabalhados;</li> <li>- Jogo do Gaulier;</li> <li>- Jogo do “detetive e assassino”;</li> <li>- Conversa com o público.</li> </ul>
<b>Observações:</b>
Começamos o exercício aberto e expliquei como decorreria o exercício e os jogos de improvisação. Partimos para o aquecimento melodramático, passando pelos tipos, até chegar à improvisação. Assim que começamos, percebi que a platéia estranhava nossa forma de trabalhar com o melodrama e logo o riso tomou conta da platéia. Percebi que era um riso de estranhamento pela liberdade que tomamos para o formato que já conheciam nas improvisações do melodrama tradicional. Como a maioria deveria desconhecer o conceito de <i>kitsch</i> , acharam tudo muito “brega” e cafona, em uma perspectiva depreciativa do olhar, algo que tive que trabalhar com os alunos/atores. Verem seus “colegas” e “amigos” assumindo personagens travestis, transexuais, viciados e prostitutas gerou comicidade e um não-distanciamento para a história que se apresentava. Logo, vi que tocar nesses temas ainda é um tabu para grande parte dos alunos e, porque não dizer, da sociedade. De fora, detectei que os alunos-atores se deixaram seduzir pela platéia e, ao investirem mais no tom paródico, entraram em descontrole. A improvisação demorou muito, mais do que o tempo normal com o qual víhamos experimentando. Sendo assim, interrompi o exercício e agradeci a presença de todos. Não conversamos com o público. Fizemos uma conversa fechada, o grupo de pesquisa e o orientador Paulo Merisio, presente na apresentação. Ele ressaltou pontos positivos da atuação, da corporalidade, da ousadia e disponibilidade dos alunos/atores, que me apontaram coisas que

funcionaram e aconteceram. Percebi que eu realmente não soube olhar com os olhos de pesquisadora e me senti frustrada.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo (X)</b>	Marcos Prado
<b>Foto ( )</b>	
<b>Diário ( )</b>	

<b>LABORATÓRIO EXPERIMENTAL</b>	
<b>Melodrama e Almodóvar</b>	
<b>Data:</b> 04/03/10 (12º Encontro - 2ª Apresentação aberta)	
<b>Alunos presentes:</b> Amanda Barbosa, Marly Magalhães, Monique Alves, Ricardo Oliveira, Ronan Vaz e Welerson Freitas.	
<b>Alunos ausentes:</b>	
<b>Objetivos do encontro:</b> Proporcionar novo exercício de confronto com o público.	
<b>Material apresentado:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Seleção das músicas para a improvisação (retomar as trilhas sonoras de Almodóvar);</li> <li>- Seleção dos figurinos e adereços a serem utilizados na cena.</li> </ul>	
<b>Atividades propostas:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Passagem pelas emoções e pelos papéis já trabalhados;</li> <li>- Jogo do Gaulier;</li> <li>- Jogo do “detetive e assassino”;</li> <li>- Conversa com o público.</li> </ul>	
<b>Observações:</b>	
<p>Conversamos novamente sobre os pontos negativos e positivos que geraram a apresentação final do semestre anterior. Pedi aos alunos/pesquisadores para se policiariam e não deixarem que o riso da platéia interferisse negativamente no jogo do melodrama. Tínhamos um grande público de alunos e, dentre eles, colegas professores, cuja presença foi de suma importância para a conversa que se seguiu após a apresentação. Menos ansiosos e mais confiantes, os alunos/pesquisadores passaram por todas as etapas para alcançar o estado melodramático até a improvisação. A platéia, um pouco mais acostumada, também não foi tão efusiva quanto da primeira vez. O tema e o desenrolar da história que surgiu fez com que a dramaturgia ficasse</p>	

mais amarrada. Os alunos/pesquisadores lançaram mão de “cartas na manga”, repertório de situações construídas nos laboratórios, que funcionaram a favor da cena. A improvisação seguiu, com efeito, atingindo os aspectos melodramático e contemporâneo à “la Almodóvar”, foco dessa pesquisa. O bate-papo que seguiu foi muito proveitoso, iluminando as reflexões e sugerindo novas questões. Um ponto importante da conversa foi quando os colegas apontaram para uma reflexão a respeito do formato dos jogos. Questionaram se o lugar da improvisação seria mesmo o melhor espaço para a investigação dessa proposta. Repensei muito a respeito das escolhas para essa pesquisa e os rumos que elas tomaram. Refleti também sobre os “erros” e “acertos”, sobre as boas descobertas e as nem tão boas.

<b>Forma de registro</b>	<b>Pessoa responsável:</b>
<b>Vídeo (X)</b>	Thabatta Ferreira <sup>49</sup>
<b>Foto ( )</b>	
<b>Diário ( )</b>	

---

<sup>49</sup> Aluna do Curso de Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia.