

Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, *commedia dell'arte* e o *Boulevard du Crime*

Paulo Merisio

A cionar a bibliografia que procura compreender o percurso do melodrama é, sempre, um exercício de atenção aos olhares que em diferentes momentos tendem a cair na armadilha de perceber a experiência de tal gênero analisando-a segundo os padrões literários.

Em obra que busca investigar-lhe as origens, van Bellen deixa escapar com frequência certa condescendência com o melodrama, justificando as limitações qualitativas do gênero em sua perspectiva popular:

Graças aos homens de ciência, o melodrama pôde encontrar nos últimos tempos o meio pacífico e tranqüilo que permite destacar sua importância e medir sua influência. Sem dúvida, aqueles que, ao escrever a história da literatura, se deixam guiar somente pelas obras primas, tiveram grande razão em ignorar as produções de Pixérécourt, Caigniez, Victor Ducange e de tantos outros. Mas se, ao seguir um outro método, que visa sobretudo à *reconstrução do passado*, deve-se cuidar para não se perder de vista um conjunto de obras, *mediocres é verdade*, mas que não deixam de

lançar uma luz viva sobre a história do tempo em que elas atravessaram (van Bellen, 1927, p. 2; grifos meus).

O autor detecta nos críticos duas visões sobre uma possível gênese do melodrama: uma dominante, que o vê como ponto terminal de um percurso; outra, que o caracteriza numa visão “evolutiva” como ponto de partida. A primeira sugere que o melodrama seja uma versão decadente de experiências que o influenciaram: obras literárias “mediócras”, produzidas e ocupando o espaço dos grandes clássicos. A outra leitura é a de que o melodrama, seguindo percurso das manifestações artísticas populares, seria um modelo mais bem acabado da pantomima e, nesse caso, em movimento evolutivo.

Os dois pontos de vista, no entanto, convergem para a idéia dominante de que se trata de um gênero popular. O rótulo “popular”, no entanto, impingiu durante muito tempo ao gênero um valor negativo. Grande parte de seus autores é ainda desconhecida e muito pouco estudada. Jean-Marie Thomasseau afirma que, em 1974, época da elaboração de sua tese, seu orientador receava a má aceitação de seu traba-

lho em função do tema (cf. Thomasseau, 1974). Alguns anos mais tarde, em 1987, Julia Przybos publica um importante estudo para o processo de revisão desse olhar preconceituoso, ao investigar o caráter profissional que envolve as produções melodramáticas. A autora, ao defender sua metodologia, propõe que uma análise do melodrama – obra que comporta diversas formas de expressão artística: texto, música, dança, imagem – deve pautar-se por um olhar vertical, a partir de estudos de caso, em função da complexidade de sua estrutura espetacular. Nessa medida, critica a opção de Thomasseau (1974) por uma leitura horizontal e panorâmica. As duas obras, no entanto, são fundamentais para uma nova compreensão do lugar que o melodrama ocupa, e a segunda parece alcançar maior profundidade em função da existência da primeira.

No entanto, tendo-se como referência um dos aspectos norteadores da pesquisa de Przybos (1987), o alto grau de profissionalismo nas experiências do Teatro do Boulevard,¹ aliado a um ambiente em que se criou grande espaço de diversão, englobando artistas de diversas categorias,² pode-se identificar no processo de ama-

durecimento do melodrama a colaboração de importante momento da história do teatro ocidental, a *commedia dell'arte*. Tal experiência instaura-se em conturbado ambiente econômico e político da Itália, em que coabitam artistas da tradição cômica medieval e jovens estudantes de formação erudita em busca de uma opção de subsistência. Esses fatores colaboram com o processo de transição entre a tradição medieval e uma diferenciada visão da arte de representar, inaugurando uma nova fase e instaurando um modelo que apresenta pontos em comum com a estrutura dos circos-teatros nacionais.

Para a constituição da *commedia dell'arte* foi necessária a combinação de três elementos fundamentais. Note-se que essa experiência permite uma série de variantes e é associada a diversas manifestações. No entanto, segundo Rabetti (1997), a *commedia dell'arte* está associada à articulação, em conjunto, dos seguintes elementos: a estruturação do grupo como uma companhia instaurada juridicamente, a profissionalização dos atores – com técnicas corporal e vocal apuradas – e um modelo peculiar de composição dramática.

¹ Segundo Pavis, o *boulevard* era, no século XIX, o famoso *boulevard* do crime (destruído em 1862), os *boulevards* Saint-Martin e du Temple, onde os palcos da Gaité (Alegria), do Ambigú (Ambíguo) e dos Funambules (Funâmbulos) eram o teatro de inúmeros delitos e aventuras sentimentais: aí se representavam melodramas, pantomimas, espetáculos de *féerie* e de acrobacia, comédias burguesas (Scribe) já criticadas por artistas e intelectuais da época. O *boulevard* conheceu, antes da Segunda Guerra Mundial, seu período mais faustoso, com uma vertente cômica vaudevillesca e uma vertente séria e psicológica (Berstein). Depois de 1930, o *boulevard* passa a ter qualidade: Guitry, Bourdet, Bataille, mais tarde Anouilh, Aymé, Achard, Marceau são escritores talentosos (cf. Pavis, 1999, p. 380).

² “É um povo já livre de sua timidez, animado por novos desejos e mesmo por exigências claras que constituem o principal elemento da multidão, entre o pórtico Saint-Martin e a extremidade do Boulevard du Temple, particularmente no trecho onde esta última se alarga, provocando como uma represa no escoamento da multidão, que não avança quase nada além do outro lado da Rua Charlot, da entrada do restaurante Le Cadran Bleu e do Café Turc, com seu jardim e seu quiosque com música, que marcam os limites do espaço reservado à festa de feira permanente. Esta seção do Boulevard reagrupa, seguidamente sob novos nomes, todos os espetáculos que migram das grandes feiras parisienses, a palavra espetáculo devendo ser aqui compreendida em sua acepção mais larga, pois neste legado estão incluídos, ao mesmo tempo que os verdadeiros espetáculos teatrais, os tablados dos ilusionistas, as tendas dos acrobatas e o demonstradores de fenômenos, assim como os tabuleiros de pequenos comerciantes” (Gascar, 1980, p. 13).

Nesse quadro pode-se já evidenciar uma série de paralelos entre as companhias de *commedia dell'arte* e as trupes de circo-teatro. A itinerância, os direitos e deveres das companhias e o vasto repertório, baseado muitas vezes no virtuosismo corporal, são elementos de interseção desses dois momentos do teatro. Rabetti chama a atenção para o fato de essa ênfase no corpo ter forte ligação com o imaginário romântico:

Sabe-se hoje que a grande tradição interpretativa, de forte intensidade expressiva e emocional, das atrizes de melodrama do *Boulevard*, foi uma verdadeira escola prática para alcançar aqueles dotes que mais tarde tornaram-se exigências do movimento romântico em seu esplendor. De qualquer forma, e muitas vezes por motivos não estritamente interpretativos, estas atrizes trouxeram uma contribuição corporal, física, gestual, em suma, uma participação pessoal que iria demarcar todo o teatro posterior, todo aquele século que a história do teatro costuma denominar como o século ditado pela presença e pelos dotes técnicos e pessoais dos “grandes atores” (Rabetti, 1989, p. 69).

A primeira experiência de uma Fraternal Companhia de que se tem registro data de 1545, em Pádua. O contrato evidencia, além da expectativa de retorno financeiro, uma série de direitos e deveres destinados a seus membros. A função (o papel) de cada componente é designada no próprio contrato – os atores são ali registrados conjuntamente por seus nomes civis e pelos nomes dos personagens –, associando-se o ator ao tipo que irá representar. Eis aqui uma intrínseca relação entre produção e modo de interpretar, na medida em que os atores eram contratados para desempenhar funções específicas. A especialização em *papéis* obriga que seus atores tenham razoável domínio da língua italiana, uma vez que cada tipo possui uma linguagem variante associada a suas características e um dialeto associado à sua máscara.

A estruturação de companhias por papéis passa a ser recorrente em diversas experiências teatrais. Em análise da crítica teatral brasileira na virada do século 19 para o 20, Sussekind utiliza a imagem dos *papéis colados*, ou seja, naquele momento os críticos partem da premissa de que os atores se enquadram em determinados rótulos: “uma especialização no terreno da interpretação teatral” (Sussekind, 1993, p. 63). Especialização que situa os atores em determinados *papéis*, articulados com base em dados como sua propensão para atuar em determinado gênero, tipo físico e até mesmo *a idéia de talento*, “a crença romântica no dom genial” (*id.*, *ibid.*, p. 69).

As companhias e grupos que têm o melodrama em seu repertório herdaram essa estruturação com papéis definidos que se mantêm, mesmo após o chamado processo de modernização do teatro brasileiro (em meados do século 20), no espaço dos circos-teatros. A estrutura dramática do melodrama, com personagens que ocupam funções bem definidas – tais como os apaixonados, o vilão, o cômico, o pai nobre –, acolhe essa divisão por categorias. Veja-se o depoimento de Zurca Sbrano, artista tradicional de circo-teatro:

Sempre nas peças tinha o *cínico*, que se chama hoje vilão. Na linguagem teatral era a classificação dos elementos do elenco: o *galã* – o mocinho; a moça que trabalhava, a mocinha, chamava-se *ingênua*. O pessoal do teatro hoje não conhece. *Ingênua*. Nessa peça tinha o pai da moça, que era o *centro dramático*. O *centro dramático* era aquele, o chorão, o sofredor; era o *centro dramático*. O intermediário a isso, o *centro nobre*. Então as mulheres eram: a *ingênua*, a *caricata*, a *dama central*; isso é o nome como se dava (...) O primeiro *cômico*, o segundo *cômico*. E justamente os principais: o *galã*, *centro dramático*, *cínico* e *cômico*. Agora, entre esses tem a *dama central*, tem o *centro nobre*, essas coisas. E tem ainda o *artista*, o *caricato*, o *genérico*, que faz todos, se adapta a qualquer papel, tudo isso. Era a designação

do elenco. E, então, quando saíamos na rua, o povo passava assim: “Olha lá, aquele, aquele, aquele é o...” Chamava pelo nome da peça, sabe, o povo [risos]. “Olha lá, ali vai... Aquela é o barão. Aquela é o Servieris; olha lá, é o... aquele homem ruim” [risos], isso e aquilo, “aquele é o Álvaro”, chamava pelo nome do galã. “Aquele é o Álvaro, olha lá, aquele disse assim, isso e aquilo. Aquela é o Tomé, o isso e aquilo”, o nome do cômico. Chamavam assim com aquela admiração (Entrevista com Zurca Sbano. São Paulo, 1998).³

Pode-se perceber na fala de Sbano que, além da instauração de um código – que era absorvido pelo público – de divisão das companhias de circo-teatro por papéis, há também uma prática de associação dos atores a seus personagens. Guardadas as devidas proporções, na *commedia dell'arte*, sabe-se, o exercício intenso de predominância de atuação em determinado papel faz com que muitos atores sejam identificados por seu nome de arte.

Outro ponto relevante que se pode distinguir nos contratos de constituição das companhias de *commedia dell'arte* é um equilíbrio entre dois pólos antagônicos, pois parte dos personagens pertence à linhagem *séria* (que aos poucos vai inspirar o surgimento do melodrama) e parte está relacionada aos artistas cômicos populares.

Aqui também há elementos caracterizadores dos atores da *commedia dell'arte* que podem ser identificados nos artistas de circo-teatro. Principalmente no que se refere à atuação nos melodramas. A permanência dos personagens

cômicos, os *niais*, na estrutura dramática do melodrama é indício de provável influência que tal gênero carrega da experiência da *commedia dell'arte*.

Se, por um lado, essa especialização em tipos pode ser mais flexível nos circos-teatros, espaço em que o ator pode navegar entre os gêneros cômico e melodramático, por outro, o repertório de quadros cômicos dos palhaços – e que é, em geral, apresentado na primeira parte do espetáculo, reservada às variedades – é frequentemente acionado no momento da representação melodramática. E esta é uma característica do circo-teatro que é um dos eixos definidores da experiência da *commedia dell'arte*: um modo peculiar de lidar com a estrutura dramática.

A partir de determinados roteiros, tais companhias exercitam-se na conjugação de unidades que se estabelecem baseadas nas relações entre os diversos tipos. A idéia de improvisação, comumente associada à *commedia dell'arte*, se ameniza, na medida em que os atores improvisam sobre uma rede de composições formada pela combinação de diversas partes. Os conflitos entre os personagens (tanto sérios quanto cômicos) sustentam o surgimento de uma dramaturgia que se dá por meio da articulação de uma série de elementos que compõem a cena: o esboço de uma narrativa,⁴ papéis com funções nítidas na história, potencialidade técnica corporal (incluído aí um expressivo domínio do trabalho vocal); em suma, elementos que articulam uma dramaturgia peculiar configurada em sua totalidade somente no momento da cena.⁵

³ Entrevista realizada no processo de elaboração de minha dissertação de mestrado e que é parte do volume II desse trabalho (cf. Merisio, 1999).

⁴ Pavis define os roteiros: “O *canevas* é o resumo (o roteiro) de uma peça para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*. Os comediantes usam os roteiros (ou *canovaccios*) para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*. Chegaram até nós coletâneas deles, que devem ser lidos não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores” (Pavis, 1999, p. 38).

A valorização da espetacularidade, herança do acervo técnico desses artistas populares, incorporada à estrutura das peças não significa a ausência de dramaturgia. A itinerância desses grupos, que se apresentam nas diversas regiões da Itália e em outros países, colabora na valorização do jogo cênico e das habilidades corporais dos atores. A utilização das máscaras, além de sua importância como elemento plástico, possibilita a imediata identificação dos personagens. Em suma, “foi um gênero de teatro que atribuiu outra função e dimensão ao texto, diferentes daquelas que predominam na história do teatro ocidental” (Carvalho, 1994, p. 66).

Todos estes dados evidenciam outra característica fundamental dessas companhias: o alto grau de profissionalismo de seus atores, que são artistas de apurada capacidade técnica, donos de um precioso acervo, tanto corporal como vocal.

Na estrutura emblemática dos espetáculos de circo-teatro a apresentação é dividida em duas partes. Na primeira, pode-se assistir aos números de variedades, em que os artistas mostram suas habilidades: acrobáticos, aéreos, cômicos, entre outros. Após um intervalo, apresentam-se os espetáculos teatrais, compostos por um melodrama, uma comédia ou um drama sacro. Os artistas da primeira parte vão aos poucos se iniciando na arte de representar.

Uma peça de 10 atos ensaiava-se em uma semana, duas e já ia embora a peça. Então o artista pegava também muita tarimba, com essas dificuldades que surgiam, dava muita tarimba para o artista de circo-teatro. Porque o circo-teatro se formou, dizia “Ah, o artista de circo não é de teatro.” Não, quando juntou o circo/teatro e quando vivia o circo-teatro, eram os artistas de teatro que foram para

o circo também. O diretor de circo contratou artista de teatro para ele fazer. Aí os artistas de circo, que, faziam só a primeira parte, foram sentindo a necessidade de se adaptar ao teatro, aprendendo. Porque, senão, o diretor não contratava, não queria. “Você faz primeira e segunda?” “Faço” (primeira e segunda quer dizer faz a primeira parte, picadeiro; e a segunda parte é o teatro). Então eles foram; e artistas de circo foram ficando atores também. Foram ficando atores e davam bons atores, muitas vezes (Entrevista com Zurca Sbrano. São Paulo, 1998).

Tais artistas, em especial os cômicos, seguem percurso que parece apontar para uma composição de acervo de habilidades do ator que apresenta aspectos similares ao dos atores da *commedia dell'arte*. Novamente deve-se ressaltar a abissal diferença entre os contextos das duas experiências. A partir dessa ressalva podem-se estabelecer alguns paralelos, que parecem conduzir a um modo de representar associado a uma tradição cômica de mais longa duração.

Os atores cômicos do circo-teatro lançam mão, com certa frequência, de seu acervo de números e *gags*, mesmo no melodrama, que possui estrutura dramática mais rígida do que a das comédias. É comum no espaço do circo o artista atuar a partir de um roteiro previamente combinado, em que o espetáculo se abre para momentos de improvisação. Também aqui se deve ler com cuidado o termo improvisação, pois tais artistas, ao longo de sua carreira, apropriam-se de todo um arsenal de composições, que se estabelecem no próprio momento da cena, a partir dos conflitos entre os tipos que estão representando.

Aos poucos começa a instaurar-se um desequilíbrio entre as partes sérias e cômicas da

⁵ Foram fundamentais as informações e discussões possibilitadas pelo curso “Modos de produção no teatro cômico: estudos de história do teatro” (Disciplina: Estudos Avançados em Teatro e Cultura 1 – D-TEA 5103, PPGT/UNIRIO, 2002, Prof^ª. Dr^ª. Beti Rabetti) para essas nossas considerações.

commedia dell'arte. Em algumas experiências em que as partes cômicas aniquilam as sérias, vê-se uma exploração ainda maior do grotesco. A predominância das partes sérias, por sua vez, pode ter colaborado para o surgimento de uma nova forma de atuar que associa música e partes faladas, o melodrama.⁶

Tal gênero floresce na Itália em contexto teatral sob a influência dos ventos iluministas e inspirado em estruturas clássicas da dramaturgia, e acaba por encontrar na França – em momento pós-revolução, quando as classes menos favorecidas economicamente ansiavam por frequentar os teatros – espaço privilegiado para seu desenvolvimento e em que passa por diversas fases.

Como já foi pontuado, a tendência de se analisar a experiência teatral com base em critérios literários impinge ao melodrama um olhar predominantemente preconceituoso, apesar da unanimidade em relação a sua capacidade de seduzir um grande público, composto de diferentes camadas sociais.

O melodrama colabora na busca de se provocar distinção mais efetiva entre o literário e o teatral. Como se evidencia no trecho destacado abaixo de Patrice Pavis, esta arte baseia-se no “efeito de exagero e de excesso de sentimento no estilo, na interpretação dos atores ou na encenação”:

Melodramático – Que produz um efeito de exagero e de excesso do sentimento no estilo,

na interpretação dos atores ou na encenação. O texto melodramático abunda em construções retoricamente muito complexas, em termos raros e afetados, em locuções que comprovam a emotividade e a ausência estrutural da frase. O jogo de cena adora prolongar o gesto, acentuar e deixar entrever bem mais do que ele exprime. A encenação imobiliza os momentos patéticos em quadros vivos, favorece a identificação provocando a emoção, contribui, num palco ilusionista, para o fascínio do espectador, graças a uma ação rica em saltos qualitativos (Pavis, 1999, p. 239).

Pixerécourt (1773-1844), um dos grandes expoentes do melodrama, afirma que seu trabalho visa também atingir classes menos favorecidas e que esse apelo visual é fundamental para a conquista de tal público, preocupação que espelha as transformações sociais pelas quais a sociedade francesa vinha passando⁷.

Uma das qualidades do melodrama é ter, como intenção primeira, a satisfação da platéia, o que acarreta ao longo de sua existência uma série de processos de transformação em sua estrutura e lhe proporciona a capacidade de se manter viável economicamente. HUPPES chama a atenção para o fato de que essa busca não implica necessariamente “facilitação”:

Muito mais complexo do que parece à primeira vista, o melodrama deve ser capaz de monitorar a reação do público – para ofere-

⁶ Segundo Patrice Pavis: “O melodrama (literalmente e segundo a etimologia grega: drama cantado) é um gênero que surge no século XVIII, aquele de uma peça – espécie de opereta popular – na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa” (Pavis, 1999, p. 238).

⁷ Note-se que Thomasseau caracteriza o período do melodrama clássico entre 1800 e 1823, ainda sob os ventos da Revolução Francesa, que tem seu apogeu em 1789: “A lenta metamorfose que afeta os gêneros artísticos tradicionais, e em particular o teatro, ao longo do século XVIII, aliada ao surgimento de um público – no período da Revolução – que incorpora as classes populares e sensíveis ao extremo por anos de peripécias movimentadas e sangrentas, conduz à eclosão do que se pode chamar de estética melodramática” (Thomasseau, 1984, p. 5).

cer-lhe a dosagem adequada – enquanto desenvolve histórias no palco (Huppés, 2000, p. 12).

Cabe aqui abrir um breve parêntese e citar depoimento que comprova a suposição de que alguns elementos característicos do melodrama – além da óbvia utilização do próprio gênero em seu repertório – influenciam a própria estrutura espetacular dos circos-teatros no Brasil:

Pesquisador – E, como é que você faz com as piadas, com essas coisas? Você tudo improvisa na hora? Você vê?...

Filho – Às vezes improviso...

Maria – Mas já sabe, né?

Filho – Tem as que já é de praxe, né? Mas, conforme o negócio da platéia reagir, então, a gente improvisa na hora? Você vê?

Pesquisador – Depende da reação do público...

Filho – Reação do público.

Pesquisador – Se eles gostam ou não, daí você (...)?

Filho – É, ele tem que ter malícia – se eles gostam de piada forte ou pesada.

Pesquisador – E, isso como é que você percebe?

Filho – Primeiramente piadinha leve – vamo ver...

Mário – Na estréia isso.

Filho – É na estréia, logo de cara. Tem que estudar a platéia. O duro do palhaço é isso aí – estudar a platéia na estréia, logo de cara.

Mário – Vê o que eles querem.

Filho – Piadinha leve – ninguém gostou; manda uma pesada – gostaram. Então, querem pesada. Então,... Aí, muda o programa, é o tal do improviso. Aí, muda o programa todo de novo – que é o palhaço e o cron (sic). Os dois trabalham juntos... Não gostaram da leve, vamo partir p'rá pesada. Mas, já tá as duas... né? Na cabeça do (...).

(Entrevista com a família Beneli. Circo-Teatro American. Ferlauto, 1976, p. 45).

Essa atenção aos desejos do público consumidor espelha o movimento empreendido pelos produtores do melodrama no sentido de satisfazer seu público, com a intenção de garantir o retorno do investimento. Estabelecendo novo paralelo com a experiência do *Boulevard du Crime*, pode-se tomar como exemplo o árduo trabalho que era reservado ao dia após a estréia: “o autor e o diretor ajustavam a peça em função dos assobios, das pateadas, dos gritos, dos risos, das lágrimas do público e, principalmente, das críticas que saíam na imprensa” (Przybos, 1987, p. 29).

Há também, tanto no melodrama francês quanto no circo-teatro no Brasil, certa sensibilidade para com o ambiente da época, que se traduz na capacidade de incorporar novidades. Huppés reitera o fato de que o gosto popular pelo melodrama está também associado a essa capacidade de “absorver modificações sugeridas pelo contexto histórico-social”: à medida que o século XIX avança, personagens feudais, por exemplo, vão sendo substituídos por senhores burgueses, e os próprios cenários rústicos passam a assumir tintas urbanas (cf. Huppés, 2000, p. 23).

No discurso de seus realizadores evidencia-se a intenção de satisfazer a platéia. Essa intenção reflete-se na própria estrutura das peças. Os personagens atuam em dois nítidos segmentos: o dos bons e o dos maus. O eixo do enredo melodramático é o conflito gerado por essas duas bandas, em que o vilão interfere em determinada ordem, e cabe ao herói restaurá-la. No embate entre a virtude e o vício, a ação é valorizada, e as histórias são repletas de truques, tais como peripécias e reconhecimentos que garantem o constante envolvimento dos espectadores.

Outro elemento a ser relevado como recurso melodramático é a complexidade dos cenários, compostos por diversas ambientações. A ação passa a rivalizar com a palavra. No gosto melodramático pelas situações, pode-se evidenciar o lugar privilegiado que as múltiplas reviravoltas ocupam no enredo, ou seja, propõe-se um exercício de exploração extremada das ações,

criando-se diversos e complexos efeitos. Torna-se necessário desenvolver-se uma gama de recursos que possibilite a realização desses efeitos apoteóticos, o que reforça a aspecto visual comumente associado ao melodrama.

Como conclusão vale retomar, com base nas aproximações estabelecidas, a questão que abriu este artigo, reforçando que tais recursos evidenciam o fato de que o texto melodramático deve ser compreendido como um dos elementos que compõem essa forma teatral, cujo objetivo primeiro é o impacto da relação que

estabelece com seu público fiel. Qualquer abordagem do melodrama demanda que se ressalte o fato de que uma de suas grandes contribuições foi a busca por privilegiar a cena. No sistema de signos complexos que compõem a estrutura teatral, o melodrama evidencia a leitura de que a representação serve para configurar um sistema significante autônomo cujo conjunto de signos textuais constitui apenas uma parte da totalidade (Ubersfeld, 1998, p. 27).

É, portanto, como já se destacou, literatura destinada à cena.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, A. M. de. “A commedia dell’arte”. In: Brandão, T. (org.). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994, p. 49-67. Volume I: “O teatro ocidental”.
- FERLAUTO, C. *Depoimento da família Beneli*. São Paulo: CCSP, 1976. Acervo: Arquivo Multimídios (CCSP/SP).
- GASCAR, P. *Le Boulevard du Crime*. Paris: Atelier Hachette/Massin, 1980.
- HUPPES, I. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
- MERISIO, P. *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.
- _____. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fontes para laboratórios experimentais*. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Teatro). Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRZYBOS, J. *L’entreprise mélodramatique*. Paris: Librairie José Corti, 1987.
- RABETTI, B. “A figura da atriz (entre commedia dell’arte e romantismo)”. In: BAIÃO, I.; KÜHNER, M. H. & OLIVEIRA, R. D. de (org.). *A transgressão do feminino: ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina*. Rio de Janeiro: Idac/PUC-RJ, 1989, p. 61-70.

- RABETTI, B. “Grupos, trupes & companhia: momentos emblemáticos da história do teatro”. *Ur-dimento: Revista de estudos sobre teatro na América Latina*, n. 1, ago. 1997, p. 72-84.
- SUSSEKIND, F. “Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século”. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 53-90.
- THOMASSEAU, J.-M. *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à l'Auberge des Adrets (1823)*. Lille: Université de Lille III, 1974.
- _____. *Le mélodrame*. Paris: PUF, 1984.
- UBERSFELD, A. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.
- VAN BELLEN, E. C. *Les origines du mélodrame*. Utrecht: Kemink & Zoon, 1927.