

EM FOCO

O MODO DE ATUAÇÃO
MELODRAMÁTICO: PISTAS
EM *LES ENFANTS DU PARADIS*
(MARCEL CARNÉ, 1945)

*THE MELODRAMATIC WAY OF ACTING
EVIDENCES ON CHILDREN OF PARADISE
(MARCEL CARNÉ, 1945)*

*EL MODO DE INTERPRETACIÓN TEATRAL
MELODRAMÁTICA: INDICIOS EN LOS NIÑOS
DEL PARAÍSO (MARCEL CARNÉ, 1945)*

PAULO MERISIO

MERISIO, Paulo.
O modo de atuação melodramático: pistas em *Les enfants du paradis*
(Marcel Carné, 1945).
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **164-178**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35533>

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo empreender uma análise sobre o modo de atuação melodramático francês no início do século XIX, estabelecendo um diálogo com cenas-chave do filme *O Boulevard do Crime* (*Les enfants du Paradis*, Marcel Carné, 1945). Com base em metáforas propostas no roteiro de Jacques Prévert e na direção de Carné, estabelecem-se reflexões sobre a estrutura do melodrama do Boulevard do Crime: corpo e voz na cena melodramática, manutenção e ruptura de paradigmas de atuação, tensionamentos entre composição atorial e dramaturgia, aspectos de formação de atrizes e atores. Essas pistas configuram-se como importantes fontes para os Laboratórios Experimentais e as oficinas sobre a atuação melodramática, vinculados ao Projeto de Pesquisa Sentidos do Melodrama (UNIRIO; CNPq; FAPERJ; Capes).

PALAVRAS-CHAVE:

Atuação. Melodrama.
O Boulevard do Crime.

ABSTRACT

This study aims to outline an analysis of the French melodramatic way of acting in the early nineteenth century, establishing a connection with key-scenes from the film Children of Paradise (Les enfants du Paradis, Marcel Carné, 1945). Based on metaphors proposed by Jacques Prévert's script and by Carné's direction, some reflections are set up over the structure of the Boulevard du Crime's melodrama: the body and the voice in the melodramatic scene, maintenance and disruption of acting paradigms and the tensions between actor composition and dramaturgy, aspects of training actresses and actors. These clues serve as relevant sources for Experimental Laboratories and for the workshops about melodramatic acting, linked to a Research Project entitled Senses of Melodrama (UNIRIO; CNPq; FAPERJ; Capes).

KEYWORDS:

Acting. Melodrama. Children
of paradise.

RESUMEN

Este trabajo pretende realizar un análisis del modo de interpretación teatral melodramática francés a principios del siglo XIX, estableciendo un diálogo con las escenas claves de la película Los niños del Paraíso (Les enfants du Paradis, Marcel Carné, 1945). Basado en metáforas propuestas en el guion de Jacques Prévert y la dirección de Carné, reflexiones se establecen en la estructura del melodrama del Boulevard du Crime: cuerpo y voz en la escena melodramática, mantenimiento y ruptura de paradigmas de representación, tensiones entre el trabajo creativo del actor y dramaturgia, aspectos de la formación de actrices y actores. Estos indicios se constituyen como fuentes importantes para los Laboratorios de experimentación y talleres sobre la interpretación melodramática, vinculados al Proyecto de investigación Sentidos del melodrama (UNIRIO; CNPq; FAPERJ; Capes).

PALABRAS CLAVE:

Interpretación teatral.
Melodrama. Los niños del
Paraíso.

A ESCOLHA DESSA ANÁLISE¹ se dá tanto em função de minha paixão pelo melodrama quanto pela potencialidade do filme como fonte para a percepção do universo em que o melodrama francês se constituiu, chegando a influenciar os palcos do circo-teatro no Brasil. O filme estimula a investigação de elementos que podem proporcionar diálogos com a cena contemporânea e com experiências pedagógicas.

Ao considerar o melodrama que ocupa os palcos brasileiros nos séculos XIX e XX, bem como os picadeiros dos circos-teatros no Brasil – mais fortemente no século XX –, podemos identificar aspectos da vertente francesa que adquirem contornos consistentes naquele espaço que se pode destacar como emblemático historicamente: o Boulevard du Crime, Paris.

Les enfants du Paradis (1945), intitulado em português *O Boulevard do Crime* é a obra que será analisada, posto que contém em sua estrutura dramática aspectos que podem trazer pistas para uma percepção do modo de atuação melodramático:

Les enfants du Paradis é um filme claramente enraizado em uma época: as décadas de 1820 a 1840, e um local, Paris e seus teatros no Boulevard du Temple. Nesse afresco em turbilhão, os personagens fictícios da imaginação de Prévert se misturam com figuras que realmente existiram. A reconstrução é muito precisa.

1 Esta análise se vincula às pesquisas que vêm sendo empreendidas no projeto Sentidos do Melodrama (UNIRIO; CNPq; FAPERJ; Capes) e estabelece diálogo com um filme produzido no período final da Segunda Guerra Mundial, considerado *cult*, e que apresenta uma espécie de metamelodrama. A primeira parte do projeto Sentidos do Melodrama encontra-se em sua quarta etapa “Poéticas, escritas, visualidades e potencialidades pedagógicas”, encerrou-se em fevereiro de 2013; a segunda parte “Cena clássica e cena contemporânea” em fevereiro de 2017; enquanto a terceira parte “Um estudo sobre a *féerie*” em fevereiro de 2020. A quarta parte “A *féerie*: pistas para a constituição de uma estética do teatro para a infância e juventude” prevê a continuidade da investigação de uma das modalidades que era apresentada no *Boulevard du Crime*, coetânea ao melodrama: a *féerie* e será realizada de março de 2020 a fevereiro de 2023. Todas as etapas foram realizadas com bolsa de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Certamente existem liberdades, ausências (a vida política, por exemplo), mas nunca um filme pintou ‘a atmosfera’ – para citar *Hôtel du Nord* – com tanta precisão da Paris popular, teatral, romântica. Essa realidade histórica, que se tornou quase palpável na tela, é o resultado de uma pesquisa diligente liderada por Prévert, Carné e sua equipe. Assim que brotou a ideia de realizar um filme sobre as grandes figuras do Boulevard du Temple, Carné foi ao setor de imagens do museu Carnavalet, onde encontrou uma infinidade de documentos magníficos que foram fotografados para Prévert. Ele leu obras, pesquisou. O pintor Mayo, por sua vez, mergulhou em revistas para criar os modelos dos figurinos. Barsacq e Trauner estudaram a arquitetura do Boulevard du Crime em detalhes. Em suma, houve um trabalho de pesquisa coletiva concreto para produzir um filme em que o fio narrativo, no entanto, nunca é pesado. Há quatro figuras históricas e fundamentais em *Les enfants du Paradis*: Deburau, Lemaître, Lacenaire e... o Boulevard du Temple. (MANNONI, 2012, p. 56, tradução nossa)²

Algumas das metáforas apresentadas nessa obra possuem certa afinidade com debates da cena teatral na atualidade. O filme é realizado por Marcel Carné em 1945, com roteiro de Jacques Prévert, cenografia de Alexandre Trauner e é protagonizado por Jean-Louis Barrault, Arletty e Pierre Brasseur. Com inspiração na estrutura do melodrama histórico, mescla personagens que atuaram naquele espaço com outros, fictícios; recria ambientes com base em imagens que retratavam o Boulevard; aciona aspectos como os bastidores de um teatro, seu funcionamento, relações hierárquicas e, principalmente, o ofício do ator e sua relação com seus espectadores:

O boulevard do crime é apresentado como reconstituição histórica em que o cenário, os personagens e os acontecimentos retratados na maioria dos casos existiram realmente. De fato, boa parte do nosso prazer como espectadores decorre da impressão de autenticidade proporcionada pelo filme, impressão que o diretor e o cenógrafo se esforçaram por criar. Ao mesmo tempo o filme promove uma relação ambígua entre história e ficção ao borrar

2 “*Les enfants du Paradis* est un film solidement ancré dans une époque : les années 1820-1840, et un lieu : Paris et ses théâtres du boulevard du Temple. Dans cette fresque tourbillonnante, les personnages fictifs issus de l’imagination de Prévert se mêlent à des figures qui ont vraiment existé. La reconstitution est d’une grande précision. Il y a certes des libertés, des absences (la vie politique), mais jamais un film n’a rendu avec autant de d’exactitude « l’atmosphère » – pour citer *Hôtel du Nord* – du Paris populaire, théâtral et romantique. Cette réalité historique devenue sur l’écran presque palpable est le fruit d’une recherche assidue menée par Prévert, Carné et son équipe. Dès que l’idée a fusé de réaliser un film sur les grandes figures du boulevard du Temple, Carné s’est rendu au cabinet des estampes du musée Carnavalet, où il a trouvé une multitude de documents magnifiques qu’il a fait photographier pour Prévert. Celui-ci a lu des ouvrages, s’est renseigné de son côté. Le peintre Mayo s’est à son tour plongé dans les revues pour peindre ses maquettes des costumes. Barsacq et Trauner ont étudié minutieusement l’architecture du boulevard du Crime. Bref, il y a eu un vrai travail collectif de recherche pour produire un film où la grand histoire, pourtant, n’est jamais pesante. Il y a quatre figures fondamentales et historiques dans *Les Enfants du Paradis* : Deburau, Lemaître, Lacenaire et... le boulevard du Temple.”

a cronologia e a passagem do tempo, introduzindo personagens para quem não existe fonte histórica e, de maneira mais geral, conduzindo o espectador para um mundo comprometido com a total irrealdade, a fantasia, o simulacro, o disfarce e o faz de conta, o mundo do teatro e do espetáculo do séc. XIX. (FORBES, 1997, p. 21)

O filme apresenta em sua primeira parte duas pantomimas. Segundo Forbes (1997) *Dangers de la forêt* e *L'amoureux de la lune*. Na segunda parte o personagem Frédérick Lemaître estrela o melodrama *L'auberge des Adrets* e a tragédia *Otelo*, de Shakespeare, enquanto Baptiste Debureau estrela a pantomima *Chants d'habits*. O autor indica, no entanto, que o filme não segue uma lógica cronológica, tendo como norte mais o interesse temático do que o histórico. Concordando com esse ponto de vista, nos interessa refletir sobre os importantes aspectos ligados à atuação que se podem identificar nesses dois personagens históricos e na possibilidade de dirigir outro olhar para uma cena que era considerada menor em função de sua dimensão popular. No filme é apresentada também, simbolicamente, a tensa relação de teatro do Boulevard com os teatros oficiais, tensão verbalizada pelo diretor do Théâtre des Funambules, que enaltece o grande fluxo de público em contraponto a um teatro “feito por múmias para múmias”. Não é, portanto, um período sem conflitos, mas alguns fatos importantes daquela época vão contribuindo para mudanças do contexto teatral em Paris:

Na década de 1830 o teatro se tornara a principal forma de entretenimento público em Paris. Um decreto revolucionário de 1791 habilitara qualquer um a abrir um teatro, ao passo que a abolição da censura em 1830 tornou o teatro ainda mais popular. Entretanto, havia em essência dois tipos de teatro em Paris, e a rivalidade deles, a que o filme de tempos em tempos faz alusão, fornece a explicação para alguns dos eventos retratados. Havia, de um lado, o setor subvencionado pelo Estado, que consistia na *Opéra*, no *Théâtre Français (Comédie Française)* e no *Théâtre de l'Odéon*, e, do outro lado, o chamado ‘Boulevard’. A distinção entre estes dois setores era histórica, geográfica e financeira; refletia-se em repertórios diferentes e, em certa medida, públicos diferentes. (FORBES, 1997, p. 53-54, grifos do autor)

O Boulevard do Crime começa retratando a grande avenida margeada por casas de espetáculo dos dois lados e repleta de artistas de rua, tendo várias atrações atuando no próprio espaço público, pois esse espaço parisiense também absorveu os artistas que atuavam nas praças e feiras. Para alguns autores, que optam por uma visão mais poética, o Boulevard du Temple recebeu a alcunha de Boulevard du Crime em função dos inúmeros crimes que povoavam as tramas melodramáticas. Mas nele conviviam artistas, boêmios e ladrões, como ilustra o próprio filme na memorável cena em que *Barrault/Baptiste* usa seu talento artístico apresentando uma pantomima que inocenta a protagonista do furto de um relógio. Demarcando as imensas diferenças contextuais, pode-se imaginar um espaço urbano como a Lapa carioca na atualidade, que abriga espaços culturais os mais diversos. Lá convivem os grupos sediados na Fundação Progresso, as atividades do Circo-voador, o espaço da Cia. dos Atores, com uma série de bares e casas de espetáculos. Numa rua superpovoada de artistas, vendedores ambulantes e boêmios, misturam-se quase sempre elementos com segundas intenções, e é preciso tomar cuidado com carteiras e objetos de valor.

Essa cena de pantomima, que soluciona um embate real por meio de uma técnica artística, pode ainda nos remeter à história descrita por Benjamim de Oliveira – em seu depoimento a Brício de Abreu. O palhaço conta que tinha sido maltratado no primeiro circo e, ao fugir dele, teve que demonstrar suas habilidades acrobáticas para provar sua condição de liberto a um capitão do mato, como ressalta Marques (2006, p. 57) em seu artigo:

Como o dono do circo o espancasse, o menino Benjamim decide fugir outra vez. Depois de uma frustrada acolhida por um grupo de ciganos, que pretendiam vendê-lo, tenta uma nova fuga, sendo novamente capturado, desta vez por um fazendeiro que o julga fugido de alguma fazenda próxima. 'E tive de fazer acrobacias para provar que eu não era fugido e que era de 'circo'...' (Abreu, 1963, p. 80). Aqui vida e profissão se entrelaçam, e vê-se um circense que faz uso de estratégias de sobrevivência pelo acionamento de seu acervo técnico individual, provando que não pertencia a nenhuma fazenda. Seu pertencimento se estabelecia em uma outra ordem:

era mesmo 'de circo'. Não de nenhum circo em particular, mas simplesmente de circo, explicitando um parentesco que não se vincula a laços biológicos.

O filme vai se constituindo por uma série de símbolos que colocam luz em questões que permeiam a história da cena teatral. Uma forte oposição que nele aparece pode estabelecer simbolicamente paralelos com a contemporaneidade: o corpo e a palavra em cena. Pantomima e melodrama. Baptiste Debureau e Frédéric Lemaître. Ambos personagens inspirados em atores que se destacaram no Boulevard e que trazem uma espécie de dom natural para determinada linguagem cênica. Lemaître afirma desde o início que seu talento não é para a pantomima – que não permite o uso da palavra –, mas sim para as tragédias; Baptiste, interpretado por Jean-Louis Barrault, exhibe sua verve artística na cena já citada e que elucida o caso do roubo do relógio na porta do Théâtre des Funambules. A oposição se evidencia também de forma simbólica na relação de ambos com Garance, a dama-galã da história, cujo poder de sedução atrai os personagens masculinos: do mocinho ao vilão. Lemaître – por meio de sua oratória – seduz Garance, passando uma noite com ela em um hotel, enquanto Baptiste mantém uma paixão que não se concretiza, apesar de aparentemente correspondida. Compondo a estrutura melodramática, há Nathalie, a mocinha, filha do diretor do Théâtre des Funambules e apaixonada por Baptiste, especialista em pantomimas.

Há aí também inserido um dado interessante para esta análise: o aspecto formativo. A oposição entre os personagens Lemaître e Baptiste se dá também por uma sutil diferença: o primeiro afirma ter o dom de atuar, enquanto o segundo, pertence a uma família de artistas, o que lhe permite o contato cotidiano com as técnicas do palco. Ermínia Silva (1996), historiadora que pertence a uma família tradicional de circo, define o conceito de circo-família associando a estrutura social dos circos a uma rigorosa sistematização do processo de ensino/aprendizagem em âmbito familiar. O aprendizado se dá também pelo exercício constante de observação do mestre em seu dia a dia. Silva (1996, p. 13) registra dados que delineiam uma estrutura social própria das famílias circenses; em sua opinião, a transmissão desse conhecimento se baseia na memória e no trabalho, bem como “[...] na crença de que era necessário que a geração seguinte fosse depositária do saber circense. Saber transmitido oralmente que pressupõe também todo

um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense”. Em geral, o proprietário vem de família extensa e atuante no circo e, não raro, contrata núcleos de estreito parentesco para compor seu elenco. Também de origem circense, esses contratados se adaptam com perfeição aos hábitos do circo em que estão trabalhando, numa relação circo/família.

Nessa estrutura coletiva, um arsenal de técnicas artísticas é repassado. Os artistas mestres são responsáveis por ensinar números específicos e preparar corporalmente seus aprendizes para que estejam aptos ao desenvolvimento de técnicas variadas. Seus métodos são respeitados por todos, e o treinamento inclui até os filhos das famílias contratadas:

Quando o *circo-família* é composto por várias famílias, um artista, com um pouco mais de idade, era o mestre das crianças, que eram muitas, de todas as famílias. Os pais as deixavam sob sua responsabilidade, não interferindo nem mesmo nos castigos. (SILVA, 1996, p. 78)

Daniele Pimenta (2017), que também é pesquisadora e pertence a outra tradicional família de circo, corrobora essa relação familiar nos circos-teatros:

No meu trabalho, eu chamo de fase áurea do circo-teatro as décadas de 1930, 40, 50. A meu ver, isso se dá não só porque é um modelo que já se estabeleceu, mas porque os artistas dessa geração já nasceram filhos de artistas de circo-teatro. Então, o processo de formação do circense, que numa fase da infância é coletiva e depois é que vai se especializando... Eu, por exemplo, cresci num circo que já não era circo-teatro, mas esse sistema se mantinha: a partir dos 5 até os 10, 11 anos, as crianças passavam por um treinamento que era coletivo. Então, tinha um responsável que ensinava a saltar, noções básicas de equilíbrio, um pouco de contorcionismo, preparar o corpo da criança circense e a família depois é que vai falar: ‘Ok, esse corpo está preparado, então vou colocar este corpo no trapézio, junto com os irmãos e com os tios,

ou, esse corpo está preparado para um número de equitação, esse corpo está preparado, então ele vai ser contorcionista...’ (PIMENTA, 2017, p. 73-74)

Essa estrutura de famílias artistas aparece também no filme na oposição entre dois núcleos familiares – Debureau e Barrigni – em atuação no Théâtre des Funambules. Em meio à pantomima *Les dangers de la forêt* (Os perigos da floresta), um artista da primeira família exagera na força ao golpear em cena um membro da outra família. Esse gesto gera em cena aberta uma briga das duas famílias, e a segunda decide ir embora para atuar no Théâtre de Madame Saqui – concorrente do Funambules:

Três teatros se destacam no início do século XIX devido a suas constantes lutas para obter e manter uma posição no Boulevard du Temple, como o Ambigu e o Gaité haviam feito antes deles. São o Théâtre de Madame Saqui, o Théâtre des Funambules e o Petit Lazari (ou Lazzari, ou Lazary). Nodier refere-se a esses teatros como os ‘teatros a quatro centavos’. Eles permaneceram mais próximos de suas origens nas feiras e foram os mais baixos da hierarquia social dos teatros do Boulevard. Até a localização deles, no extremo leste da avenida, indicava seu *status*. (MCCORMICK, 1993, p. 34, tradução nossa)³

É a partir dessa fuga que Baptiste assume o Pierrô, e Lemaître, que estava no teatro para conseguir alguma chance, é contratado para substituir o leão da história; indagado pelo diretor se tinha experiência, o personagem Frédéric, ironicamente, se diz “[...] especialista em leões, como ‘Ricardo Coração de Leão, Pigmalião’” (FORBES, 1997, p. 48):

Frédéric Lemaître interpreta o leão, e Baptiste assume o Pierrô no mesmo espetáculo. O que não corresponde à realidade histórica. Frédéric Lemaître nunca atuou com Debureau. É também a única vez que ouviremos o nome de Saqui no filme. O que representa o espírito belicoso da concorrência. Fica claro que existem dois campos: o de Saqui e o de Debureau. Em retrospecto,

3 “Three theatres stand out in the early nineteenth century because of their constant struggles to obtain and maintain a foothold on the Boulevard du Temple, as the Ambigu and the Gaité had done before them. They are the Théâtre de Madame Saqui, the Théâtre des Funambules and the Petit Lazari (or Lazzari, or Lazary). Nodier refers to these theatres as the ‘théâtres à quatre sous’. They remained closest to their fairground origins, and were the lowest in the social hierarchy of the boulevard theatres. Even their situation, towards the east end of the boulevard, indicated their status.”

temos apenas os testemunhos da época para nos esclarecer os fatos. Esses teatros, já desaparecidos, dão lugar a dois mitos: Les Funambules com o Pierrô de Deburau e os acrobatas de Madame Saqui. (DESEEZ, 2002, tradução nossa)⁴

O Lemaître do filme traz a ideia romântica do dom genial, daquele que nasceu para os palcos; em conversa com Baptiste, após sua estreia, o personagem, mesmo sem ter na história indício algum de experiência anterior em espetáculos, afirma saber que nasceu para o teatro da palavra. Há, porém, aí um dado que nos interessa destacar e que, em certa medida, aproxima o personagem e o ator que o inspirou. A estrutura da dramaturgia melodramática é composta por papéis, que são imediatamente identificados pelo público em função de suas características convencionadas. Há, portanto, uma estrutura anterior à cena que se repete na construção de todos os atores e atrizes especializados nesses papéis. Em contraponto aos paradigmas dominantes do teatro atual, está aqui se falando de uma cena que estabelece uma base comum de atuação e na qual a noção de cópia possui outros contornos. Tanto a ideia de formação no âmbito de um coletivo artístico quanto essa estrutura baseada em papéis tensionam a perspectiva do ineditismo autoral. Pode-se aqui pensar, por exemplo, em um paralelo com os circos-teatros no Brasil no século XX; a constante migração de famílias por entre os diversos circos permite um intercâmbio de números e peças que se dá, muitas vezes, pela descrição oral. Os palhaços se apropriam de entradas criadas por outros, gerando um grande repertório que flui em meio aos diversos circos. Um mesmo número, no entanto, pode tornar-se mais brilhante a partir da *performance* de cada palhaço.

O ator Frédérick Lemaître (1800-1876) colabora procedendo mudanças na estrutura dominante, ao emprestar características pessoais em suas composições melodramáticas. Em seu processo de construção do personagem Robert Macaire, em *L'Auberge des Adrets* (Antier, Lacoste e Chaponier, 1824), rompe determinados códigos arraigados ao papel do vilão. Esse melodrama é escrito por três autores de pouco renome que pretendiam recriar um vilão que se enquadrasse nas características esperadas até o momento desse papel, “[...] um bandido sanguinário que avança furtivamente com seu ar de conspiração”. (VINCENT-BUFFAULT, 1986, p. 231) Lemaître – em acordo com seu parceiro de cena, Firmin – opta por emprestar

4 “Frédérick Lemaître joue le lion et Baptiste reprend Pierrot dans le même spectacle. Ce qui ne correspond pas à la réalité historique. Frédérick Lemaître n’a jamais joué avec Deburau. C’est également la seule fois où nous entendrons prononcer le nom de madame Saqui. Elle représente l’esprit belliqueux de la concurrence. Il est clair qu’il y a deux camps : celui des Saqui et celui des Deburau. Rétrospectivement, nous n’avons que les témoignages de l’époque pour nous éclairer sur les faits. Ces deux théâtres, aujourd’hui disparus, laissent place aux mythes : Les Funambules avec le Pierrot de Deburau, et les acrobates de Madame Saqui.”

ao vilão um ar cínico e cômico, tendo como inspiração uma figura que observou nas ruas de Paris e logo no primeiro ato “[...] em vez de sair das coxias andando na ponta dos pés e escondendo o rosto com os braços, como faziam os vilões, Frédérick e Firmin entram em cena naturalmente, como faziam os enamorados e o pai nobre”. (SILVAIN, 1930, p. 24, tradução nossa)⁵

Essa experiência de Lemaître ilumina uma importante questão da cena contemporânea: os limites entre autoria indicada no texto pelo dramaturgo e o trabalho autoral do ator. Esse embate é representado simbolicamente no filme com uma cena de duelo de pistolas entre Lemaître e os três melodramaturgos. Ao propor um vilão que foge da estrutura criada pelos autores, o ator estaria “afrontando” os autores, e a cena de duelo emblematicizaria esse embate. Essa ruptura, entretanto, é também um risco para o orçamento do teatro. O modelo empresarial se baseava em uma estrutura já testada e aprovada pelo público. Segundo Przybos (1987, p. 13, tradução nossa), ainda que o público tivesse interesse em descobrir novas soluções cênicas para efeitos prometidos nos reclames, também saía de casa para assistir a uma estrutura que estava habituado a codificar – estrutura dramática já testada e que garantia o esperado retorno financeiro a uma complexa organização empresarial:

Os teatros do Boulevard do Crime são efetivamente grandes empresas que empregam todo um arsenal de trabalhadores, desde o autor aos atores, incluindo o porteiro e o humilde vendedor de bilhetes. Essa empresa anima todo um bairro da cidade de Paris, é um ímã que atrai uma multidão de espectadores; e dita o ritmo de toda a vida social.⁶

Assim, no filme, as coxias do Théâtre de Funambules propiciam a realização de cenas que trazem à discussão o ofício do artista e o funcionamento do teatro. No filme, o personagem do diretor nos traz pistas da organização dessa empresa: de forma cômica, aplica multas a cada ator que descumpra alguma regra estabelecida. Como no caso de sua filha, Nathalie, que atuava em uma pantomima e, portanto, não poderia usar a voz, posto que “[...] os teatros de mímica do séc. XIX não tinham licença de ‘falar’, pois havia o temor de que competissem com outros espetáculos teatrais”. (FORBES, 1997, p. 45) No entanto, ao perceber, em cena,

5 “[...] au de déboucher des coulisses en marchant sur la pointe du pied et en se voilant la face de leurs bras, comme faisaient ordinairement les traîtes, Frédérick et Firmin entrèrent en scène naturellement, comme eussent fait l’amoureux et le père noble.”

6 “Les théâtres du Boulevard du Crime sont en effet de vastes entreprises qui emploient toute une armée de travailleurs qui va de l’auteur aux acteurs incluant l’ouvreur et l’humble revendeur des contremarques. Cette entreprise anime tout un quartier de la ville de Paris, elle est l’aimant qui attire les foules de spectateurs, elle rythme la vie sociale tout entière.”

que Baptiste está olhando com ciúmes para a conversa íntima de Frédérick com Garance na coxia, Nathalie chama seu amado. O diretor, aflito, constatando que alguém proferira uma palavra em cena, estabelece uma multa:

Nathalie (*em cena, durante a pantomima*) – Baptiste! (*a orquestra para; forte reação de espanto do público no paraíso; reação no camarote; Nathalie retoma a pantomima*)

Diretor (*na coxia*) – Alguém gritou no palco! Três francos de multa. Não! Cinco francos! Quem foi?

Um assistente – Nathalie!

Diretor – Minha filha? Então serão três francos (*a Nathalie, que entra na coxia, saindo de cena*) O que deu em você para gritar! Sabe que é proibido. Quer que fechem nosso teatro. (*O BOULEVARD DO CRIME, 1945*)

Para elucidar essa perspectiva autoral, há ainda outra peça marcante na biografia de Lemaître, que é *Trente ans ou la vie d'un joueur* (Victor Ducange, 1827), em que o ator defende Georges de Germany, um mocinho que possui o vício de jogar. Em sua estreia, no Teatro Porte Saint-Martin, em 19 de junho 1827, a peça promoveu o primeiro encontro em cena de Lemaître com Marie Dorval, dois atores situados entre os maiores expoentes da interpretação melodramática. Nos papéis do casal que envelhece ao longo de 30 anos, a dupla arranca elogios esfuziantes de crítica e público:

Foi no Porte Saint-Martin, e na mesma peça do *Jouer*, que Frédérick se encontrou, pela primeira vez, com Marie Dorval. Filha de um vendedor e de uma dançarina, ela experimentou na província, sem grande sucesso, a comédia e o melodrama; desejando entrar na Comédie-Française, concorreu ao Conservatório, onde os professores a reconheceram como uma futura *soubrette* e, revoltada, decidiu engajar-se no Porte Saint-Martin. Sua criação de Amélie, em *Le Jouer*, colocou-a definitivamente em destaque.

Tocante, comovente, tumultuada, ao mesmo tempo doce e trágica, nascida para encarnar o drama romântico, Marie Dorval, mais simples do que Mlle. Georges, mais ardente do que Mlle. Mars, valorizou Frédérick, como Frédérick valorizou Dorval. Eles se completavam, e seu encontro, da mesma forma que, mais tarde, o de meus brilhantes amigos Mounet-Sully e Sarah-Bernhardt, oferecia ao público entusiasmado espetáculos incomparáveis; e quando, posteriormente, razões estranhas à arte os separaram, os dois sofreram tanto quanto o próprio teatro. (SILVAIN, 1930, p. 33-34, tradução nossa)⁷

O aspecto que nos interessa apontar aqui é que suas atuações começam a ser destacadas daquelas dos demais atores em função de nuances que ambos emprestam à construção de seus personagens. Nas biografias desses dois atores a que tivemos acesso, os autores costumam abordar seu trabalho com rasgados elogios. A união no palco de tais forças interpretativas também é fartamente enaltecida. Mais do que constatar a celebração do trabalho dessa dupla, porém, importa aqui perceber que sua vocação de interpretação contribui para certa transição. A fim de que o público, acostumado a ler o espetáculo teatral – cujos personagens usualmente se enquadravam em papéis – segundo determinada linguagem, aceitasse os novos ventos interpretativos em proposição, era necessário um trabalho que realmente convencesse. Lemaître e Dorval tiveram habilidade para propor nova abordagem no modo melodramático de interpretar, emprestando aos papéis nuances pessoais.

Assim, o personagem Lemaître espelha uma característica do Lemaître ator: a habilidade de seduzir o público na ampliação dos matizes dos papéis melodramáticos. A potência do encontro em cena de Lemaître e Dorval – descrita acima por seu biógrafo – e sua ousadia na composição de Robert Macaire, que devido a sua importância histórica é retratada no filme, são indícios dessa capacidade.

Grande parte desta análise se concentrou na figura do personagem Frédérick Lemaître, uma vez que o foco é a atuação melodramática e que as relações entre personagem e ator se mostraram potentes para a investigação. Há, porém, muitos outros aspectos do filme que poderiam ensejar uma análise entre a cena teatral

7 “Ce fut à la Porte Saint-Martin, et dans la même pièce de *Joueur*, que Frédérick se rencontra, pour la première fois, avec Marie Dorval. Fille d’un Vendéen et d’une danseuse, elle s’était essayée en province, sans grand succès, dans la comédie et le mélodrame, avait, pour entrer à la Comédie-Française, concouru au Conservatoire, où les professeurs lui reconnurent un avenir de soubrette (!) et, revoltée, s’était fait engager à la Porte-Saint-Martin. Sa création d’*Amélie*, dans *le Joueur*, la mit définitivement en lumière. Touchante, émouvante, tumultueuse, à la fois douce et tragique, née pour incarner le drame romantique, Marie Dorval, plus simple que Mlle Georges, plus ardente que Mlle Mars, faisait valoir Frédérick comme Frédérick faisait valoir Dorval. Ils se complétaient l’un l’autre, et leur réunion, comme plus tard celle de mes brillants camarades Mounet-Sully et Sarah-Bernhardt, offrait à leurs auditeurs enthousiasmés des spectacles incomparables; et lorsque des raisons étrangères à l’art les séparèrent, ils en souffrirent l’un et l’autre autant que le théâtre lui-même.”

do *Boulevard* e as escolhas de Marcel Carné e Jacques Prévert. A admiração que o filme gera se deve também ao fato de ele ir além de um metamelodrama, sendo antes uma espécie de *metaboulevard*, com imagens que podem sempre estimular os estudiosos da cena melodramática e seus desdobramentos pedagógicos. Neste momento, para concluir, me permito citar um diálogo que mantém certa atualidade, de Frédérick Lemaître com um grupo de coristas vestidas de pássaros, ao chegar, pela primeira vez, no Théâtre des Funambules:

Lemaître (*sedutor*) – Isso que é um teatro encantador! Isso que é uma profissão boa!

Passarinhas coristas (*rindo e saindo de quadro correndo*) – Seria, se isto nos alimentasse corretamente. (O BOULEVARD DO CRIME, 1945)



REFERÊNCIAS

O BOULEVARD DO CRIME. (*Les enfants du Paradis*). Direção: Marcel Carné. Produção: Raymond Borderie, Fred Orain. Intérpretes: Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir e outros. Roteiro: Jacques Prévert. Música Original: Maurice Thiriet. Paris: Pathé, 1945. 2 DVDs - Parte I (94 min), Parte II (96 min); NTSC, Dolby digital, p & b. Direitos reservados: Continental Home Vídeo.

DESEEZ, Fabienne. *Théâtre et théâtralité dans Les enfans du Paradis*. Nanterre: Université Nanterre Paris X, 2002. Disponível em: <https://www.memoireonline.com/09/08/1522/theatre-theatralite-dans-les-enfants-du-paradis.html>. Acesso em: 05 fev. 2020.

FORBES, Jill. *O Boulevard do Crime* (*Les enfants du Paradis*). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MANNONI, Laurent. Les sources d'inspiration. In: MANNONI, Laurent; SALMON, Stéphanie (org.). *Les enfants du Paradis – Marcel Carné – Jacques Prévert*. Paris: Éditions Xavier Barral; La Cinématèque française; Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2012.

MARQUES, Daniel. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, v. 6, p. 55-63, 2006.

McCORMICK, John. *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*. New York: Routledge, 1993.

PIMENTA, Daniele. O circo-teatro e o melodrama. In: MERISIO, Paulo (org.). *Sentidos do melodrama: reflexões e dramaturgias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

PRZYBOS, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris: Librairie José Corti, 1987.

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

SILVAIN, Eugène. *Frédéric Lemaître*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1930.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Histoire des larmes*. Paris: Rivages, 1986.