

COMO ALMODÓVAR: interferências e contaminações artísticas

Gláucio Machado Santos

Professor do Departamento de Técnicas de Espetáculo da
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Resumo: Este artigo aborda procedimentos de criação aplicados numa montagem teatral baseada na obra cinematográfica de Pedro Almodóvar com o objetivo de levantar subsídios pedagógicos sobre o ensino de teatro.

Palavras-chaves: interpretação, Almodóvar, melodrama.

Abstract: This article brings creative procedures applied to a play staging based on Pedro Almodóvar's cinematographic work having as objective to raise pedagogic data concerned about teaching theater.

Keywords: acting, Almodóvar, melodrama.

A noção de que a realização de um espetáculo teatral envolve investigação e pesquisa tem crescente aceitação dentre os profissionais da área. Na academia, cada vez mais essa percepção gera subsídios para a consolidação do ensino e dos currículos de artes cênicas. Acredito que a tese de Celso Nunes (1989), orientada por Sábado Magaldi, tenha sido um divisor de águas quanto às possibilidades de escrita, estilo e reverberação acadêmica que a descrição e análise de procedimentos de ensaio podem alcançar. Nesse âmbito, venho procurando registrar ideias, princípios, rumos e sugestões de ensino a partir das montagens didáticas realizadas sob a minha direção.

O presente texto é fruto de reflexões extraídas do processo de criação do espetáculo *Como Almodóvar*, formatura do curso de Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A

apresentação estreou em agosto de 2007 na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, na cidade de Salvador. O trabalho associou as aulas em nível de graduação ao projeto de pesquisa “Encenação: práticas de ensino e caminhos para a sustentabilidade” ligado ao Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC) registrado no CNPq.

A turma era composta por dois homens e sete mulheres. Como saciar as aspirações de nove formandos através de uma experiência que exigisse esforço de concepção e construção artística coerente com a finalização de uma graduação em interpretação teatral mas sem necessariamente ceder a caprichos e a apelos de exibicionismo? Que caminho poderia eu oferecer a um pequeno elenco ansioso por apresentar-se perante a platéia no limiar de suas potencialidades expressivas?

Logo de início, procurei obedecer a uma firme, e antiga, proposta pedagógica para a peça: explorar a oportunidade de

construção de personagens complexos e instigantes dentro do ambiente de um texto dramático conciso e com o enredo bem definido. Mesmo tendo consciência de que as estéticas teatrais multiplicaram-se ao acompanhar a inventividade dos encenadores do século XX (Wills, 1976, p.6) e, em acréscimo, a percepção do público individualizou-se pulverizando o ponto de vista coletivo da platéia (Cole e Chinoy, 1963, p. 14), orientei os meus alunos inicialmente num sentido contrário. Ao verificar a tamanha amplitude de possibilidades criativas para a encenação, em meio a montagens teatrais que apontam para incursões pós-dramáticas ou pós-modernas, acreditei que nos veios da tradição e do artesanato teatral eu encontraria sugestões para preparar e começar um trajeto enriquecedor e desafiador.

Nesse sentido, busquei diferentes elementos para provocar as habilidades e capacidades do elenco. Durante a minha investigação, deparei-me com a descrição do prof. Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 132) ao refletir sobre o trabalho do ator no melodrama:

O papel dos atores foi essencial na história e no sucesso do melodrama. Foram eles que deram ao gênero sua verdadeira dimensão. Não tendo que render jamais tributo a um texto “literalizado”, eles puderam exprimir totalmente sua personalidade dramática, seus dons de mímica e dar à sensibilidade toda a sua força e suas nuances.

Quando a temática do espetáculo surgiu nas discussões preliminares com o elenco, ela contemplou de forma avassaladora todos os

desejos dos atores estendendo-se aos da equipe técnica, coisa rara em teatro. Consolidou-se de forma evidente para os alunos-intérpretes a oportunidade de “exprimir totalmente sua personalidade dramática, seus dons de mímica e dar à sensibilidade toda a sua força e suas nuances”. Entrar no universo de Pedro Almodóvar era uma vontade unânime. Com isso, tive a sorte de ser espectador de aprendizes dedicados, professor de estudantes atentos e diretor de alunos humildes; tudo ao mesmo tempo, numa só experiência.

Se a montagem tem algum segredo, essa paixão inicia o seu desvendamento: enfrentar interpretações tão psicodelicamente intensas. Dessa forma, o projeto de encenar *Como Almodóvar* nasceu com a vontade de ser um melodrama inspirado em todo o universo artístico de dezesseis dos dezessete filmes de longa-metragem do cineasta¹.

O libriano Pedro Almodóvar Caballero nasceu em Calzada de Calatrava, região de La Mancha, Espanha. No entanto, os seus filmes e a sua vida estão ligados a Madri. Mudou-se para a capital sem dinheiro e nunca cursou cinema numa escola específica. Ele transitou também pela música, teatro e literatura, mas

1 À época da criação do espetáculo, *Abraços partidos* não havia ainda estreado, por isso, consideramos dezesseis filmes como nossa referência. Filmografia: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (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* (1990); *Kika* (1993); *A flor do meu segredo* (1995); *Carne trêmula* (1997); *Tudo sobre minha mãe* (1999); *Fale com ela* (2002); *Má educação* (2004); *Volver* (2006); *Abraços partidos* (2009).

toda a sua desenvoltura artística ganhou o mundo ao entrelaçar hábitos, desejos, ataques, saltos, carnes, flores, segredos, e tantos outros delírios em suas películas cinematográficas. Na descrição de Heitor Capuzzo (1999, p. 197):

O diretor espanhol Pedro Almodóvar desenvolve nos anos 80 uma filmografia singular, a partir de releituras das experimentações dramatúrgicas desenvolvidas por Douglas Sirk e Rainer Werner Fassbinder. Seus primeiros filmes caracterizam-se pelo baixo custo orçamentário, seguindo as influências de uma dramaturgia *underground*, com fortes laços contraculturais. [...]

Numa visualidade eclética, em que o universo *gay* e o *kitsch* predominam, os filmes de Almodóvar impõem uma estética agressiva, de cores fortes, em que a direção de arte afirma-se a cada enquadramento.

Revisitar o melodrama inspirado em tal filmografia parecia amplificar ainda mais a complexidade da peça a ser encenada. A peculiaridade estridente das personagens, a intensidade voraz das interpretações, a ousadia crítica das situações, a harmonia desconcertante da composição plástica são apenas alguns exemplos da multiplicidade expressiva desta tão particular *urdidura de sigilos*².

Não por acaso, todos os exemplos dessa urdidura citados acima são femininos. A mulher é a base, a razão, o sentido primeiro na obra do cineasta manchego. Aliás, para além da mulher, o próprio gênero feminino vem

como motor primordial das tramas. Ou melhor, o gênero feminino e sua forma intrínseca e profunda de desejar constituem esse mote. Segundo a constatação de Andréa Mota Bezerra de Melo (*apud* Cañizal, 1996, p. 235):

Apontado como “*um diretor de mulheres*”, Almodóvar é responsável por deixar à beira de um ataque de nervos também os homens. O diretor, semelhante a Buñuel, caracteriza seus personagens como vítimas da paixão e acredita que as pessoas, amorosamente feridas, reagem de forma ativa às dificuldades da vida. Entretanto, as personagens femininas, mais que as masculinas, são as melhores representantes dessa “*volta por cima*”, pois, como sujeito dramático, suas reações são mais ricas que as dos homens. (aspas da autora)

Tal riqueza compõe uma característica essencial para a construção do personagem no melodrama, ela preenche total e excessivamente o intérprete do sentimento vivido no momento da ação. Esse excesso prende a atenção da platéia sobre o decurso dos acontecimentos cênicos e não sobre a razão para tais eventos se sucederem; conforme descreve Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 139) ao analisar os papéis melodramáticos e perceber que estão inseridos num gênero onde “a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele”.

Para o exame dos rumos de criação teatral e de seus desdobramentos determinados pela poética cinematográfica escolhida, convém dizer também que o próprio termo *melodrama*, neste início de século XXI, por si só, já impõe sérios desafios para a sua

2 Aproprio-me aqui do título da publicação organizada por Eduardo Peñuela Cañizal (1996) e que agrupa 13 ensaios sobre a obra cinematográfica de Almodóvar.

compreensão e apreensão, conforme destaca Paulo Ricardo Merísio (2005, p. 1):

Melodrama. É comum perguntarem-me exatamente de que se trata o melodrama. É um gênero? Uma forma teatral? Há algum espetáculo melodramático em cartaz a que eu possa assistir para compreender melhor? Perguntas simples. Resposta complexa. [...] Diversas experiências são associadas ao melodrama, que tem vocação para o diálogo com outras formas e possui certa frouxidão em seus limites definidores.

Portanto, de maneira cuidadosa e investigativa, procurei nutrir a alma do processo de ensaios do espetáculo através de uma aproximação digna e respeitosa desse gênero teatral, tomando como elemento central a figura feminina; essa natureza tão fugidia e tão necessária. Afinal:

A hegemonia e posição social das mulheres no cinema de Almodóvar mostram-se anacrônicas em relação à realidade espanhola. [No universo de Almodóvar] Elas exercem profissões consideradas de domínio masculino e ocupam cargos mais elevados que os dos homens. Para uma sociedade que busca cada vez mais isolar as pessoas por classe, raça ou tendência sexual, a coabitação, muitas vezes pacífica, de escritoras, donas de casa, advogadas, jornalistas, cantoras, prostitutas, lésbicas, travestis, religiosas ou atrizes pornôs pode parecer, quando não uma loucura, pelo menos um grande escândalo. (Melo *apud* Cañizal, 1996, p. 236)

Na tentativa de não me escandalizar com tamanha emancipação, já de início, deparei-me com a minha mais séria limitação: perceber o *feminino* como algo *fugidio*. Eis aí o meu primeiro ataque de nervos, era necessário redefinir para mim mesmo a forma de me

inserir como espectador deste conjunto de películas; tendo em vista a observação de Wilson H. da Silva (*apud* Cañizal, 1996, p. 69):

(...) fragmentando e justapondo fantasias sexuais a princípio incompatíveis, Almodóvar “brinca” de forma surpreendente com os mecanismos de identificação (e de defesa) de seus possíveis espectadores. Não há como distinguir, a partir de determinado momento, quem está olhando o que. O ponto de vista tradicional do espectador é deslocado por uma *mise en scène* que denuncia que também no campo do desejo reina um completo desgoverno, mesmo quando a realidade e a “lei” se esforçam para afirmar o oposto.

Ficou assim estabelecida a minha radical diferença com o artista espanhol; para Almodóvar a natureza feminina, a sua forma de amar e o seu intrínseco desgoverno são de uma proximidade absolutamente inata, ele compreendia esse caldeirão de desejos em sua plenitude; como destaca Ismail Xavier (2003, p. 88):

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 que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco [...].

Do meu lado, percebi que ainda estava preso a noções arcaicas e com essa percepção começou o aprendizado do próprio professor. Dessa forma, tive que avisar ao elenco, desde o início, que o trabalho seria norteadado pela minha visão sobre um universo ficcional criado e, nunca, pela tentativa de ser igual a Almodóvar. Eu estava também assimilando

como um aluno a obra do artista espanhol. Tal postura justifica o título deste artigo. Contaminações e interferências foram geradas no processo inventivo com o grupo.

Avaliando a premissa inicial de trabalho – uma releitura de toda a obra do cineasta, pode parecer paradoxal a intenção de imergir em todo um conjunto de filmes e não de reproduzir um longa-metragem isoladamente, afinal seria mais simples a transposição para o teatro de apenas uma trama específica. Porém, já que eu enfrentava o desafio de compreender o completo desgoverno reinante nesse emaranhado de desejos, mais interessante seria estabelecer o diálogo com a poética *almodovariana* como um todo, uma vez que tal esforço permitiria em última instância a invenção de novos personagens baseados nos filmes, abrindo espaço para uma criação colaborativa com os intérpretes e com uma autora convidada³, exercício esse bastante oportuno considerando-se as novas vertentes das artes cênicas contemporâneas. Assim sendo, se por um lado eu me inspiro na tradição da carpintaria teatral para provocar meus alunos, por outro, eu me permito ouvir e dialogar com os ecos das experimentações correntes no teatro atual.

Sem dúvida nenhuma, era preciso mergulhar na alma do artista espanhol e a opção pela obra completa pareceu-me o caminho mais apropriado no sentido de consolidar a antiga, mas não antiquada, proposta pedagógica indicada no início deste trabalho: oferecer a oportunidade de construção de personagens complexos e

instigantes dentro do ambiente de um texto dramático conciso e com enredo bem definido.

Com especial atenção sobre a peculiaridade estridente já mencionada nestas linhas, os atores foram estimulados a improvisar cenas a partir dos filmes. Esse trabalho teve como estímulos principais o excesso de sentimento característico do melodrama e as situações extremas vividas nas películas. Tais diretrizes exigiram tamanho estado de prontidão do intérprete que o desenrolar das ações no palco processava-se imediata e coerentemente. De alguma maneira, o fascínio pela temática fomentou uma necessidade de execução de ações e uma inventividade facilitadora de todo o processo criativo de nossa nova e inédita trama. A meu ver, a escolha da poética de Almodóvar e, ainda mais, de reinventar personagens à sua maneira foi um veículo de otimização para o estímulo ao desenvolvimento artístico dos alunos. Esse expediente revelou-se o principal elemento do processo de criação e, por conseguinte, formação em teatro. Justo aquilo que, de início, parecia amplificar a complexidade da peça a ser encenada.

Portanto, faz-se necessário notar que os caminhos para a montagem de um espetáculo didático não passam necessariamente pela simplificação dos expedientes empregados. Ao contrário, podem perfeitamente nascer a partir de estímulos extremamente elaborados e bem distantes de uma percepção trivial da construção de personagens, sem abandonar aspectos tradicionais da carpintaria teatral.

Com o material produzido ao longo de aproximadamente um mês de improvisações, foram delineados os seguintes papéis:

³ Para compor o texto, foi convidada a autora Cláudia Barral.

- Clara: rica escritora cegamente apaixonada por Angel, fatidicamente ela é atropelada e fica paraplégica;
- Angel: marido que abandona Clara por causa do acidente;
- Lucy Meia-Cara: apresentadora de programa sensacionalista em TV;
- Lola: enfermeira transexual operada que vende todo tipo de drogas;
- Dolores: travesti e artista performática que se torna dama de companhia de Clara, é apaixonada por Pedro, seu melhor, e por vezes único, espectador;
- Pedro: paranormal, ex-interno de manicômio, apaixonado por Dolores e irmão de Amparo, de quem foi separado quando era muito pequeno;
- Amparo: freira paranormal como o irmão, viciada em drogas e sexo, irmã adotiva de Estela e Rosário;
- Estela: mulher que rouba Angel de Clara;
- Rosário: prostituta de luxo irmã de Estela.

Esse conjunto pretendeu ser um apanhado de caracteres presentes desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (primeiro longa-metragem do diretor, realizado em 1980) até *Volver* (à época de nossos ensaios, o último filme de Almodóvar). Acredito que tais personagens abrem espaço para o ator estar tão imerso na emoção a ponto da platéia não

ter condições de avaliar se as ações em cena são plausíveis ou não e, além disso, também estabelecem para o elenco a exigência de vencer

[...] um preconceito já estabelecido em relação à forma melodramática, que tende a gerar o riso mesmo em abordagens sérias, em função de seus exageros. Um bom exercício para os atores/pesquisadores é conseguir romper, na cena, esse preconceito, abrindo-se para uma linguagem não puramente realista. (MERÍSIO, 2005, p. 64)

Com esse intuito, delineava-se o percurso pedagógico para a formatura dos alunos. As situações criadas levavam cada vez mais ao riso durante os ensaios e o enfrentamento desse preconceito era critério evidente para avaliar a qualidade da interpretação. Mesmo com toda admiração à obra de Almodóvar, ao realizar improvisações inspiradas em seus filmes, o elenco ia percebendo a dificuldade de representar de maneira séria em meio a tamanho exagero, mas, por outro lado, essa exacerbação existe e deve ser construída. Nessa etapa de trabalho, a condição de espectador dos colegas auxiliou a definição das expressões em cena. Experimentávamos sempre tendo em mente que a construção do personagem melodramático

pode prestar-se 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 perso-

nagem, acreditando em seu discurso, por mais anacrônico ou estranho que possa parecer. (MERÍSIO, 2005, p. 137)

Dessa maneira, o elenco servia de platéia para auxiliar na leitura e na descoberta dos caminhos que distanciam o desempenho do ator de um preconceito e o aproximam da construção de uma *fé cênica*. Conforme salientado na pesquisa de Paulo Merísio (2005, p. 138), o melodrama só permanece no teatro atual se o ator encontra a *fé cênica* no seu desempenho

mesmo imerso em tamanha exacerbação de sentimentos. Na montagem de *Como Almodóvar*, exercitamos continuamente essa construção, o que propiciou uma prática singular para o elenco e justificou o nível de exigência de uma formatura.

Na continuação dos ensaios, visando unir papéis tão diferentes como os descritos anteriormente, a trama de *Como Almodóvar* se estruturou da seguinte forma:

Clara é atropelada e é socorrida por Lucy Meia-Cara que aos poucos desenvolve



Foto 1: Como Almodóvar – agosto de 2007. Sala do Coro do Teatro Castro Alves – Salvador – Bahia. Atrizes: (da esquerda para a direita) Sara Jobard e Thais Alves. Foto: Chris Veigga



Foto 2: Como Almodóvar – agosto de 2007. Sala do Coro do Teatro Castro Alves – Salvador – Bahia. Atrizes: (da esquerda para a direita) Thais Alves e Lis Schwabacher. Foto: Chris Veigga

uma paixão obsessiva pela acidentada. Lola acompanha todo o tratamento de Clara e indica Dolores para trabalhar como sua dama de companhia. Devido ao atropelamento, Clara fica paraplégica e Angel vai morar com Estela. Durante uma briga, Angel estupra a sua nova e recém companheira por não aceitar o rompimento do relacionamento. Estela engravida e procura ajuda na casa de sua irmã, Rosário. Coincidentemente, Amparo sai do convento onde vive reclusa para procurar o seu irmão gêmeo, Pedro, e também pede para morar com Rosário. Enquanto isso, Angel visita Lola à procura de drogas para esquecer a briga,

o estupro e o rompimento com Estela. Após uma discussão na qual ele insulta a condição de transexual operada da enfermeira, ela lhe aplica uma dose fatal de heroína, matando-o por overdose. Com o assassinato, Lola também pede ajuda à Rosário que acaba por enviar justamente Estela e Amparo à casa de Clara para pegar um dinheiro em nome de Angel. No entanto, as duas nem sabem que Angel abandonou Clara por causa de Estela. Por outro lado, Clara sabe quem é Estela por conta de uma foto com Angel deixada em sua casa. Por ter sido abandonada dessa forma, Clara entrou em séria depressão, viciou-se em morfina e só

não se suicidou graças à inenarrável alegria de viver de Dolores, que se tornou a sua melhor amiga e confidente. Quando Estela e Amparo chegam à casa de Clara, chega também Pedro, para seqüestrar Dolores. Lucy Meia-Cara aproveita toda a confusão para montar uma sessão de seu programa sensacionalista. Mesmo com o agravamento do tumulto, todos os impasses são solucionados e, incrivelmente, Estela e Clara ficam muito amigas. Quando chega à casa de Rosário, Estela tem a notícia da morte de Angel e vai contar à Clara, que a manda trazer o corpo. Clara se despede de Angel e alivia a sua dor. Dias depois, Pedro pede a mão de Dolores a Clara, os dois viverão felizes para sempre em algum outro lugar. Estela conta a Clara que está grávida de Angel e deseja que ela crie o filho. Amparo conta que também está grávida de Angel, na verdade ela saiu do convento por causa disso. Clara resolve criar as duas crianças e pede a Rosário para trabalhar no lugar de Dolores. Ela aceita. Por fim, Lucy Meia-Cara, loucamente apaixonada por Clara mas nunca correspondida, resolve se suicidar; porém é impedida por Rosário e as duas se casam.

Com relação à composição dessa trama, cito as palavras da autora, Cláudia Barral, registradas no programa do espetáculo:

O desafio era tentar escrever um texto à moda de Almodóvar, com o seu sabor. Para isso era preciso, antes, devorá-lo. Era preciso tirar dos 16 longas metragens do cineasta espanhol o que me parecia imprescindível, o que me parecia mais tocante, e construir um texto de teatro que fosse, ao mesmo tempo, fiel às inquietações dele e às nossas. “Como Almodóvar” não pretende imitar o ci-

neasta, nem ousaria. Não seria, sequer, uma homenagem. É só o velho exercício de usar o texto teatral como veículo para expressar sentimentos do mundo, como Almodóvar utiliza o cinema.

Esse texto foi escrito para o elenco. Por causa do elenco. Com sua imensa colaboração.

De fato, utilizei-me como encenador de um processo colaborativo para a montagem. Cada membro da equipe tinha a sua função bem definida e, graças primordialmente às intensas ações desenvolvidas pelos atores em seus improvisos, criamos o material básico para a nossa peça. Pedagogicamente, o enredo foi estruturado buscando desafios para a consolidação da *fé cênica* do ator. Na condição de professor, acreditei que colocar à prova as capacidades e habilidades do elenco para desenvolver um desempenho sério nessas condições seria totalmente oportuno em se tratando de uma formatura em interpretação teatral.

Para arrematar a concepção, me permiti dialogar um pouco mais com vertentes contemporâneas de encenação e optei por estabelecer a narrativa através da desconstrução do tempo da história originalmente escrita. Conscientemente, afastei-me da forma típica como Almodóvar conta as suas fábulas para aproximar-me de outro homem de teatro latino, Guillermo Arriaga – roteirista das películas *Amores Brutos* e *21 gramas*. Esse movimento foi assumidamente pessoal e estimulado por um interesse de pesquisa sobre artificialidades na construção da cena teatral hoje em dia. Uma vez que o discurso sobre a linguagem de marcação não é o objeto central do presente artigo, não

me deterei, neste texto, sobre as implicações de tal experimentação.

Por fim

Eu não poderia de maneira alguma encerrar essas linhas sem agradecer profundamente ao elenco que se dedicou à realização de *Como Almodóvar: Afrânio Soledade*, Fabio Ferreira, Grasca, Julia Barreto, Lis Schwabacher, Lisa Vietra, Sara Jobard, Simone Brault e Thais Alves. Agradeço também a Cláudia Barral pelo apoio como autora e a Érico José pelo estímulo à escrita deste trabalho.

O presente artigo pretendeu explorar prioritariamente caminhos para a interpretação teatral, abordando mais especificamente rumos de aprendizagem para o ator contemporâneo. Objetivei a elaboração de um texto de cunho reflexivo mas que também possa incentivar meus interlocutores a criar novas práticas para novas montagens. No todo, pretendi sugerir fontes de estímulo criativo e abordagem sensível do aprendizado do intérprete.

Vale a ressalva de que não tive a intenção de discutir a formação do ator em sua completude. Detive-me apenas e tão somente sobre a especificidade da prática em interpretação teatral, atentando para a dinâmica de criação e aprendizagem do ator calcada num processo conduzido de elaboração cênica com vistas a uma determinada exigência de suas capacidades expressivas. Tal processo cênico foi realizado

através de uma experimentação laboratorial com atores formandos que investigaram sugestões de exercícios com o auxílio de uma autora para organizar a estrutura do texto. Essa investigação desenvolveu-se a partir de um trabalho com improvisações em cena, o qual explorava as habilidades do ator regido por regras específicas. Arrematando essa organização, nossa prática investigativa foi estruturada através da mistura de provocações atuais com estruturas mais tradicionais do teatro: a poética de Almodóvar e o desempenho do ator no melodrama.

Artigo recebido em 10 de maio de 2010.

Aprovado em 30 de maio de 2010.

Referências Bibliográficas

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). *Urduidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.

CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COLE, Toby e CHINOY, Helen Krich (eds.). *Directors on directing: a source book to the modern theater*. ed. revista e ampliada. New York: MacMillan, 1963.

MERÍSIO, Paulo Ricardo. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais*.

247 p. Tese de Doutorado em Teatro. Rio de Janeiro: Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

NUNES, Celso. *Um diretor teatral em ação: estratégias e procedimentos criativos*. 241 p. Tese de Doutorado em Artes. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1989.

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

WILLS, J. Robert (Ed.). *The director in a changing theatre*. Palo Alto: Mayfield, 1976.

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