

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE TEATRO E MELODRAMA: A EXPERIÊNCIA DOS TEATROS ITINERANTES

Elaine dos SANTOS¹

Resumo: O presente estudo, parte de uma pesquisa de doutorado, traça considerações teóricas sobre o teatro – de cunho erudito e popular, suas transformações, ao mesmo tempo em que enfoca o melodrama, tido como um gênero popular que se tornou conhecido no Brasil, especialmente, pela atuação dos teatros itinerantes que, ao longo do século XX, até a ascensão das telenovelas, disseminaram cultura e arte pelo interior do país, encenando clássicos da dramaturgia mundial em um tempo e espaço em que, nem mesmo, o cinema alcançara lograr êxito.

Palavras-chave: Teatro itinerante; Gênero melodramático; Teatro Serelepe.

Introdução

O presente estudo traça considerações teóricas sobre o teatro, visto pelo prisma erudito, a partir das ponderações traçadas pelo filósofo de Estagira em sua *Poética* (2003), procurando, com base nestes estudos, contemplar outras atividades representativas levadas à cena desde os primórdios da humanidade e que, na Grécia, assim como em outras sociedades, conviveram lado a lado com tragédias e comédias, contempladas por Aristóteles em sua clássica obra. Para tal, são evocados os estudos de Berthold (2006), Pavis (1999) e Carlson (1997), estabelecendo-se o profícuo diálogo que o chamado teatro erudito sempre manteve com as manifestações populares.

Na sequência, o estudo centra-se no gênero melodramático que emergiu na França, pós-Revolução e que satisfez uma imensa variedade de público oriundo das mais diferentes classes sociais. Em face de uma sociedade marcada pelo analfabetismo, o melodrama dialgo

¹ Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, Brasil. Contato: e.kilian@gmail.com

intensamente com a pantomima greco-romana, ressaltando, desta forma, a impressão cênica, o gestual. Do mesmo modo, com vistas a facilitar a compreensão da plateia, o melodrama possui uma estrutura simplificada, em que duelam dois polos opostos – o vício e a virtude, partindo-se de um ponto de equilíbrio, afetado pelo mal, corporificado na figura do vilão, pela instabilidade e, finalmente, pela reordenação da ordem. Deste aspecto, advém uma tendência didática e conservadora do melodrama, destinado a apaziguar os ânimos entre os presentes, sobretudo, naquele período que sucedeu a Revolução entre os franceses, mas que, no caso brasileiro, é relevante porque o auge do teatro itinerante, responsável pela sua disseminação, dá-se nos anos ditatoriais.

Finalmente, apresentam-se as peças teatrais em estudo e o *corpus* da pesquisa propriamente dito que inclui uma companhia mambembe, cujas origens remontam a década de 20, do século passado, e que, por cerca de 60 anos, entre comédias, farsas, esquetes, levou cultura e arte – ainda que bastante limitadas pela falta de recursos financeiros, cênicos e artísticos – em um período em que a televisão e o cinema ainda não haviam logrado êxito nos pequenos municípios, que, no caso em questão, corresponder ao interior do Rio Grande do Sul.

Ressalve-se que o estudo encontra-se incompleto porque constitui parte de uma pesquisa ainda em andamento e que contempla 10 peças teatrais, cuja análise seria superficial no espaço presente.

O teatro: considerações gerais

Os primeiros estudos, conhecidos na atualidade, realizados a respeito do teatro surgiram na cidade-Estado de Atenas, na Hélade, mais especificamente, pelas reflexões aristotélicas em sua conhecida obra: *Poética*, em que apresenta, com base na produção literária que lhe foi precedente, aspectos relevantes no que concerne às artes de cunho imitativo: “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações” (ARISTÓTELES, 2003, p.103).

A partir daí, Aristóteles desenvolve uma série de postulados descritivos sobre as artes imitativas, considerando-as, inicialmente, quanto aos meios com que desenvolvem a referida

imitação – canto, ritmo, metro – diferenciando-as, porém, da História ou da Medicina, cujos textos poderiam ser escritos em versos, mas não tinham, como fim último, a imitação do real. Na sequência, o pensador helênico, define as artes imitativas segundo o objeto da imitação. E, na sequência, classifica-as quanto ao modo com que procedem à imitação, separando-as em narrativa, mista e dramática. Neste último caso, Aristóteles dá relevo à ação de agentes que põem em cena, primordialmente, os acontecimentos trágicos. Um ponto, contudo, chama a atenção nas ponderações teóricas que emanam do texto aristotélico:

(...) dizem eles [os Dórios] que, na sua linguagem, chamam *kômai* às aldeias que os Atenienses denominam *dêmoi*, e que os ‘comediantes’ não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*komás*), por não serem tolerados na cidade (...). (ARISTÓTELES, 2003, p. 106)

Daqui se depreende uma questão que adquire importância no desenvolvimento do presente estudo, ou seja, a itinerância – expressa em: “de aldeia em aldeia” – que Aristóteles atribui aos comediantes, permitindo arguir-se que, ao tempo de Péricles, contemporâneo de Aristóteles, a arte também era feita de tal forma, a par das grandes competições que ocorriam nas cidades.

Tomando como referência a opção que, deliberadamente, aponta quanto ao caráter de imitação - ou *mimesis* – da arte, o pensador dedicou-se, mais claramente, à epopeia e à tragédia.

O primado da *Poética* de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária, é incontestável. A *Poética* não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. (CARLSON, 1997, p. 13)

Assim entendida, isto é, como um marco que determinou os estudos de Literatura no ocidente, sobretudo, após a Renascença, a *Poética* define, como “clássicas”, aquelas obras que seguem, rigorosamente, os ditames do estagirita ao observar e analisar os textos atribuídos a Homero, no caso da epopeia, e as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e, ainda, de modo menos incisivo, à comédia de Aristófanes. Cabe ressaltar, porém, que mesmo entre os

três tragediógrafos gregos, é possível verificar traços distintivos, conforme pondera Margot Berthold:

Com Eurípedes teve início o teatro psicológico do Ocidente. ‘Eu represento os homens como devem ser, Eurípedes os representa como eles são’, Sófocles disse uma vez (...).

Enquanto Ésquilo via a tentação do herói trágico para a *hybris* como um engano que condenava a si mesmo pelos próprios excessos, e enquanto Sófocles havia superposto o destino da malevolência divina à disposição humana para o sofrimento, Eurípedes rebaixou a providência divina ao poder cego do acaso. (BERTHOLD, 2006, p. 110)

Pode-se, ademais, agregar que:

Ésquilo assume a tradicional posição grega segundo a qual o poeta é um mestre de moral e sua obra deve, portanto, atender a uma finalidade moral. A posição de Eurípedes, mais moderna, vê a função da arte como a revelação da realidade, independentemente de questões ética ou morais. (CARLSON, 1997, p. 14)

Adotada tal perspectiva, isto é, diferenças que marcam e marcavam as distintas representações literárias precedentes e/ou contemporâneas do discípulo de Platão, deve-se considerar que a escolha daqueles autores e daquelas obras, atribuída a Aristóteles, requereu-lhe abrir mão de alternativas, ou seja, outras formas de representação levadas à cena naquele período, que também demandariam uma análise mais apurada, mas que não se vinculam aos objetivos postos em foco para as ponderações que foram tecidas pelo estagirita, de tal modo que se deve assinalar, para a clareza do estudo que se apresenta, que: “Embora a *Poética* de Aristóteles seja universalmente acatada na tradição crítica ocidental, quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes” (CARLSON, 1997, p. 14). Destacando-se, neste particular, que o filósofo grego não enfocou representações como o mimo, a farsa, a pantomima os quais eram levados à cena em diferentes ocasiões, conforme atestam documentos daquela época.

No entanto, rastrear a gênese do teatro, as diferentes manifestações que foram levadas a cabo em distintas épocas e regiões, a interlocução e as eventuais dissonâncias, implica considerá-lo, do ponto de vista temporal, anterior ao povo da Ática, compreendê-lo como uma

expressão humana que se disseminou de vilarejo em vilarejo, em festas populares, em praça pública, assumindo um caráter que o configurava como uma arte nômade. Este dado encontra-se marcado, por exemplo, nas atuações de um dos inovadores da tragédia grega, contemplada por Aristóteles. Trata-se de Téspis, podendo-se, ainda, admitir que ele houvesse tido antecessores, os quais se valiam de mesas e/ou estrados para as suas apresentações, que se realizavam nos campos, nas lavouras (SOUSA, 2003).

Cabe, neste ponto, salientar que o nomadismo, uma das principais características dos teatros mambembes – objeto desta investigação -, está na gênese da espécie humana. Em busca de frutos e de caça, os homens primitivos vagaram por distintas regiões e apenas o desenvolvimento da pecuária e da agricultura propiciou-lhes o sedentarismo. A arte, desde os seus primórdios, sofreu o influxo desta característica e assim,

a mudança estilística do neolítico foi determinada por dois fatores: 1º, transição da vida econômica da fase parasitária e puramente consuntiva da caça e colheita de frutos, para uma economia produtiva e construtiva de pecuária e agricultura; 2º, substituição da concepção monista, dominada pela magia, por uma concepção dualista de filosofia animista (...). O pintor paleolítico era um caçador e como tal necessitava possuir qualidades de bom observador (...). Mas o camponês neolítico já não precisa possuir sentidos apurados do caçador; a sua sensibilidade e poder de observação declinaram; outros dons – acima de todos os de abstração e racionalização – passam a ter importância especial, tanto nos métodos de produção como nas manifestações formalistas de estilização da arte. (HAUSER, 1982, p.27-28)

Ressalve-se, no entanto, que estas transformações não se deram bruscamente, ao contrário, trata-se de um processo lento que se opera no *modus vivendi*, na economia e na própria arte e que se completará ao longo da Idade Antiga, entre civilizações como a egípcia, a mesopotâmica, a cretense, consideradas, por Hauser (1982), as mais representativas.

Berthold (2006), por seu turno, não deixa de registrar a existência de representações desde os primórdios da raça humana, incluindo “a pantomima de caça dos povos do gelo (...)”, estendendo-as às “categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos” (BERTHOLD, 2006, p. 1). Em conformidade com a pesquisadora, estudos registram a existência de resquícios de uma suposta arte teatral no Egito, cerca de cinco mil anos atrás: “E, por isso, no antigo Egito, a dança, a música e as origens do teatro permaneceram amarradas às tradições do cerimonial religioso e da corte” (BERTHOLD, 2006, p. 15).

Assim como Hauser (1982) já apontara no tocante à arte como um todo, Berthold (2006) enfatiza a intrínseca relação que se estabelece entre o teatro e a religiosidade dos diversos povos, desde o homem paleolítico, passando pelos habitantes do Egito, da Mesopotâmia, da Pérsia, da Índia, da China e do Japão, observando que o teatro encontrou livre espaço para o seu crescimento entre os gregos da Antiguidade, tendo nascido nos cultos ao deus da fertilidade, Dioniso, e nas celebrações que lhe eram dedicadas em Atenas.

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. A Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos. Suas origens encontram-se nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem: elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto (BERTHOLD, 2006, p. 103).

Nos rituais dionisíacos destinados a celebrar a colheita, a fecundidade da terra, situam-se as primeiras manifestações desta modalidade que, mais tarde, assumiria as formas de tragédia e comédia. Tais apresentações passaram, aos poucos, a sofrer alterações, surgindo, incluso, inovações que evidenciavam a importância daquelas manifestações. Uma das grandes novidades teria sido introduzida por Téspis, durante os festivais teatrais, o qual “se colocou à parte no coro como solista, e assim criou o papel do *hypokrites* (‘respondedor’ e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro” (BERTHOLD, 2006, p. 104/105).

Encontravam-se, dessa forma, lançadas as bases daquele que se conformaria como o nascedouro do teatro dito clássico. A Téspis, porém, a tradição atribui outra inovação ou a consolidação de um modelo que lhe era posterior, mas que lhe coube fixar. Em consonância com Pavis (1999), ele teria sido o primeiro ator de rua, que se tem notícia, fazendo suas representações em um carro no centro e nos arredores de Atenas, o qual “servia de palco e veículo para a divulgação da tragédia por volta de 560 a. C., provavelmente o primeiro tablado de onde alguém podia dirigir as evoluções e os cantos do coro, e mais vantajosamente dar a réplica”. (TEIXEIRA, 2005, p. 69).

Admitindo-se que Téspis tenha feito as suas apresentações em carroças de quatro rodas, o “carro de Téspis”, informação que Berthold (2006) confere a Horácio, e, ademais,

considerando-se que a sua ideia instituiu uma nova ordem nas representações teatrais atenienses, é lícito postular que Téspis constitui um marco na história do teatro ocidental, posto que se encontra no cerne das diferentes formas de apresentação teatral, quer seja aquela que, na atualidade, se denomina erudita e cuja célula inicial está na tragédia grega, quer sejam as formas mais prosaicas, como o teatro mambembe ou itinerante – que, provavelmente, lhe sejam anteriores, mas que se mesclam na mesma figura, no mesmo teatrólogo, unindo duas vertentes distintas.

As transformações na forma de representar não seriam incisivas durante o apogeu romano, porém, as representações incluíam o mimo e a pantomima que já haviam aparecido entre os helênicos. Cumpre ressaltar que, na condição de itinerantes, os mimos levavam seu espetáculo a regiões em que o acesso aos anfiteatros e aos jogos e às disputas de gladiadores não deveriam ser uma prática comum, de modo que é possível avaliar-se que sua área de abrangência e mesmo de influência configuravam-se de forma bem maior que as encenações ditas cultas.

Nos dizeres de Grimal (1993), ao povo humilde e inculto agradava os espetáculos da farsa, do mimo e da pantomima, que não seriam bem vistos pela elite cultural romana.

Pero los romanos más cultivados sólo asistían a estos espectáculos por deber, porque el organizador era un amigo o un aliado político o porque debían aparecer, en razón de sus rangos, en las manifestaciones colectivas (GRIMAL, 1993, p.56)

Colocava-se, assim, uma distinção social e cultural entre as formas de contemplar as representações teatrais entre os romanos. Não se deixando de pontuar, porém, que estas representações populares constituíam um meio de demonstração do poder imperial e, evidentemente, um modo de “apaziguar” os ânimos da população que, ao longo das apresentações, podia manifestar sua discordância com a peça em si, com o tema proposto, carreando-se tal energia de modo que fosse possível evitar protestos públicos, discursos, discussões ou brigas.

No entanto, a queda do Império Romano associada à ascensão do Cristianismo tenderia a relegar o mimo ao ostracismo, dando uma nova roupagem às representações teatrais que se expandiram ao longo da Idade Média. A par das grandes encenações celebradas nos

altares, proliferou, nas cercanias das igrejas, um grupo de artistas dedicados ao malabarismo, ao equilibrismo que, sem qualquer elo que os ligasse às manifestações religiosas, seguiu sobrevivendo à custa do seu trabalho realizado em praça pública. Porém, os altares das Igrejas, aos poucos, apequenaram-se para as grandes apresentações, valendo-se, a partir daí, do adro e, depois, do pátio que circundava os templos, mesclando-se, desse modo, com o mundo profano das feiras, das praças, dos artistas pagãos. Agregue-se que, com o propósito de disseminar a fé, alguns espetáculos passaram a ser encenados sobre carroças, palcos ambulantes de modo que se operacionalizasse a sua encenação em lugares distintos, sendo possível mover o grupo teatral para áreas rurais.

Por sua vez, o período renascentista seria marcado pelo valor didático atribuído ao teatro, sobretudo com o propósito da disseminação dos ideais da Reforma Protestante, ao mesmo tempo em que se verifica a retomada da tradição greco-romana, alçando-se os pressupostos aristotélicos, em especial, aqueles registrados em sua *Poética*, à condição de clássico. Na mesma época, surgia, no cenário londrino, a figura ímpar de Shakespeare que concederia novas nuances ao teatro em território britânico e que se expandiriam pela Europa, como é o caso do aparecimento do drama.

O teatro Barroco, por seu turno, configurou-se como um meio para a divulgação dos ideais contra reformistas da Igreja Católica. Assim posto, ao modesto drama escolar protestante, os jesuítas responderam com espetáculos marcados pelos cenários, pelo vestuário, pelo tom grandiloquente, capazes de sensibilizar olhos, ouvidos e mentes. Temas bíblicos forneciam o arcabouço temático, enquanto Berthold (2006) atenta para a suntuosidade dos cenários, a invenção de mecanismos que viabilizaram o movimento cênico de figuras, as alterações físicas que se processavam no palco a fim de possibilitar novas perspectivas de observação para a plateia. A autora anota, neste ponto, a transformação da estrutura física do teatro, ressaltando que “pela primeira vez a ação aconteceu exclusivamente no palco, deixando a plateia para os espectadores” (BERTHOLD, 2006, p. 334).

Observe-se, porém, que, na França, a par das obras teatrais e teóricas dos jesuítas, firmou-se um grupo de tragediógrafos que recorreriam aos ideais clássicos na composição de suas obras, conforme Berthold (2006), incluíam-se neste rol: Corneille, Molière, Voltaire e Le Sage. Cabe destacar a forte influência que estes autores sofreram dos estudos empreendidos

por Aristóteles, em sua *Poética*, havendo, entre eles, o cuidado formal preconizado pelo estagirita, mas, independente disso, experimentaram inovações, assim como, no caso de Molière, pode registrar-se um intenso diálogo com a *Commedia dell'arte*, conforme enuncia Berthold (2006).

Para os fins propostos pelo presente estudo, a *Commedia dell'arte* adquire relevância, a começar pelo seu surgimento, que se deu por oposição a *commedia erudita*, representante do gênero literário culto, assentada nos preceitos aristotélicos e horacianos, marcada pelo respeito à regra das três unidades e pela adequação cênica entre os elementos sérios e cômicos. Neste sentido, a nova modalidade colocava o popular em contraposição efetiva ao culto no meio teatral. Com raízes firmadas na própria *commedia erudita*:

A *Commedia dell'arte* era, antigamente, denominada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zani* (...). Foi somente no século XVIII (...) que essa forma teatral, existente desde os meados do século XVI, passou a denominar-se *Commedia dell'arte* – a arte significa ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e ao lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. (PAVIS, 1999, p.61).

Trata-se, pois, de uma forma artística que exigia habilidade e, portanto, treinamento, forjado nas experiências do dia a dia do fazer teatral. Herdeira dos antigos mimos ambulantes: “A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu como contraposição ao teatro literário dos humanistas”. (BERTHOLD, 2006, p. 353) Emergiam, dessa forma, os primeiros grupos de artistas profissionais, “ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros atores profissionais”, caracterizados pelo domínio artístico do próprio corpo, pela capacidade de improvisação, pelo gracejo espontâneo.

Deve-se ainda grifar o caráter de improvisação que marca a *Commedia dell'arte*, embora houvesse um roteiro, em geral, afixado nas laterais do palco, para lembrar o andamento aos artistas, eles especializavam-se em determinados tipos e, dessa maneira, dispensavam longos ensaios, de modo que os “detalhes eram deixados ao sabor do momento” (BERTHOLD, 2006, p. 353), evidenciando a criatividade dos atores. Desde as mais simples piadas, passando pelos trocadilhos, pelos mal entendidos, a cena era deixada quase ao acaso, à

engenhosidade do artista, em que, ainda, se sobressaiam a criação corporal e o uso de máscaras.

Tendo como berço a Itália, a *Commedia dell'arte* expandiu-se pelos demais países europeus e alcançou sucesso em muitos deles, chegando, mais tarde, com nova roupagem a Nova Iorque, nos Estados Unidos. Na Europa, ainda que sob a censura inquisitória, os artistas conseguiam dar vazão a falas maliciosas em que criticavam o clero, o Estado e mesmo o fanatismo religioso.

Cabe ainda mencionar atores ambulantes, em geral de origem inglesa, que percorriam a Europa para levar alegria:

Onde quer que houvesse luta ou onde a batalha estivesse encerrada, eles podiam estar certos de serem bem-vindos, fosse sob a bandeira imperial (católica) ou a sueca (protestante), na corte ou nas cidades, na praça do mercado, nas feitas e nas estalagens dos vilarejos. Os atores ambulantes eram capazes de lançar pontes entre países cujos governantes estavam em guerra. (BERTHOLD, 2006, p. 374)

Em qualquer dos casos, é relevante a atuação do palhaço, afinal, ele “era o primeiro a saltar a barreira da linguagem com uma espíritosidade verbal direta e sem rodeios” (BERTHOLD, 2006, p.375). Contudo, é evidente que o artista do riso não alcançava grande prestígio entre as representações encenadas para a elite social, econômica e política do período, restando-lhe o espaço público dos mercados e das praças, e, mais tarde, o circo.

Na França que emergiu após a Revolução, que destituiu a Monarquia, em 1789, desenvolveu-se uma nova modalidade teatral, à margem do teatro dito clássico, trata-se do melodrama, cujas raízes encontram assento no modelo pantomímico grego, assim como dialogam com a música, especialmente a ópera, e a improvisação cênica que caracterizar a *Commedia*, no século anterior. Trata-se de um gênero sem grandes requintes de linguagem ou encenação, de fácil assimilação pelo público e que, em alguns casos, chegou a ter mais de 1200 encenações de uma mesma peça, conforme Thomasseau (2005).

O melodrama

O senso comum consagrou uma noção simplificadora a respeito do melodrama que, ainda, na atualidade, acompanha o gênero, considerando-o

um drama exagerado e lacrimajante, povoado de heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, numa ação inverossímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício. (THOMASSEAU, 2005, p. 9)

Assim compreendido, o melodrama vem se mantendo na margem dos chamados estudos acadêmicos, considerados eruditos, ainda que seja possível identificar certa admiração pelas técnicas melodramáticas e seja inegável o sucesso de público que o modelo sempre despertou. Neste ponto, o entendimento que se tem a respeito do melodrama parece nascer de um preconceito com as manifestações artísticas tidas como populares:

o melodrama, desde seu surgimento, foi associado à ideia de teatro popular, ou popularesco, e a cada vez em que se utiliza o tempo ‘popular’ com relação ao teatro, este sofre, imediatamente, um pré-julgamento desfavorável. (THOMASSEAU, 2005, p. 10)

Inegável, porém, no melodrama, é a expressão da dinamicidade que acompanha a arte, assim como a capacidade que lhe é inerente de se adaptar às circunstâncias externas, incluindo o meio econômico e político de inserção, assim como a diversidade de espectadores.

A lenta transformação que afeta, durante todo o século XVIII, os gêneros tradicionais da arte, em particular o teatro, conjugada ao surgimento, na época da Revolução [Francesa], de um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas, conduz à eclosão do que se convencionou chamar ‘estética melodramática’. (THOMASSEAU, 2005, p. 13)

Cabe observar dois pontos que se fazem instigantes à reflexão e que se sobressaem nas ponderações do autor. De um lado, a ascensão de um novo público, ao qual se agregam representantes das classes populares, e, de outro lado, a necessidade de superação dos anos turbulentos que se seguiram à Revolução, ou seja, o desejo de purgar, libertar-se da dura carga

emocional, social que caracterizou o período, havendo, para tal, de acordo com os princípios aristotélicos, a busca pela catarse em sua mais ampla concepção:

como em todas as sociedades em crise, em guerra ou em revolução, aparece então um entusiasmo desmesurado pelo teatro, lugar privilegiado que transforma em mitos e maravilhas as situações de violência que as ruas e a assembleias haviam banalizado. (THOMASSEAU, 2005, p. 13/14)

Uma nota relevante surge ainda nas considerações teóricas iniciais postas por Thomasseau (2005), trata-se do público que converge à assistência do novo modelo teatral que, embora tido como popular, agrada, nos anos posteriores à Revolução, todas as classes:

A paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante (...). A burguesia, que tem em mãos os negócios, aplaude também o melodrama por que ele reage contra os excessos do teatro anticlerical e do teatro *noir* (...). Por outro lado, ela aprecia o melodrama porque ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais, e propõe, em definitivo uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos (THOMASSEAU, 2005, p. 14).

O pesquisador ainda acrescenta que a aristocracia também se interessava pelas representações melodramáticas, uma vez que os textos “preservavam o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido” (THOMASSEAU, 2005, p. 14).

Parece factível, diante do exposto, considerar que a estrutura do melodrama colaborou, dessa forma, para a sua aceitação, do mesmo modo que a temática levada aos palcos nos anos que se seguiram à Revolução Francesa, havia, nas representações melodramáticas, um estatuto que agradava os interesses das diversas classes sociais, dado que tem sido recorrente ao longo da história literária, conforme já se demonstrou, no capítulo anterior, em relação, por exemplo, às apresentações circenses durante o apogeu romano.

No que concerne à estrutura, Huppes (2000) considera o melodrama como uma composição bastante simplificada, em que dois polos opostos são colocados em ação, havendo, de um lado, a virtude que é duramente testada e, ao final, triunfa; enquanto, de outro lado, emerge a vilania, a princípio, vencedora em face dos seus ardis, mas que acaba

sucumbindo à ordem estabelecida, retomando-se o estado original, em que a serenidade, a paz familiar, a conservação dos valores sociais em voga são reafirmados. Neste aspecto, pode-se observar que há uma harmonia pré-existente e que é entendida como a normalidade com que devem desenrolar-se os fatos, sendo castigado, ao final, o desvio de conduta, o desrespeito às instituições sociais, enfim, o *status quo* estabelecido pelo (s) grupo (s) que se encontra (m) no exercício do poder político e econômico. Tendo como ponto de partida a oposição bem (polo positivo) e mal (polo negativo), a autora afirma:

Em geral o polo negativo é mais dinâmico, na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas, no final, graças a reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões etc., a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição. O movimento representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre. (HUPPES, 2000, p. 26)

O que se infere, a partir destas observações apresentadas pelos dois pesquisadores, é certo tom didático que pontua o texto melodramático, isto é, o desejo de fazê-lo um exemplo daqueles valores morais que devem prevalecer em sociedade para que se estabeleça, o que se convencionou considerar, um bom e harmonioso convívio entre os indivíduos, de tal modo que o vício ou, em outros termos, o caráter vingativo, egoísta, cruel do vilão deve ser castigado, enquanto a virtude tende a ser recompensada.

Camargo (2009), por sua vez, além de associar a origem melodramática à pantomima greco-romana, identifica, no melodrama, uma fina linha que o vincula às tragédias familiares de Eurípedes, como *Alceste*, *Medeia* e *Ifigênia em Táuride*, ressaltando, porém, que os textos gregos também exerceram forte influência sobre a ópera.

Sim, o melodrama relaciona-se com muitas, senão todas as formas teatrais precedentes, e faz a pirataria explícita de todos os gêneros contemporâneos, ou, para sermos mais comportados, constrói sua textualidade em diálogo pleno com os intertextos da cultura e da arte (...). (CAMARGO, 2009, s/p)

Ainda assim, em conformidade com a maioria dos pesquisadores, é factível determinar-se uma data mais ou menos definida para a aparição do gênero: “Aproximadamente em 1795, a palavra (...) designa então um novo gênero muito apreciado na época: a pantomima muda ou dialogada e o drama de ação”. (THOMASSEAU, 2005, p. 20)

De fato, se, de um lado, o melodrama emerge praticamente de modo contemporâneo à estética romântica, de outro lado, concebendo-o como representação teatral, Camargo (2009) realça o seu forte vínculo com a pantomima, quer seja pela gestualidade, quer seja pelo caráter de improvisação que lhe é conferido. Expresso em outros termos, Camargo (2009) recompõe a origem do melodrama entre gregos e romanos, enfatizando que:

Na Grécia, esta forma de espetáculo era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e do mimo gregos, assim, a pantomima, em forma silenciosa, nascerá apenas em Roma, pois o mimo grego mimava, mas também falava. (CAMARGO, 2009, s/p)

O advento do Cristianismo, no entanto, não concederia mais espaço para as manifestações oriundas do mundo grego, de modo que caracteres como virtude e vilania configuravam-se como elementos mais próximos daquela emergente elite socioeconômica que se dirigia aos teatros franceses em busca de diversão e de purgação das agruras de uma sociedade que passava a se afirmar, sobretudo, no valor atribuído ao trabalho e ao capital, em que predominaria a forte concorrência e o individualismo.

O francês Pixierécourt é considerado, pela crítica, como o autor que, de fato, levou ao palco o primeiro texto melodramático, *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800), que, de acordo com Thomasseau (2005), deve a sua originalidade muito

menos em propor inovações que de ter organizado de forma original elementos já largamente explorados e reconhecidos; é isso o que explica ao mesmo tempo o entusiasmo unânime que ela suscitou e o fato de que, durante quinze anos, *Coelina* fixou o arcabouço e os cânones do melodrama clássico (THOMASSEAU, 2005, p. 26).

É preciso referir, ademais, que o melodrama dialoga com o drama de cunho romântico – em que se inclui o entusiasmo francês pelas traduções do dramaturgo alemão Schuller -, assim como explicitamente inspira-se nos romances daquela manifestação literária que lhe serviu como fonte de intrigas e peripécias variadas, a ponto de ser considerado como uma “extensão do romance”. (THOMASSEAU, 2005, p. 21) Na verdade, o final do século XVIII europeu teria presenciado uma intensa movimentação entre os gêneros ditos tradicionais – como a tragédia e o drama – em busca de inovações, ampliando-se a movimentação em cena,

um cuidadoso trabalho de elaboração de figurinos e cenários, tendendo todos “a se aproximar de um tipo único de formato pantomímico e romanesco” (THOMASSEAU, 2005, p. 21).

Quando se considera a originalidade de *Coelina*, de Pixierécourt, entendendo-a como a síntese das modificações artísticas que marcaram o século XVIII, Thomasseau (2005) argumenta a necessidade sublinhar que muitas peças tiveram a sua origem nos teatros de feiras e dos bulevares adeptos às inovações teatrais, por mais absurdas ou extravagantes que parecessem ser, pondo, ao mesmo tempo, em contato homens de todas as condições que encetaram uma obra verossímil e que, de modo análogo, constituía uma forma trágica de representar aqueles anos conturbados que sucederam a Revolução Francesa e as transformações econômicas e sociais que seriam provenientes da Revolução Industrial.

O melodrama põe, de um lado, o vilão e, de outro, a vítima.

Segundo o melodrama clássico, a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus. Entre eles, nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares (...). Por outro lado, através dos personagens secundários são dados aos espectadores os elementos que lhes permitirão reconhecer e classificar os personagens principais. (THOMASSEAU, 2005, p. 39)

Assim consideradas, parece lícito atribuir às personagens a característica da *personae* grega, isto é, personagens que assumem máscaras representativas de um dado traço de personalidade, tendente ao vício ou à virtude. Dessa forma, a recorrência nos textos será firmada pelo vilão, pela vítima inocente, pelo cômico – que, muitas vezes, é substituído por um serviçal, a quem compete, através de monólogos ou apartes, situar a plateia no andamento do espetáculo -, além de personagens que podem ser tidas como secundárias, como é o caso do pai nobre, do protetor desconhecido e generoso.

No que tange às ações desenvolvidas pelas personagens, Huppés (2000) compara-as às ações trágicas e explica:

A força implacável da escolha, que dilacera a tragédia, é contornada no melodrama. Num certo sentido, este passa ao largo dos dilemas brutais que jogam os heróis trágicos entre duas ordens de razões, ambas aceitáveis. Aqui as personagens se movimentam num mundo mais simples (...).

Na tragédia não é simplesmente o bem e o mal que se chocam. Testemunha da lei de Talião, o teatro trágico mostra que, uma vez concretizado o erro, importa resgatá-lo na base do olho por olho. O embate é travado, portanto, unicamente no eixo da negatividade. Entre a falta e a desgraça. Tudo o que se pode fazer fica limitado a retardar a punição inevitável. As personagens, por sua vez, são complexas, ambíguas. Elas convivem com a dúvida e a culpa, sob a iminência da catástrofe. (HUPPES, 2000, p. 111/112)

Por sua vez, no texto melodramático, constata-se uma divisão maniqueísta do mundo, em que vilão e herói identificam-se desde o início e agem conforme a identidade previamente anunciada. Desse modo, os maus, por exemplo, têm ciência do seu temperamento e não se preocupam em escondê-lo, enquanto os bons confiam na justiça, ainda que tardia, e sequer os seus malfeitores parecem despertar-lhes sentimentos negativos. “Conscientes da superioridade dos ideais que abraçam, os bons não cogitam mudar de lado ou incorporar ardis escusos. Se não têm condições de reagir, aceitam sofrer em vez de trocar de partido” (HUPPES, 2000, p. 113). Daqui, deriva o tema da perseguição, enunciado por Thomasseau (2005), que o considera como o cerne da intriga no melodrama, corporificado pela figura do vilão. O autor sublinha:

Antes de sua chegada, o mundo do espetáculo é ainda harmonioso; após a sua punição os mal-entendidos se dissipam, as famílias se reestabelecem, tudo, enfim, retorna a uma ordem cujo equilíbrio ele havia rompido ao longo de aproximadamente três atos. (THOMASSEAU, 2005, p. 35)

No caso do vilão, em geral, dois tipos são recorrentes: o fidalgo malvado que, em seus traços, apresenta todos os ideais da virtude, mas, em virtude de um acontecimento ou de um contratempo qualquer, desvela o seu lado negro, sobressaindo-se orgulho, cólera, crueldade. Por outro lado, há o “gênio mau da família” (THOMASSEAU, 2005, p. 40) capaz de corromper uma personagem virtuosa e desorganizar a estrutura precedente, revelando-se, mesmo depois de longa convivência.

No polo oposto, situa-se a vítima, inocente e perseguida. Frequentemente, este papel é desempenhado por crianças ou mulheres, neste caso, representadas por mães abnegadas, jovens sexualmente violadas, casamentos arranjados ou, de outra forma, casamentos secretos, contrariando desígnios paternos que lhes lançam maldições infundas. “No melodrama clássico,

a mulher é a encarnação das virtudes domésticas (...), um retrato da mulher exemplar suportando, com toda a coragem, ultrajes e afrontas” (THOMASSEAU, 2005, p. 42). Contudo, são as crianças frágeis, submetidas a perversidades e ao abandono que se configuram como modelo exemplar da inocência perseguida pelo vilão melodramática.

O profundo liame que permeia a relação entre o texto melodramático e a sua sociedade de inserção, conforme Huppés (2000), pode ser evidenciado nesta distribuição maniqueísta das personagens, que garante dinamismo dramático à peça – corporificado pela perseguição -, ao mesmo tempo em que a distancia de elaborações mais complexas, que demandariam maior reflexão por parte da plateia. Neste ponto, cumpre resgatar-se que o melodrama emergiu em uma sociedade predominantemente analfabeta, sem um lastro cultural fortemente arraigado que lhe permitisse maiores elucubrações sobre os temas postos, de tal sorte que o melodrama pode ser tido como uma representação de cunho mais visual, que sensibiliza o espectador quer seja pelas vestimentas, pelo gestual das personagens, quer seja pela música que antecede determinadas ações: “a tragédia fala ao coração e o melodrama aos olhos” (HUPPES, 2000, p. 111).

O teatro de lona Serelepe

O teatro de lona Serelepe tem suas origens nas lavouras cafeeiras do interior paulista, mais especificamente, em Sorocaba, local em que o patriarca Silvério de Almeida fazia suas “conferências cômicas”. Em determinada ocasião, doente, Silvério determinou ao filho que informasse o dono de uma fazenda sobre sua convalescença, mas o rapaz – José Epaminondas – decidiu apresentar-se no lugar do pai, logrando grande sucesso entre o público. Nascia, desta forma, a figura de Nhô Bastião que, em breve, comporia a dupla caipira Nhô Bastião e Nh’ana, com sua irmã Isolina. Ambos apresentavam-se em bailes, festas comunitárias, até que, em meados dos anos 1940, José Epaminondas adquiriu um circo de pau a pique – O Circo Oriente – e passou a excursionar pelo interior paulista, mais tarde, rumando para o Paraná.

Isolina casou-se, teve um filho, separou-se, retornou a Sorocaba, onde atuou como professora e, mais tarde, como tabeliã. José Epaminondas manteve-se fiel ao público e, ao

lado da primeira mulher, viu nascer os filhos José Maria, posteriormente, o palhaço Serelepe, e Francisco. Mais tarde, da união com Doroti, nasceriam José Ricardo, o palhaço Bebê, e Antonio Carlos, o Tônico.

No jornal *Gazeta do Sul*, de Santa Cruz do Sul/RS, registra-se:

Teatro na praça

Estréia nesta cidade o Politeama ‘Oriente’, festejado conjunto teatral que vem percorrendo em vitoriosa ‘tournée’ o interior gaúcho. Integrado por um elenco das mais destacadas figuras do teatro brasileiro, a notável empresa cênica organizou uma temporada que, segundo as previsões, constará de cerca de 45 espetáculos nesta cidade, devendo os pavilhões ser armados no ângulo da Praça Getúlio Vargas fronteiro à Agência Postal Telegráfica. (*Gazeta do Sul*/1950)²

Evidenciando a mobilidade da companhia teatral, o jornal AN, de Joinville/SC, recupera, em sua página oficial, uma notícia veiculada em 22 de agosto de 1954, dois dias antes da morte do presidente Getúlio Vargas, a presença do Teatro Politeama Oriente naquela cidade:

Na mesma edição, na página 2, para esquecer ‘as agruras da vida’, um anúncio comercial que não se vê mais hoje em dia, dava conta que às 14h30 e 20h30 haveriam mais duas apresentações do Teatro ‘Politeama Oriente’ no ‘gigante metálico de Nhô Bastião’ armado na rua Nove de Março. O nome da peça?: ‘Serelepe soldado recruta’.³⁴

Em 1962, na cidade de Cruz Alta/RS, já sob o comando de José Maria de Almeida, o palhaço Serelepe, forjado por Nhô Bastião nas apresentações dominicais dedicadas às crianças, o patriarca faleceu. Doroti, sua mulher, e os dois filhos mais novos José Ricardo e Antonio Carlos afastaram-se da companhia.

Em 1962, com 58 anos, adoecia José Epaminondas de Almeida, o Nhô Bastião, na cidade de Cruz Alta/RS, local onde o teatro estava instalado,

² Disponível em

<http://gazeta.via.com.br/default.php?arquivo=_noticia.php&intIdConteudo=43374&intIdEdicao=690> Acesso em 20 set. 2010.

³ Disponível em< <http://www1.an.com.br/1998/ago/24/0cid.htm>> Acesso em 20 set. 2010.

⁴ Respeita-se, nesta transcrição, os desvios de linguagem registrados na nota, optando-se, assim, pela cópia literal do texto, sem a devida adequação à linguagem culta.

ficando assim, impossibilitado de exercer a sua profissão. Foi então ele substituído por seu filho José Maria de Almeida, nome artístico Serelepe. Meses depois falecia em Ponta Grossa/PR N'hô Bastião.⁵

O Teatro Serelepe permaneceu em atividade, no Rio Grande do Sul, até 1981, quando se radicou em Curitiba, de onde partia para apresentações em cidades próximas. O fim das atividades itinerantes foi decretado pela falta de apoio governamental e pela concorrência cada vez mais incisiva da televisão. Neste período, o Teatro do Bebê manteve-se em atividade e a ele reuniu-se, em 1988, a trupe do Teatro Serelepe. Os dois irmãos, a partir de 1994, seguiram carreira em separado e o comando do Teatro de Lona Serelepe passou às mãos de Marcelo Benvenuto de Almeida, filho de José Maria e Lea. Marcelo adotou o nome artístico do pai: Serelepe.

Até a sua dissolução em 1981, o a trupe itinerante do Teatro Serelepe apresentava farsas, comédias, peças infantis, esquetes, mas tinha, como maior atração, a encenação de melodramas, já desconfigurados para caberem no espaço cênico do teatro, da mesma forma que para adequarem-se ao número de atores e as características de cada um. O que chama atenção, contudo, é que a maioria das cidades do interior, especialmente do Rio Grande do Sul, teve o seu primeiro contato com peças teatrais através dos teatros itinerantes, de modo que grandes obras consagradas internacionalmente eram postas em cena pelos mambembes como é o caso da adaptação de “Romeu e Julieta” de Shakespeare. A par destas peças, filmes conhecidos eram adaptados como é o caso de “Marcelino, pão e vinho” e “A canção de Bernadete”, em um tempo em que as comunidades interioranas também não tinham acesso ao cinema que recém principiava a surgir nos grandes centros.

No estudo que se acha em andamento, há 10 peças em análise, todas elas conservando caracteres básicos do melodrama, como é o caso de “O carrasco da escravidão”, em que a fidelidade de um negro escravo é posta à prova por um vilão interessado em arrebatá-lo todos os bens do próprio do homem que vivia privado de sua liberdade.

Em cena, uma sala de visitas de uma fazenda, modestamente mobiliada. No palco, Anastácio lamenta a necessidade de chamar em sua casa o homem que provocara a ruína do

⁵ Informações disponíveis em <http://www.teatrodoebebe.com.br/historia.htm> Acesso em 13 abr. 2008.

pai. O jovem refere-se ao senhor Gouveia, seu desafeto, e ao pedido feito pela mãe de Anastácio, moribunda que desejava ver a filha de Gouveia, sua afilhada.

A preta velha Quitéria entra em cena, após ser chamada por Anastácio, que a comunica sobre a chegada do Comendador Gouveia. Quitéria benze-se e afirma: “Cruiz credo, Ave Maria, desconjuro!... Aquele Lucifé aqui em casa Nhô-Nhô (...)? Quantas lágrima de sangue seu pai derramo por causa desse canáia!” Anastácio argumenta que está satisfazendo um pedido da mãe e que se o comendador não o atender, ele mesmo irá buscá-lo. Em seguida, Anastácio pede que Quitéria arrume a sala, recordando-lhe que o Gouveia é um homem cheio de luxos.

Com os ânimos já previamente exaltados, o comendador Gouveia desdenha de Anastácio e da forma como o jovem fidalgo trata os seus escravos. No fundo, Gouveia traçara um plano para apoderar-se dos bens pertencentes ao filho de seu desafeto e monta um ardil para envolver o escravo tido como mais fiel: Pai João. Ciente que Anastácio preza demais pela amizade do negro, mas que, ao mesmo tempo, possui um animal bovino que lhe é particularmente especial, Gouveia aposta com Anastácio que todos os escravos mentem, incluindo Pai João – Anastácio aceita a aposta e Guiomar, a suposta filha de Gouveia, é encarregada de levar a efeito os planos do comendador, valendo-se, para isso, de uma mentira que envolve Pai João, a sua solidão e o desejo de ter uma companheira. Para satisfazer os desejos da jovem, o escravo sacrifica o animal preferido de Anastácio.

Certo de seu triunfo, Gouveia retorna à casa do jovem fidalgo, mas os seus planos não são totalmente vitoriosos: Guiomar confessa o ardil, porém, antes dela, mesmo temendo represálias, Pai João reconhece a responsabilidade pela morte do animal, de modo que Gouveia, além de perder a aposta, é desmascarado em sua vilania e o bem triunfa sobre o mal.

Em geral, as peças em estudo não trazem a conformação característica do gênero melodramático reconhecido como clássico por Thomasseau (2005), ou seja, elas não estão divididas em três atos e nem seguem os preceitos aristotélicos quanto a sua duração – dias são marcados pelo apagar das luzes, pelo som estridente que ressoa nos microfones, assim como algumas cenas são introduzidas por músicas que denotam, antecipadamente, os acontecimentos: terror, suspense, alegria. Os traços são recorrentes em todas elas, cabendo, porém, ressaltar que o duplo polo de ação – vício e virtude – mantém-se, competindo sempre

o triunfo ao bem, ao fidalgo virtuoso, à dama ultrajada, à filha abandonada, conforme preceituam Thomasseau (2005), Huppés (2001) e Camargo (2009).

Considerações finais

O presente estudo faz parte de uma pesquisa de doutorado que escolheu como tema de análise as peças melodramáticas levadas à cena por uma trupe de artistas itinerantes que atuou no sul do Brasil entre os anos 1940 e 1980, tendo, sobretudo, alcançado o seu maior sucesso nos anos ditatoriais – 1964 a 1981 (ano em que a companhia suspendeu as suas atividades). Foram eleitos, para a análise, 10 textos de cunho melodramático que arrebanharam grande público em suas encenações, comovendo plateias ainda não afeitas ao gênero que, mais tarde, predominaria nas telenovelas que retiraram a dominância do circo-teatro.

Observa-se, no decorrer dos estudos, que o teatro, como texto e representação, tem, ao longo dos séculos, atuado no limiar entre o mundo considerado erudito e que foi tema, por exemplo, das reflexões aristotélicas, em sua *Poética*, assim como encontra eco e diálogo no meio popular, propiciando a interação entre atores e público. No caso brasileiro, em especial, conforme analisa Prado (2003), as grandes peças encenadas na capital federal, durante os anos 1930, período de grande efervescência artística no país, após algum tempo de apresentação no Rio de Janeiro, saíam em excursão pelo país, os artistas, porém, precisavam regressar para ensaiar e levar novas peças teatrais ao palco da capital, de modo que, quanto mais distante do Rio de Janeiro, mais desfiguradas em cenário e atores apresentavam-se tais peças, cabendo, ao final, aos grupos mambembes disseminarem-nas pelo país. Assim posto, fica evidente um profícuo diálogo entre as duas correntes, crescendo-se ainda que muitos artistas que se apresentavam nos palcos da República costumavam buscar inspiração e técnica entre os grupos mambembes, conhecidos por sua capacidade de improvisação.

No que tange ao melodrama, na atualidade, ele não faz mais parte do cartel de apresentações do Teatro de Lona Serelepe, que o suprimiu graças à concorrência televisiva – espaço em que as narrativas aparecem melhor elaboradas – e ao pedido do público que, via de regra, manifesta o seu interesse pelo riso. Assim sendo, a companhia adotou o codinome “terapia do riso” e, além de farsas, comédias, tem investido em esquetes cômicos, rápidos e

que prendem a atenção de crianças, jovens, adultos que se deleitam, sobremaneira, com a atuação do palhaço, legatário dos antigos modelos trazidos pela *Commedia* e que sofreram o influxo também do palhaço circense, que nasceu no conhecido “circo de cavalinhos” como uma atração a mais para as apresentações equestres levadas a efeito por cavaleiros da rainha inglesa desde 1779 e que se popularizaram, especialmente, na América.

O que se apresentou, neste texto, é parte das reflexões teóricas sobre a evolução do teatro e sua intensa interlocução com as manifestações populares, assim como uma visada no gênero melodramático que, paulatinamente, logrou espaço no circo que, antes, era reduto de equilibristas, malabaristas, saltadores, palhaços, mas que, em face das transformações sociais, se adequou às novas exigências do público e renovou-se como, de um modo geral, tem se renovado o melodrama, sempre permeável a sua sociedade de inserção.

Por fim, cabe referir que se constituem como corpus da pesquisa as peças “Maconha, veneno verde”; “Honrarás nossa mãe”; “Deixe-me viver”; “Ferro em brasa”; “A canção de Bernadete”; “O seu último Natal”; “E o céu uniu dois corações”; “Sublime perdão”; “A montanha”, além do já citado “O carrasco da escravidão”.

Theoretical considerations on drama and melodrama: an itinerant theater experience

Abstract: This study, part of a PhD research, brings theoretical considerations about a classical and popular theatre, their transformations, while focused on melodrama, regarded as a popular genre that became known in Brazil, especially, by the action of an itinerant theatres, throughout the 20th century, until the rise of soap operas, spread culture and art through the interior of the country, staging classics of world dramaturgy in a time and space in that, not even the cinema had reached succeed.

Keywords: *Itinerant theatre; Melodramatic genre; Serelepe's theater.*

Referências

A NOTÍCIA: “Nação fica de luto há 44 anos”. Disponível em <<http://www1.an.com.br/1998/ago/24/0cid.htm>> Acesso em 20 set. 2010.

ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices: Eudoro de Sousa. 7.ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMARGO, R. C. **Os espetáculos do melodrama**. No prelo: 2009.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade; tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EdUNESP, 1997.

GAZETA DO SUL. Disponível em

<<http://gazeta.via.com.br/default.php?arquivo=noticia.php&intIdConteudo=43374&intIdEdicao=690>> Acesso em 20 set. 2010.

GRIMAL, P. **La vida em la Roma antigua**. Barcelona: Paidós, 1993.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982.

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

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

PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.

SOUSA, E. “Prefácio”. IN: ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices: Eudoro de Sousa. 7.ed. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

TEATRO DO BEBÉ. Disponível em <http://www.teatrodobebe.com.br/historia.htm>. Acesso em 25 out. 2012.

TEIXEIRA, U. **Dicionário de teatro**. 2.ed. São Luís, Ed. Instituto Geia, 2005.

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