

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Os códigos melodramáticos aplicados ao Enamorados do espetáculo *Do Fundo do Baú*

Welerson Freitas Filho

Para citar este artigo:

FREITAS FILHO, Welerson. Os códigos melodramáticos aplicados ao Enamorados do espetáculo Do Fundo do Baú. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 56, dez. 2025.



DOI: 10.5965/1414573103562025e0204

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software | iThenticate*



A Urdimento está licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](#) – (CC BY 4.0)



Os códigos melodramáticos aplicados ao Enamorados do espetáculo *Do Fundo do Baú*¹

Welerson Freitas Filho²

Resumo

O artigo analisa o espetáculo *Do Fundo do Baú*, da companhia Os Mascaratis, investigando como os códigos melodramáticos se articulam à commedia dell'arte na construção dos enamorados. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e análise de processo criativo, estabelecendo diálogos com Thomasseau, Tiche Vianna e Lecoq. Nos enamorados, o lirismo e o ridículo se entrelaçam, revelando tensões entre a solenidade melodramática e a comicidade farsesca. Conclui-se que a vitalidade dessas linguagens reside em sua capacidade de reinvenção em novos contextos cênicos.

Palavras-chave: Commedia dell'Arte. Enamorados. Melodrama.

Melodramatic Codes Applied to the Lovers in the Play *Do Fundo do Baú*

Abstract

The article analyzes the performance *Do Fundo do Baú*, by the company Os Mascaratis, investigating how melodramatic codes intersect with commedia dell'arte in the construction of the lovers. The study adopts a qualitative approach and a creative process analysis, engaging with the works of Thomasseau, Tiche Vianna, and Lecoq. In the lovers, lyricism and the ridiculous intertwine, revealing tensions between melodramatic solemnity and farcical comedy. It is concluded that the vitality of these languages lies in their capacity for reinvention in new scenic contexts.

Keywords: Commedia dell'Arte. Lovers. Melodrama.

Los códigos melodramáticos aplicados a los Enamorados del espectáculo *Do Fundo do Baú*

Resumen

El artículo analiza el espectáculo *Do Fundo do Baú*, de la compañía Os Mascaratis, investigando cómo los códigos melodramáticos se articulan con la commedia dell'arte en la construcción de los enamorados. La investigación adopta un enfoque cualitativo y un análisis del proceso creativo, estableciendo diálogos con Thomasseau, Tiche Vianna y Lecoq. En los enamorados, el lirismo y lo ridículo se entrelazan, revelando tensiones entre la solemnidad melodramática y la comedia fársica. Se concluye que la vitalidad de estas lenguas reside en su capacidad de reinención en nuevos contextos escénicos.

Palabras clave: Commedia dell'Arte. Enamorados. Melodrama.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por José Mauro Fernando. Graduação em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Araras.

² Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Artes Cênicas, Bacharelado e Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ator, diretor e professor de teatro. werso.ufu@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/3419036151085172> <https://orcid.org/0000-0003-1569-2882>



Introdução

O processo de criação do espetáculo *Do Fundo do Baú*³, primeira montagem da Cia. Os Mascaratis (MG)⁴, teve início em 2015, tomando como ponto de partida o texto *Tem Caroço Nesse Angu*, desenvolvido por Lucas Mali, integrante da companhia, e a pesquisa sobre os *Ciarlatan*⁵, médicos e mercadores populares da antiguidade que ofereciam remédios e elixires milagrosos. Esses personagens foram incorporados mais diretamente ao processo no ano seguinte, após serem apresentados pelo professor Roberto Tessari, da Universidade de Torino (Itália), em uma disciplina modular do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, da qual participaram alguns membros da companhia.

Estreado em 2017, o espetáculo *Do Fundo do Baú* leva à cena um grupo de *ciarlatani* que, em sua tentativa de atrair e conquistar a receptividade do público, apresentam eles próprios uma encenação de *commedia dell' arte*. Trata-se, portanto, de um espetáculo dentro do espetáculo, em que esses charlatães e charlatonas representam figuras típicas do gênero. É nesse jogo metateatral que se desenrola a trama do casal de enamorados Isabela e Flávio, que, impossibilitados de se comunicarem devido à ausência de rede *wi-fi* e enfrentando a desaprovação do relacionamento por seus pais, Pantalone e Tartaglia, respectivamente, os leva a atravessar uma série de desafios e quiproquós para permanecerem juntos.

3 Ficha Técnica (2024): Elenco - Camila Faleiros, Emanuelle Anne, Fernando Bruno, Kleber Maronezi, Lucas Mali, Thaísea Mazza e Welerson Filho / Inspirado na obra *Tem Caroço Nesse Angu* de Lucas Mali / Direção - Welerson Filho / Dramaturgia - Os Mascaratis / Cenografia e Figurino - Welerson Filho / Iluminação - Mario Leonardo / Máscaras - Thaísea Mazza / Direção Musical - Lucas Mali / Produção - Os Mascaratis / Design gráfico - Rafael Michalichem.

4 A Cia. Os Mascaratis foi fundada em 2015 como desdobramento do Grupo de Pesquisa em Máscaras do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, surgindo em paralelo à montagem de Do Fundo do Baú. Desde então, a companhia dedica-se exclusivamente ao Teatro de Máscaras e a vertentes do Teatro de Animação. Em seu repertório, além de Do Fundo do Baú, conta com o espetáculo *Você sabe com quem está falando?* e prepara uma nova criação com estreia prevista para 2026. Paralelamente às produções artísticas, o grupo também realiza workshops e oficinas voltados à iniciação e à prática da atuação com máscaras teatrais.

5 “Os charlatões contavam histórias e cantavam *frotolle*/cançonetas, propunham aos espectadores jogos de azar e improvisaram comédias e farsas (os mais ricos contratavam também comediantes profissionais); entre um jogo e outro, vendiam as garrafadas dos ‘segredos’ das célebres milagrosas virtudes: os *bussoli* (Camporesi apud Tessari, 2013, p. 49).



Inspirado nas manifestações do teatro popular, *Do Fundo do Baú* mescla elementos da *commedia dell'arte*, do charlatanismo e de outras referências cênicas populares. Contudo, no que se refere aos personagens enamorados, ganha especial destaque a incorporação de códigos e recursos próprios do melodrama. Assim, além dos elementos característicos da *commedia dell'arte*, a construção de Isabela e Flávio recorre a procedimentos melodramáticos, como o exagero expressivo, o círculo melodramático e a convenção conhecida como “Povo de Paris”. É justamente nessa articulação entre *commedia dell'arte* e o melodrama que o presente texto concentra sua análise, investigando como tais códigos melodramáticos foram utilizados na criação das cenas e na caracterização dos enamorados nesse espetáculo em particular.

Gli Innamorati

Historicamente, na *commedia dell'arte*, os enamorados (*innamorati*) eram jovens integrantes das trupes que, em geral, atuavam usando seus próprios nomes e mostrando seus rostos, frequentemente ocupando posições de destaque nas companhias. Em um período em que as mulheres ainda eram majoritariamente proibidas nos palcos, com exceção da própria *commedia dell'arte*, a figura da enamorada assumia um papel de grande prestígio. Um exemplo notável é Isabella Andreini, considerada a *prima donna* da companhia Gelosi, reconhecida por sua atuação, beleza e elegância, e que inspirou não somente o nome da enamorada do espetáculo *Do Fundo do Baú*, mas a enamorada de muitos outros espetáculos ao longo da história. Entre os nomes mais recorrentes das enamoradas encontram-se além de Isabela, Flaminia, Lavinia, Camila, Vitória e Sílvia; já os enamorados costumam receber nomes como Flávio, Lélio, Fabrício, Horácio e Otávio.

Independentemente da nomenclatura, os enamorados, na maioria dos casos, não possuem características próprias que os distinguem como arquétipos⁶ fixos,

⁶ O termo arquétipo provém da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, designando formas primordiais do imaginário coletivo, imagens universais que atravessam culturas e épocas (Jung, 2000). No campo teatral, especialmente nos estudos da *commedia dell'arte*, a noção de arquétipo é empregada para designar tipos estruturais e recorrentes de personagens, como o servo astuto (*zanni*), o velho avarento (Pantalone) ou o fanfarrão (Capitano) — que condensam traços sociais, emocionais e comportamentais reconhecíveis, funcionando como matrizes simbólicas de criação e de recepção cênica.

diferentemente das demais máscaras da *commedia dell'arte*. Além de não uso das máscaras físicas, definem-se sobretudo pelo estado de estarem apaixonados, funcionando menos como personagens de traços particulares e mais como a personificação de um sentimento universal: a paixão amorosa. Essa particularidade os diferenciava nitidamente dos demais personagens, como os servos (*zanni*), reconhecidos por sua fala exagerada e estridente e gestos acrobáticos; os velhos (*vecchi*), marcados pela avareza ou à erudição pedante; ou ainda o Capitano, cuja fanfarronice era constantemente ridicularizada. Enquanto esses tipos são reconhecíveis por seus comportamentos exagerados e características sociais bem definidas, os enamorados permanecem como figuras idealizadas, jovens belos e elegantes, quase abstratos, cuja presença serve como motor da intriga e, em alguns casos, como ponto de contraste com a comicidade dos demais tipos.

Figura 1 - *Isabella* (1600) de Maurice Sand
(gravura colorida manualmente).

Fonte: Sand, 1862, v. 2, p. 175.



Figura 2 - *Lelio* (1726) de Maurice Sand
(gravura colorida manualmente).

Fonte: Sand, 1862, v. 1, p. 338.



Figura 3 - *Silvia* (1716) de Maurice Sand
(gravura colorida manualmente).
Fonte: Sand, 1862, v. 2, p. 192.



Figura 4 - *Ottavio* (1688) de Maurice Sand
(gravura colorida manualmente).
Fonte: Sand, 1862, v. 1, p. 338.



Na maioria dos roteiros, cabe aos enamorados desencadear a ação dramática: podendo eles apaixonarem-se entre si, tornarem-se objeto do desejo de outros personagens (como Capitano ou Pantalone) ou ainda enfrentar obstáculos que retardam a união amorosa. No espetáculo *Do Fundo do Baú*, por exemplo, o enredo é movido pelo amor mútuo entre os dois enamorados, cujo relacionamento é impedido devido a desaprovação dos pais. Essa busca ou fuga amorosa, seja por paixão ou matrimônio arranjado, estrutura grande parte dos *canovacci*, os roteiros básicos que orientam a ação da peça.

Como mencionado anteriormente, em alguns casos, os enamorados são considerados os personagens ‘sérios’, servindo de contraponto às figuras cômicas, enquanto lutam ou são ajudados por outros personagens em busca de seu amor. Entretanto, na maioria dos casos suas ações são tão exageradas quanto as de outros tipos como Arlecchino, Pantalone, Servetta, pois, pelo fato de estarem imersos em suas paixões, podem chegar a extremos cômicos ou ridículos em nome do sentimento. Como descreve o estudioso francês Pierre-Louis Duchartre



os enamorados eram sempre elegantes, atraentes e,

ao mesmo tempo, um tanto ridículos [...]. Apesar de suas declarações apaixonadas serem capazes de derreter um coração de pedra, sempre parecia haver um lado cômico em tudo o que dizem. Pergunta-se se a explicação não estaria no fato de que o amor frequentemente rouba do amante qualquer senso do próprio ridículo, ainda que ele possa ser, em circunstâncias comuns, o mais racional dos homens. Talvez, nesse caso, a razão fosse que, no Renascimento, o deus do amor já não era tão formidável quanto antes, mas havia se degradado em um mero pequeno brincalhão. Ou, ainda, que em um teatro devotado à comédia era impossível levar qualquer coisa a sério, exceto a farsa (Duchartre, 1966, p. 286)7.

O figurino dos enamorados caracteriza-se pela extrema elegância, acompanhando a moda das classes altas e as tendências mais recentes. Essa escolha não apenas ressalta sua juventude, mas também evidencia o status social e econômico de suas famílias, já que, em muitas situações, tratam-se de filhos e filhas dos velhos Pantalone, Dottore ou Tartaglia. Seu linguajar segue o mesmo padrão refinado, repleto de metáforas barrocas e palavras corteses. Dominam de cor longos trechos de poemas, dedicando “atenção especial à dicção e a uma emissão suave e harmoniosa, em nítido contraste com a fala rude e dialetal dos *zanni*. Eram especialistas nas artes da “corte”, da “retórica amorosa”, do “amor feliz e infeliz” (Giacomo, 1968, p 166)⁸.

Dentro da Cia. Os Mascaratis, o trabalho com os enamorados e demais tipos da *commedia dell'arte*, embora se inspire em referências históricas e na prática de outros intérpretes, não segue uma matriz corporal ou vocal pré-determinada. Em vez disso, é desenvolvido de forma colaborativa, a partir das propostas e experimentações dos próprios atores e atrizes da companhia. Essa abordagem segue os preceitos das práticas da Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite⁹,

7 [...] just a trifle ridiculous. [...] Through their protestations would melt a heart of stone, there always seems to be a comic side to everything they say. One wonders if the explanation does not lie in the fact that love often robs the lover of all sense of his own absurdity, even though he may be the most rational of living men under ordinary circumstances. Perhaps in this case the reason is that in the days of the Renaissance the god of love was no longer as formidable as he used to be, but had deteriorated into a mere little practical joker. Or, again, it may have been simply that in a theatre devoted to comedy it was impossible to take anything seriously save farce (Duchartre, 1966, p. 286). (Tradução nossa)

8 [...] particular heed to diction and a soft harmonious delivery, in striking contrast to the rough dialect speech of the *zanni*. They were experts in the arts of ‘courtship’, of ‘amorous rhetoric’, of ‘happy and unhappy love’ (Giacomo, 1968, p 116). (Tradução nossa)

9 Docente aposentada do curso de Teatro da UFU, atualmente professora visitante e colaboradora do Mestrado Profissional e Acadêmico da instituição. Pós-doutorado em Artes da Cena (IA/UNICAMP), doutora



responsável pela iniciação e formação na arte das máscaras da maior parte dos integrantes do grupo. Vilma, por sua vez, integra uma linha de sucessão pedagógica consolidada no teatro de máscara brasileiro, descendendo diretamente de Tiche Vianna¹⁰, uma das figuras centrais na difusão e sistematização dessa linguagem cênica no país. De acordo com Vianna,

um dos grandes equívocos no estudo e na compreensão da *Commedia dell'Arte* é justamente copiar imagens dos corpos-máscaras registradas em livros ou criadas por outros artistas em sua atuação cênica. Esse procedimento fixa uma forma física e destrói a potência do arquétipo, pois essa atitude o aprisiona dentro de um de seus símbolos. Imitar um modelo pode ser o princípio, um meio ou estratégia de aproximação de nosso corpo físico das formas experimentadas por um corpo-máscara, mas não pode sustentar a crença de que, para recriar uma máscara desse gênero, é preciso reproduzir em seu próprio corpo as mesmas formas realizadas anteriormente. Nada seria pior do que isso para impossibilitar a atualização desse fenômeno teatral (Vianna, 2023, p. 71).

Em consonância com a reflexão de Vianna, o grupo Os Mascaratis, no processo de criação dos corpos-máscaras, recorre em determinados momentos a iconografias ou a produções de outros(as) artistas, mas sempre como disparadores criativos, e não como matrizes a serem rigidamente reproduzidas. Essa escolha metodológica, como enfatiza Vianna, evita a cristalização de formas e garante a vitalidade do trabalho, permitindo que cada intérprete desenvolva sua própria proposição corpóreo-vocal para cada arquétipo.

No caso específico da composição dos enamorados, além do recurso às iconografias históricas, o grupo, em suas cenas e espetáculos, parte de elementos centrais que definem a essência desses personagens, como o estado de paixão amorosa. Para isso, aproxima-se de procedimentos presentes na pedagogia de Jacques Lecoq (2010), que propunha a observação dos elementos da natureza como ponto de partida para a criação cênica. Nos ensinamentos de Lecoq, os movimentos do fogo, da água, da terra e do ar não eram imitados de forma literal,

em História (ISA/Havana), mestre em Pedagogia do Teatro (ECA-USP), com formação em teatro e graduação em Letras. Trinta e dois anos de experiência como artista e artista-educadora, e vinte anos na coordenação de projetos artísticos e acadêmicos.

¹⁰ Atriz, diretora e pesquisadora de teatro formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP). Especializou-se na linguagem das máscaras na Università degli Studi di Bologna e no Atelier Firenze of Papier Mâché, na Itália. Em 1998, fundou o Barracão Teatro, em Campinas, com Esio Magalhães, onde desenvolveu uma metodologia própria de ensino e criação cênica baseada na *commedia dell'arte* e no teatro popular. É doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e, em 2025, celebrou 40 anos de pesquisas sobre máscaras teatrais.



mas serviam como metáforas corporais, capazes de inspirar qualidades de energia, ritmo e intensidade no corpo do ator e da atriz. Assim, a natureza se tornava uma fonte inesgotável de imagens e dinâmicas, favorecendo a invenção de formas vivas e expressivas.

Inspirados por essa abordagem, os e as integrantes d'Os Mascaratis vêm investigando – tanto em processos anteriores quanto em criações recentes – quais elementos poderiam melhor corporificar o estado apaixonado dos enamorados. Nas experimentações, que se renovam a cada espetáculo e cena, destaca-se a associação recorrente aos elementos ar e fogo, tomados como matrizes de movimento e energia. O ar, com sua leveza e fluidez, remete ao sonho, à idealização e ao aspecto etéreo do amor; enquanto o fogo, com sua intensidade e imprevisibilidade, traduz a força do desejo, a combustão emocional e o caráter arrebatador da paixão.

A partir dessa combinação, os enamorados ganham uma fisicalidade própria: ora suspensa e etérea, como se sempre prestes a flutuar, ora explosiva e vibrante, deixando escapar a intensidade desmedida do sentimento. Assim, não são apenas representados como jovens belos e elegantes, mas como corpos atravessados por forças contraditórias, que oscilam entre o sublime e o ridículo — característica que os aproxima da comicidade, mesmo quando sua função dramática é marcada pela seriedade.

Além das intensidades e qualidades do movimento, também se destacam as formas corporais e as posturas assumidas pelos e pelas artistas da companhia para esses arquétipos. Por exemplo, observa-se a tendência ao uso de um corpo longilíneo, com o plexo projetado na diagonal para o alto e à frente, como se buscasse alcançar os céus. Essa verticalidade é reforçada pelo uso da meia-ponta, em um ou ambos os pés, e pelos braços semiabertos, semelhantes a asas, contribuindo para estabilizar o movimento. Ao mesmo tempo, a bacia e as pernas mantêm o corpo “preso” ao chão, simbolizando os desafios que impedem a plena sublimação desse amor. Outro aspecto relevante são os jogos de contradição entre tórax e quadris. Em certos momentos, o tórax dos enamorados se inclina um em direção ao outro, gesto que sugere a busca de um amor idealizado, “que mal cabe no peito”, enquanto o quadril se afasta, expressando o desejo de manter



a pureza desse sentimento. Em outros momentos ocorre o inverso: os quadris se aproximam, revelando o impulso do desejo, enquanto o tórax se afasta, representando o recuo emocional. Tendencialmente, apenas no desfecho da trama, quando os obstáculos são superados e a união é reconhecida, ambos os centros do corpo se alinham, simbolizando a integração entre amor e desejo. Os jogos de contradição ampliam a expressividade corporal dos enamorados. Enquanto se afastam para cumprir os obstáculos da trama, o corpo ainda revela sua intenção de proximidade: uma mão que permanece estendida para trás, tentando um último toque; um olhar que não se desconecta do parceiro, mesmo ao sair de cena; ombros e tórax que se voltam discretamente na direção do outro. Esses gestos mantêm viva a tensão entre desejo e impossibilidade, transformando cada movimento em uma narrativa corporal sutil, em que afastamento e aproximação coexistem simultaneamente, reforçando a dimensão emocional da paixão presentes nesses arquétipos.

Assim como a *commedia dell'arte* forneceu um repertório tipológico e gestual para a construção dos enamorados no espetáculo *Do Fundo do Baú*, outra vertente teatral também se mostrou decisiva nesse processo criativo d'Os Mascaratis: o melodrama. Se, de um lado, os enamorados herdam da tradição italiana um estado idealizado de paixão, de outro, sua fiscalidade e expressividade ganham novos contornos ao dialogar com códigos melodramáticos. É nesse ponto de convergência que se insere o próximo eixo de análise: compreender como o melodrama — em sua história, seus princípios estéticos e sua trajetória no Brasil — atravessa o trabalho do grupo e influencia a criação das cenas e dos arquétipos de Isabela e Flávio.

O diálogo com o melodrama

Como mencionado anteriormente, Os Mascaratis surge em um contexto universitário no qual os integrantes tiverem também seu primeiro contato com o melodrama, modalidade artística fomentada principalmente pelo Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio, que atuou como docente do Curso de Teatro da UFU até 2010. Posteriormente, o conhecimento e os procedimentos melodramáticos foram mantidos vivos por seus ex-alunos(as) e ex-orientandos(as), entre os quais se inclui o autor deste artigo, responsável também pela direção do espetáculo



analisado.

O melodrama, embora comumente associado ao exagero, ao sentimentalismo e a situações intensas, constitui uma estética teatral complexa, combinando elementos narrativos, performativos e musicais. Segundo o professor e pesquisador francês Jean-Marie Thomasseau (2005), a palavra melodrama deriva da junção do termo grego *mélodos* (melodia, canto, música) com *drama*, surgindo no século XVII na Itália para designar obras inteiramente cantadas. Na França do século XVIII, passou a nomear espetáculos que rompiam com as normas clássicas e utilizavam música para sublinhar momentos dramáticos. Charles Guilbert de Pixérécourt é considerado o principal formulador das bases do melodrama moderno, consolidando a estética que valoriza fortemente a expressividade corporal, a gestualidade ampliada, cenários impactantes e figurinos solenes.

No Brasil, o melodrama chega aos palcos ainda no século XIX, período em que o teatro buscava consolidar uma identidade própria, mas estruturava-se principalmente a partir dos repertórios europeus. Com o avanço do realismo/naturalismo e do teatro cômico-musicado, o gênero perdeu espaço nas salas tradicionais, encontrando novos terrenos no circo, onde se combinavam números de variedades e repertórios teatrais — melodramas¹¹, dramas sacros e comédias. Já no século XX, a plasticidade do melodrama permitiu sua expansão para os meios de comunicação de massa, como radionovelas, telenovelas e cinema, demonstrando sua adaptabilidade e permanência na cultura contemporânea (Huppes, 2000).

A estrutura narrativa do melodrama é geralmente bipolar, contrapondo personagens guiados pela virtude a outros conduzidos pelo vício, pelo bem e pelo mal. Tematicamente, privilegia a reparação da justiça ou a realização amorosa obstaculizada por barreiras sociais, morais ou familiares, sustentando a tensão dramática por meio da elasticidade da trama e da “surpresa iminente”, marcada por reviravoltas inesperadas e desfechos nem sempre felizes (Huppes, 2000). Para

¹¹ Daniele Pimenta (2017), professora e pesquisadora, observa que, no contexto do circo-teatro, os artistas não se referiam às suas apresentações como melodramas. Eles denominavam suas peças simplesmente como dramas, e quando essas obras se estendiam em duração ou intensidade, eram chamadas de dramalhões. A classificação dessas encenações como melodrama decorre da análise histórica realizada por estudiosos, que identificam a influência das referências europeias trazidas para o Brasil, especialmente na dramaturgia e na construção textual das peças.



organizar essa dinâmica, o gênero estabelece personagens-tipo, como o vilão ou vilã, o herói ou heroína, o(a) sofredor(a) e o(a) cômico(a), cujas funções narrativas são codificadas e facilmente reconhecíveis pelo público.

O herói e heroína, ou mocinho e a mocinha, ocupam posição central no melodrama. Suas trajetórias articulam virtude, inocência e sofrimento, frequentemente colocando-os em condição de vítimas de adversidades, injustiças ou maldades de antagonistas. Essas situações intensificam a tensão dramática e mobilizam a empatia do público. A mocinha/heroína caracterizada pela pureza, coragem e delicadeza, enquanto o herói demonstra integridade moral, coragem e dedicação à preservação da justiça e à proteção dos inocentes. Ambos enfrentam obstáculos que testam sua determinação e revelam simultaneamente sua vulnerabilidade, criando uma narrativa de heroísmo permeada por sofrimento e por vezes, superação. Como observa Thomasseau (2005, p. 43), a “característica essencial de todo herói de melodrama é a de ser puro e sem manchas, e de opor às obscuras intenções do vilão uma virtude sem defeitos”.

A caracterização desses personagens reforça sua função simbólica: a gestualidade ampliada, a expressividade corporal e os figurinos, frequentemente em cores claras, enfatizam a nobreza e a pureza dos sentimentos tornam-nos imediatamente reconhecíveis como emblemas do bem e do ideal romântico. A condição de vítimas, imposta pelos vilões e vilãs, permite que o público acompanhe de perto suas dificuldades, torça por sua superação e se envolva emocionalmente na trama. Essa combinação de heroísmo e vulnerabilidade é uma marca definidora do melodrama, evidenciando a tensão entre desejo, perigo e moralidade que move a história.

É interessante notar que, nesse aspecto, a relação entre herói e heroína no melodrama estabelece um paralelo direto com os enamorados da *commedia dell'arte*. Assim como os protagonistas melodramáticos, os enamorados são movidos pelo amor e frequentemente submetidos a obstáculos que dificultam sua união. No melodrama, esses obstáculos assumem uma dimensão mais dramática e intensa, enquanto na *commedia dell'arte*, o amor dos enamorados se manifesta de forma idealizada e, muitas vezes, cômica. Em ambos os casos, porém, a presença desses personagens centra a ação, sustenta a tensão narrativa e articula



as demais figuras da trama em torno de sua união ou separação, estabelecendo uma conexão estrutural entre as duas linguagens teatrais.

Elementos melodramáticos e a construção dos enamorados em *Do Fundo do Baú*

Antes de mais nada, é importante salientar que, em *Do Fundo do Baú*, não se buscou mimetizar de forma literal os elementos e códigos do melodrama, mas sim potencializar o aspecto cômico dos enamorados dentro do espetáculo. Nesse sentido, a construção de Flávio e Isabela partiu da articulação entre os arquétipos dos enamorados da *commedia dell'arte* e os tipos do mocinho e da mocinha do melodrama, combinando referências distintas para acentuar o efeito pretendido. Essa fusão ampliou a gestualidade já naturalmente exagerada e típica dos enamorados, intensificando a expressividade corporal e vocal dos personagens ao longo das cenas. As vozes melodiosas e a gestualidade expansiva evocam o lirismo e a idealização amorosa dessas modalidades, mas, ao mesmo tempo, introduzem uma comicidade deliberada: o exagero, reforçado pelas contramáscaras, recurso da *commedia dell'arte* que apresenta gestos ou tons opostos à máscara principal. Por exemplo, em um trecho do espetáculo, Flávio tenta tirar uma foto do busto de Isabela com seu celular enquanto ela está distraída, e em outro demonstra timidez ao receber uma tentativa de beijo da personagem, enquanto Isabela tenta extrair um beijo forçado dele. Nesses momentos, elementos de timidez ou lascividade surgem como contramáscaras que contrastam com a pureza, ingenuidade e heroísmo típicos dos mocinhos e mocinhas, evidenciando a vulnerabilidade dos personagens e criando contrastes que intensificam o efeito cômico das cenas.

Mesmo nas passagens mais líricas, esse exagero gera efeitos de comicidade involuntária para o público contemporâneo. Gestos amplos, vozes enfáticas e situações maniqueístas, originalmente planejados para mobilizar empatia, podem soar exagerados ou distantes das convenções naturalistas atuais, provocando riso não pelo conteúdo em si, mas pelo contraste entre a solenidade pretendida e a percepção moderna do excesso.

Na primeira cena do “espetáculo” anunciado pelos charlatões e charlatonas,

Isto é, a primeira cena do espetáculo dentro do espetáculo, ocorre o encontro entre Flávio e Isabela. Diferentemente do que se observa comumente nas entradas dos enamorados, em que falas e declamações ganham destaque, nessa cena optou-se por um uso mínimo e pontual da palavra, construindo as interações dos dois personagens de forma predominantemente corporal, acompanhadas de músicas executadas e cantadas pelos demais atores e atrizes. Essa escolha apoia-se em duas referências principais, sendo a primeira o melodrama clássico francês. De acordo com Thomasseau (2005), na França as personagens centrais do melodrama clássico eram caracterizadas por uma representação muda altamente codificada, acompanhada de uma frase musical específica que anunciava e sublinhava sua entrada em cena. Tal predileção pelos personagens mudos refletia uma ética dramatúrgica simplificada, em que a linguagem pantomímica era central para a expressão das emoções e para a construção do sentido. A segunda ideia que fundamenta o uso restrito da palavra pelos enamorados está vinculada aos modos de comunicação contemporâneos, fortemente influenciados pelas novas tecnologias. Assim na cena, mesmo estando frente a frente, Flávio e Isabela interagem predominantemente por meio de seus celulares, trocando mensagens de texto e áudios.

Figura 5 - Cena do espetáculo *Do Fundo do Baú* (Os Mascaratis/MG): Flávio declara-se a Isabela por mensagem de texto no celular. Acervo do grupo.



Outros dois códigos do melodrama clássico francês inspirados na *École Philippe Gaulier*¹² – módulo melodrama – e incorporados aos enamorados no processo criativo de *Do Fundo do Baú*, foram o *Povo de Paris* e o *Círculo Melodramático*. O primeiro remonta a uma prática ao início do século XVIII, quando os melodramas eram apresentados na França no *Boulevard du Crime*. Nesse contexto, a classe mais baixa da sociedade, composta principalmente por trabalhadores e famílias, ocupava o lugar mais alto do teatro, conhecido como “paraíso”. Os atores e as atrizes, conscientes da presença desse público específico, – que, além de numeroso, era também o mais efusivo e interativo em relação ao que acontecia em cena – direcionavam seus olhares e gestos para essa área como forma de autoafirmação e cumplicidade, criando uma conexão direta com os espectadores, o que com o passar do tempo acabou-se tornando um código dentro da linguagem. Trata-se de uma técnica semelhante à triangulação típica da *commedia dell'arte*, mas, no melodrama, voltada a uma parcela específica do público.

Figura 6 - Cena do espetáculo *Do Fundo do Baú* (Os Mascaratis/MG):
Flávio e Brighella. Acervo do grupo.



12 O Prof. Dr. Paulo Merisio realizou estágio/sanduíche em Paris durante seu doutorado, onde cursou o módulo “Melodrama” oferecido pela *École Philippe Gaulier*; a experiência com Gaulier serviu de base para a introdução e adaptação dessas práticas pedagógicas no Curso de Teatro da UFU e, posteriormente, em disciplinas e projetos desenvolvidos por Merisio em outras instituições.



Essa lógica de endereçamento seletivo ao público também orientou algumas cenas de *Do Fundo do Baú*. Em vez de simplesmente reproduzir a triangulação no nível do horizonte, Flávio e Isabela incorporaram o gesto do “Povo de Paris” ao direcionarem, nos momentos mais expressivos ou de interação, seus olhares para a diagonal superior, simulando a comunicação com esse público imaginário. Ao fazer isso, o espetáculo não apenas cita um código histórico, mas o reinscreve em um novo contexto, marcada pela emoção intensa e pela busca de uma comunicação quase sublime, refletindo também a idealização do amor entre os dois personagens.

O segundo código incorporado é o *Círculo Melodramático*, que descreve a forma como os atores e atrizes se deslocam no palco. Diferente da estética realista, onde o movimento de um ponto a outro da área cênica é tendencialmente linear e funcional, no melodrama o deslocamento é circular. Existem algumas teorias para a origem desse código, sendo a primeira a possibilidade de o ator e a atriz permaneçam mais tempo no foco da cena e criando um ritmo próprio para a narrativa. Outra interpretação sugere que o deslocamento circular tinha também uma função prática: manter os personagens dentro do proscênio, a área mais visível e iluminada do palco. Essa estratégia era especialmente importante em contextos históricos em que a iluminação era precária, baseada em ribaltas e velas, garantindo assim que a ação permanecesse visível ao público. Em *Do Fundo do Baú*, essa convenção é retomada: os enamorados deslocam-se na maior parte do espetáculo com trajetórias circulares, mimetizando a técnica e, assim, enfatizando a teatralidade da ação, afastando-se da naturalidade e reforçando a movimentação estilizada dessas personagens.

Considerações finais

A análise do processo criativo de *Do Fundo do Baú* evidencia que a originalidade do espetáculo não reside apenas na apropriação de códigos melodramáticos, mas, sobretudo, na forma como esses códigos dialogam e se



entrelaçam com a tradição da *commedia dell'arte*. O grupo Os Mascaratis não buscou uma reprodução fiel de modelos históricos, mas construiu uma linguagem híbrida, em que a solenidade do melodrama e a irreverência da *commedia* se encontram em chave paródica, ampliando tanto o potencial cômico quanto a vitalidade dos enamorados.

Na *commedia dell'arte*, os *innamorati* já ocupam uma posição singular: não usam máscaras, são figuras idealizadas, personificações da paixão amorosa, e ao mesmo tempo oscilam entre o sublime e o ridículo, pois seu excesso de sentimentalismo frequentemente os torna alvo de comicidade. Esse terreno fértil para o exagero foi intensificado pelo diálogo com o melodrama, em que o par de mocinho e mocinha se constrói a partir de gestualidade codificada, heroísmo idealizado e situações de sofrimento exacerbado. Ao combinar essas duas matrizes, o espetáculo encontrou uma via para reforçar tanto o lirismo quanto o ridículo, preservando a tradição do teatro de máscaras e, ao mesmo tempo, expandindo suas possibilidades expressivas.

Nesse sentido, a utilização de códigos melodramáticos foi decisiva. O “Povo de Paris”, incorporado ao olhar dos enamorados, ressignifica a triangulação típica da *commedia dell'arte*, ampliando a comunicação com o público e sublinhando a idealização amorosa. O “Círculo Melodramático”, que organiza deslocamentos circulares pelo palco, se alia ao dinamismo físico característico das máscaras, reforçando a teatralidade e afastando qualquer pretensão naturalista. A representação muda acompanhada de música, inspirada no melodrama francês clássico, foi retomada no primeiro encontro entre Flávio e Isabela, mas com um desvio cômico, já que sua comunicação se dá por celulares em meio a gestos idealizados. Já a gestualidade ampliada e enfática, quando atravessada pelo recurso da contramáscara — próprio da *commedia dell'arte* —, transforma a solenidade melodramática em comicidade, revelando fragilidades, timidez e até certa lascívia nas personagens.

Essa intersecção mostra que a comicidade de *Do Fundo do Baú* não surge apenas do ridículo involuntário que os gestos melodramáticos podem provocar em uma sensibilidade contemporânea, mas principalmente da colisão entre duas tradições teatrais: de um lado, o melodrama, com sua busca pela emoção sublime,



e de outro, a *commedia dell'arte*, com sua lógica grotesca. O encontro desses dois registros faz com que os enamorados não sejam apenas figuras idealizadas, mas corpos atravessados por contradições, capazes de oscilar entre lirismo e sátira, entre heroísmo e fragilidade, entre o sublime e o grotesco.

Assim, o espetáculo demonstra que tanto o melodrama quanto a *commedia dell'arte* permanecem vivos não apenas pela preservação de seus códigos, mas pela possibilidade de serem atualizados, cruzados e reinventados em novos contextos. *Do Fundo do Baú* demonstra, portanto, que o riso pode nascer tanto do excesso melodramático quanto do jogo irreverente da *commedia*, e que no diálogo entre essas duas tradições os enamorados podem encontrar outras potências e possibilidades estéticas.

Referências

DUCHARTRE, Pierre-Louis. *The Italian Comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits, and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*. New York: Dover Publications, 1966.

GIACOMO, Oreglia. *The Commedia dell'Arte*. New York: Hill and Wang, 1968.

HUPPES, Ivete. *Melodrama*: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético*: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SENAC, 2010.

PIMENTA, Daniele. O circo-teatro e o melodrama. In: MERISIO, Paulo (org.). *Sentidos do Melodrama*: reflexões e dramaturgias. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 69-92, 2017.

SAND, Maurice. *Masques et Bouffons*: comédie italienne. Paris: Michel Lévy Frères, 1862. v. 1.

SAND, Maurice. *Masques et Bouffons*: comédie italienne. Paris: Michel Lévy Frères, 1862. v. 2.

TESSARI, Roberto. Commedia dell'Arte e rituais não cristãos. In: AGLAE BRONDANI, Joice (org.). *Scambio dell'arte*: Commedia dell'arte e Cavalo Marinho. Salvador: Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades, p. 43-62, 2013.



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

VIANNA, Tiche. *Além da Commedia dell'Arte: a aventura de um barracão de máscaras*. São Paulo: Perspectiva, 2023..

Recebido em: 03/10/2025

Aprovado em: 02/11/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br