

# O melodrama francês: aspectos que se aproximam do melodrama circense-teatral no Brasil\*

PAULO MERISIO

\* Este artigo é parte reelaborada da tese de doutoramento Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005; orientação da Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti. Está vinculado ao Projeto Docente O melodrama como recurso poético para encenadores (UFU, 2006-2009). As investigações realizadas na Bibliothèque Historique de la Ville de Paris foram possíveis graças à concessão pela Capes de uma Bolsa do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior entre novembro de 2004 e fevereiro de 2005.

**Paulo Merisio.** Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. Professor Adjunto da Escola de Teatro da Unirio. Diretor, ator e cenógrafo. E-mail: merisio1965@yahoo.com.br

## ■ RESUMO

O artigo tem por objetivo estabelecer aproximações entre o melodrama francês – que teve seu ápice no século 19 no *Boulevard du Crime* – e a experiência do circo-teatro no Brasil do século 20. São abordados aspectos da *mise-en-scène* de ambas as experiências, diálogos com a produção da indústria cultural e características de recepção do gênero.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Melodrama francês. Circo-teatro. *Boulevard du Crime*. *Mise-en-scène*. Indústria Cultural. Recepção.

## ■ ABSTRACT

This paper aims to establish similarities between the French melodrama – which peaked in the 19th century on the *Boulevard du Crime* – and the Brazilian circus-theatre experience in 20th century. Aspects of the *mise-en-scène* of both experiences, dialogues with the cultural industry and characteristics of receipt of the genre will be considered.

## ■ KEYWORDS

French melodrama. Circus-theatre. *Boulevard du Crime*. *Mise-en-scène*. Cultural Industry. Theatre reception.

## Introdução

103 ■

Os hábitos franceses são paradigmáticos no Rio de Janeiro na virada do século 19 para o 20. Arquitetura, moda, costumes seguem o modelo europeu, e o teatro não foge a esse padrão, abrigando turnês de companhias estrangeiras, que, além de exercerem fascínio, assumem papel paradigmático em parte de nossa produção teatral. As figuras dos grandes atores, os múltiplos cenários e a complexa estrutura organizacional das companhias do “teatro ligeiro”, comparados às descrições e gravuras dos habitantes do *Boulevard du Temple* (ou, segundo Gascar, pela frequência das mortes oferecidas pelos enredos melodramáticos, do *Crime*<sup>1</sup>), parecem apontar para uma notável semelhança.

Longe de adentrar complexo exercício comparativo, o que se pretende observar aqui é um aspecto comum a esses dois momentos, que pode colaborar na busca de um olhar menos preconceituoso em relação à produção artística popular e, em especial, nesse caso, ao melodrama. A inspiração vem, além de outros trabalhos, da obra de Przybos (1987) e das novas empreitadas de abordagem do teatro ligeiro no Brasil.<sup>2</sup> Tais estudos, relativamente recentes, relevam o fato de que essas experiências artísticas têm um significativo público consumidor, sem pudores de exprimir seu gosto. O caráter

---

<sup>1</sup> “O melodrama, cada vez mais sangrento, ocupou grande espaço na cena do boulevard e lhe propiciou o nome de *Boulevard do Crime*, uma invenção dos jornalistas. Um pouco antes, eles haviam batizado o boulevard de Gand de boulevard dos italianos, freqüentado por imigrantes que acompanharam Louis XVIII em sua fuga à Bélgica. Fato a notar na história da capital: não há um boulevard que não tenha nunca recebido um apelido; é uma prova de seu parisiense”. (Gascar, 1980 :13) (Tradução minha.) Não se pode deixar de pontuar aqui, que o *Boulevard*, com seu aspecto boêmio, era também um espaço freqüentado por malandros e marginais. Cf. o filme *Les enfants du paradis* (*Le Boulevard du Crime*), dirigido por Marcel Carné, 1945.

<sup>2</sup> Refiro-me aqui a trabalhos que vêm procurando rever a produção artística do teatro ligeiro carioca, tais como : a Parte II do Projeto Integrado Um estudo sobre o cômico : o teatro no Brasil entre ritos e festas, dedicada ao estudo de “A produção do teatro ligeiro na cidade do Rio de Janeiro: a escrita cênica de Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga” (Maria de Lourdes Rabetti, UNIRIO/RJ, 2002), os trabalhos de Filomena Chiaradia (1998), Cláudia Braga (2003), Angela Reis (1999), bem como as obras de Neyde Veneziano (1991 e 1996) referentes ao Teatro de Revista.

empresarial desses teatros reflete-se na velocidade da produção, que envolve uma série de profissionais, habituados a um ritmo acelerado de construção dos espetáculos:

Os teatros do Boulevard do Crime são efetivamente grandes empresas que empregam todo um arsenal de trabalhadores, desde o autor aos atores, incluindo o trabalhador e o humilde revendedor 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. (Przybos, 1987: 13) (Tradução nossa)

É, portanto, uma produção que se preocupa em atender aos anseios de seus vorazes consumidores, que não se incomodam em digerir um mesmo modelo reelaborado diversas vezes. Tanto no teatro ligeiro carioca quanto nas experiências do teatro popular no Boulevard, a dramaturgia é composta por uma série de recursos fixos acionados de forma recorrente. Os autores lançam mão dos diversos elementos que compõem a cena teatral, articulando ao texto, cenários, figurinos, música, dança. Przybos (1987) chega mesmo a evocar as teorias wagnerianas da “obra total”,<sup>3</sup> em que, na cena e de forma coerente, são articuladas as diversas manifestações artísticas:

Sonhando com uma totalidade perdida desde a Renascença, Diderot e seus êmulos desejavam combater o fosso que se criou entre as letras e o espetáculo. Relegado às cenas marginais das feiras e do Boulevard, o espetáculo efetua enfim sua revanche: a Revolução, com suas festas e cerimônias, consagra a vitória do visual sobre o intelectual. Mas essa vitória não conseguiu ser uma vitória à la Phyrus: após a Revolução, são os circos, as fantasmagorias, os panoramas e os dioramas que atraem as multidões. Pode-se dizer que o teatro, cego durante muito tempo aos atrativos do espetáculo, sofre agora de mutismo: nas salas populares, as palavras pareciam excesso. A fusão entre mostrar e dizer parece uma ilusão que permanece no passado.

Ora, nessa mesma época, nasce o melodrama, que não é nem cego, nem mudo. Ele combina, em uma única representação, a palavra e o canto, a música e a dança, o cenário e o figurino, o gesto e a mímica dos atores. Em suma, ele exerce a seu modo uma arte total. Instintivamente, ele faz o que postulará, reforçando a teoria, Richard Wagner ao imaginar o Gesamtkunstwerk 60 anos mais tarde. (Przybos, 1987: 98-99) (tradução nossa).

## Melodrama e mise-en-scène

Após essas considerações, neste momento, a opção é por centrar o olhar no melodrama, sem deixar de referir, no entanto, que a questão do teatro ligeiro será

<sup>3</sup> Recorremos a Pavis (1999: 394) para situar o conceito de “teatro total”: “Representação que visa usar todos os recursos artísticos disponíveis para produzir um espetáculo que apele a todos os sentidos e que crie assim a impressão de totalidade e de uma riqueza de significações que subjugue o público. Todos os recursos técnicos (dos gêneros existentes e vindouros), em particular os recursos modernos de maquinaria, dos palcos móveis e da tecnologia, estão à disposição desse teatro (...) O teatro total é mais um ideal estético, um projeto futurista, que uma realização concreta da história do teatro. Certas formas dramáticas figuram um esboço dele: o teatro grego, os mistérios medievais e as peças barrocas de grande espetáculo. Mas é sobretudo a partir de Wagner e de seu Gesamtkunstwerk que esta estética toma corpo na realidade e no imaginário do teatro. Ela atesta o desejo de tratar o teatro em si e não como um subproduto literário”. (p. 394)

retomada, na medida em que há estreita ligação entre a gênese do circo-teatro no Brasil e a extensa produção desse teatro popular.

Sedimentando-se em período subsequente à Revolução Francesa, o melodrama traz para o palco a frenética sucessão de eventos que seu público se acostumou a ver nas ruas. Esse período evoca o anseio pela cidadania das classes sociais mais baixas, e a ida ao teatro passa a ser uma das atividades emblemáticas nessa direção. Esses dois aspectos colaboram para o notável apelo que as montagens melodramáticas fazem aos recursos visuais, na medida em que um novo público, menos instruído, passa a dividir as casas de espetáculo com os habituais freqüentadores.

A percepção da experiência melodramática como uma manifestação extremamente visual é bastante significativa para esta investigação. Esse aspecto, já apontado por Thomasseau (2005), é facilmente perceptível na leitura de obras clássicas relacionadas ao melodrama.<sup>4</sup> Críticos e historiadores tendem a valorar experiências teatrais tendo como referência os cânones literários. Dessa forma, situam o melodrama em patamar inferior ao das grandes obras da dramaturgia universal. O problema reside no fato de que um texto teatral tem como objetivo primeiro a cena e não sua leitura. Há elementos específicos da carpintaria teatral que devem ser levados em conta na análise de um texto dramático. O texto melodramático, por exemplo, comporta em sua estrutura uma série de indicações relacionadas à própria encenação, ou seja, o texto é apenas um dos componentes de um conjunto de elementos, e a análise de uma obra somente por sua parte impressa é, no mínimo, redutora.

No decorrer do século 20, diversas experiências de teatro colaboram com a ruptura dessa visão à medida que o conceito de dramaturgia vai-se diluindo, a ponto de Fernandes (2000) afirmar que a primeira dificuldade para um pesquisador contemporâneo do texto teatral é delimitar seu objeto de estudo. Não raro, encenadores contemporâneos apóiam suas montagens em textos épicos, romances, cartas, depoimentos.

Essa nova perspectiva da dramaturgia pode de alguma forma colaborar para um olhar – do presente em direção ao passado – que vislumbre nos textos melodramáticos uma preciosa potencialidade para a cena. Thomasseau (2000) converge para essa visão chamando a atenção para dois aspectos: a potencialidade da rubrica como mecanismo da encenação e a existência de “cadernos de mise-en-scène”, vendidos separadamente, nos quais os autores descrevem mecanismos da própria encenação:

A preocupação de restituir, pela leitura, a mise-en-scène das peças chegará à edição separada em cadernos de mise-en-scène compostos por detalhamentos suplementares aos das rubricas impressas nas brochuras ou que estão editadas nos textos. A mise-en-scène da ilusão vendia-se, dessa forma, na porta dos teatros. A escritura das didascálias nos mais pequenos melodramas ou nas menores

---

<sup>4</sup> Duas obras clássicas que têm o melodrama como objeto exemplificam facilmente esse problema: Van Bellen (1927), frequentemente imprime ao melodrama certa condescendência, justificando as limitações qualitativas do gênero em sua perspectiva popular e Ginisty (1910), que, se parece poupar Pixérécourt de suas críticas, não deixa de marcar sua resistência às obras de dois melodramaturgos associados ao período clássico (1800-1823): Caignez e Ducange. Veja-se seu comentário sobre uma das obras mais significativas de Ducange: “É assim que Trente ans ou la Vie d’un joueur teve por pais um antigo jornalista que lhe emprestou, ao menos, sua verve, e um apaixonado universitário que oferecem um exemplo de literatura deplorável.” (Ginisty, 1910: 155) (tradução e grifo nossos).

férias, desde o Império e a Restauração, dá a medida dos meios de realização.  
(Thomasseau, 2000: 28)

A rubrica abre-se como recurso fundamental para o entendimento dos mecanismos empreendidos pelos autores. Aspectos da linguagem melodramática são descritos nas didascálias que trazem em si apontamentos do autor para a encenação. Nesta cena da peça *L'aveugle* (Adolphe Philippe Dennerly et Anicet Bourgeois, 1857)<sup>5</sup> – segundo Thomasseau, um melodrama de costumes ou naturalista que aborda o conflito arte x subsistência, por meio da história de um talentoso pintor (Thomasseau, 2005: 106) –, por exemplo, há uma descrição de toda a marcação da cena, incluindo-se efeitos de luz:

ALBERT, com desespero e se arrastando aos joelhos de Duperrier.

Ah! Vós não me deixareis assim... Eu não roubei, eu não roubei! Por piedade, senhor! Por graça! Meu pai!...

DUPERRIER, olhando-o com indignação.

Infeliz! Você me lembra que tenho o direito de te amaldiçoar.

(Duperrier sai. Albert, violentamente repellido, cai próximo à escrivaninha, apagando, em sua queda, a única vela que iluminava a cena. Só a lua lança ainda qualquer claridade no quarto).

(Ato 2, cena IV, p. 8)<sup>6</sup> (grifo e tradução nossos.)

Grande parte dos textos melodramáticos que compõem o repertório dos circos-teatros era transmitida de forma oral, com base na memória dos artistas. No entanto, o recurso do ponto demandava o registro escrito do texto. As peças circenses-teatrais brasileiras que vêm sendo trabalhadas na pesquisa do gênero melodramático apresentam-se predominantemente em forma de manuscritos.<sup>7</sup> Na versão de *O céu uniu dois corações*, por exemplo, foram utilizadas canetas de duas cores: azul para falas de personagens, e vermelho para nome dos personagens, rubricas e comentários. A impressão que se tem com essas cópias é de que os artistas se reuniam para registrar os textos. No final da peça, pode-se ler: “Copiado por Madá, em Guaratingá, 22 de

<sup>5</sup> A seleção das peças para leitura e análise neste trabalho seguiu as orientações do professor Jean-Marie Thomasseau, além de aspectos por ele pontuados em seu livro *Le mélodrame* (1984), publicado em português pela Perspectiva em 2005. Os textos selecionados foram: *Coelina ou l'Enfant du Mystère* (Pixérécourt, 1800), expoente do melodrama clássico; *Trente ans ou la vie d'un joueur* (Victor Ducange, 1827) e *Les Deux Orphelines*, (D'Ennery et Colmon, 1874), representantes do melodrama romântico; *L'aveugle* (Adolphe Philippe Dennerly et Anicet Bourgeois, 1857), melodrama diversificado: de costumes ou naturalista; e *Le Bossu* (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862), melodrama diversificado: militar, patriótico e histórico.

<sup>6</sup> Optou-se por reproduzir em francês as partes citadas, quando se referem a trechos de peças: ALBERT, avec désespoir et se trainant aux genoux de Duperrier.

Ah ! vous ne me quitterez pas ainsi... Je n'ai pas volé, je n'ai pas volé ! Par pitié, monsieur ! Par grâce ! mon père !...

DUPERRIER, le regardant avec indignation.

Malheureux ! Tu me rappelles que j'ai le droit de te maudire.

(Duperrier sort. Albert, violement repoussé, est allé tomber près du bureau. Il a entraîné dans sa chute l'unique bougie qui éclairait la scène. La lune seule jette encore quelque clarté dans la chambre).

(Acte 2 – scène IV, p. 8)

<sup>7</sup> A grande maioria destas fontes pertence ao acervo do artista Humberto Marques Tangará, o palhaço Futrica, a quem agradecemos. A versão original de *O céu uniu dois corações* (1942), de Antenor Pimenta, foi publicada pela pesquisadora Daniele Pimenta (2005).

janeiro de 1982. M.T. Transguará Circos. Felicidades. Amém”. Nesse exercício de rememoração do texto, são também anotadas entradas e saídas; as entradas são marcadas com certa antecedência por meio de rubrica que indica a proximidade do momento de entrada, como, por exemplo, “Atenção criado”. Ações também são registradas: “([Delatorre] abre e lê em voz baixa); (Francisco entra e apunhala-a, Delatorre pega o revólver)”. Além das apresentações das ambientações no início de cada ato, o trecho em que as indicações da cena aparecem mais detalhadas é na apoteose: “(Morre. Saem todos, só fica Dona Santa. Luz, cenário, luz outra vez, Nely entra vestida de noiva, olhando vai até a cama, pega Alberto, leva-o até o coração [(telão onde aparece, vazado, um coração pintado)], abraçam-se)”.

A estrutura narrativa do melodrama baseia-se geralmente na polarização entre dois personagens: uma vítima/heroína – a ingênua, nos palcos brasileiros – e um vilão que a persegue. É extremamente preciosa, na obra de Przybos (1987), a análise em relação aos opostos mocinha e vilão. A autora sustenta que há um primeiro momento de entrada do vilão na comunidade, que, munido de provas por ele forjadas, faz com que a heroína seja banida. No entanto, ancorada por um protetor, sua inocência é provada e, em exercício catártico melodramático, o vilão é expulso desse mesmo núcleo:

Que valor conceder à divisão tradicionalmente reconhecida entre vítima e traidor no melodrama? Reconhecemos no personagem designado como vítima [(a ingênua)] a vítima estrutural; do ponto de vista funcional, ela se integra perfeitamente à sociedade. Paradoxalmente, aquele que nomeamos “traidor” está predisposto, do ponto de vista funcional, a preencher o papel da vítima sacrificada. Esse personagem é vulnerável porque menospreza as normas estabelecidas e corre, assim, o perigo de cair sobre ele a cólera da comunidade. E como, no final dos melodramas, é exatamente a punição dos celerados que restabelece a paz na sociedade, é necessário reconhecer nele a verdadeira vítima do melodrama, É sua expulsão que evacua a violência do grupo, é sua punição que assegura o retorno da felicidade. (Przybos, 1987: 93) (tradução nossa)

Mas o sofrimento das vítimas do melodrama não está calcado apenas nas ações de perseguição do vilão. Como numa bola de neve, uma situação trágica vai atraindo a outra. Thomasseau usou a expressão *beurre sur la beurre*<sup>8</sup> –, Marlyse Meyer (1996) opta pela saborosa expressão “desgraça pouca é bobagem”, de igual teor, ao se referir à utilização desse recurso pelos folhetinistas –, como metáfora desse mecanismo em que o patético vai-se sobrepondo ao patético. Também na peça *L’aveugle* (Adolphe Philippe Dennerly et Anicet Bourgeois, 1857), encontra-se um claro exemplo desse recurso: o herói, talentoso pintor, depois de acusado injustamente de roubo por seu pai, tenta em vão o suicídio, mas disso guarda seqüela: a cegueira. Nesse fluxo de vicissitudes, põe acidentalmente fogo na casa, quase matando sua filha:

---

<sup>8</sup> Essa expressão foi usada pelo professor em seu curso “Théâtre bourgeois et théâtre populaire” (Paris 8 – Saint-Denis, agosto 2004 a janeiro 2005) quando da análise da peça *Les deux gosses* (Pierre Decourcelle, 1898). A imagem que se configura é de que, quando o espectador acha que a vítima já está no fundo do poço, o autor consegue colocá-la em situação ainda mais dramática, ou seja, o mais “patético” dentro do “patético”.

ALBERT. Exigi que Louise me deixasse um dia inteiro para ir assistir à cerimônia de tomada de véu de Geneviève. Louise só deveria retornar no outro dia. Após a partida de sua mãe, Juliette sofreu. A noite chegou, e quis velá-la (com amargura) como se eu pudesse ainda ser bom em alguma coisa... Despedi-me de Suzanne, que me havia garantido ser bom o estado da criança. Eu estava, portanto, sozinho em volta de seu berço, velando o sono de nosso querido anjo; sua respiração doce e calma me parecia difícil, oprimida. Inquieto, e para me assegurar de que a febre não tinha voltado... quis pegar sua pequena mão... afastei o cortinado... De repente a criança solta um grito de terror: fogo! fogo! Eu havia, suponho, aproximado o cortinado de uma vela acesa que desconhecia estar lá e que eu não podia ver. A chama subiu em meu rosto... Louco de terror, peguei minha filha nos braços e a cobri com minha roupa... queria fugir com ela... o incêndio havia se alastrado pelo forro, eu queria abrir a janela, gritar por socorro... a chama já estava ali a me impedir... uma espessa fumaça abafava minha voz... Juliette havia desmaiado e não me respondia mais; eu não sabia se, privada de ar, minha criança já estava morta. Sem forças, cai de joelhos, cobrindo minha filha inanimada com meu corpo. E lancei a Deus um grito de supremo desespero. A esse grito, um outro responde; quando os mais bravos do lado de fora hesitavam em entrar para nos procurar naquele forno ardente, uma mulher se lançou... ela veio até nós enfrentando bravamente mil vezes a morte. Vós já deveis ter compreendido, doutor, que essa mulher era uma mãe, era Louise! (Dennery et Anicet Bourgeois, 1857: 16).<sup>9</sup>

Os antecedentes da ação da peça *O céu uniu dois corações* (1942), de Antenor Pimenta, são, de certa forma, emblemáticos desse recurso do “patético sobre o patético”. Veja-se nesta fala esclarecedora de Fernando – o pai nobre – sobre sua sorte, o empreendimento desse mecanismo:

FERNANDO – Vou contar-lhe o que se passou. Como sabem, eu era chofer do Sr. Perdinari. Era um Domingo. Eu estava em casa, conversando alegremente com minha esposa e minha mãe, quando, de repente, vimos Neli, minha filhinha, caminhando em nossa direção, cambaleando, com as duas mãozinhas na garganta, respirando com grande dificuldade. Estava sufocada. Parecia que sua garganta

<sup>9</sup> “ALBERT – J’avais exigé que Louise me quittât tout un jour pour aller assister à la prise de voile de Geneviève. Louise ne devait revenir que le lendemain. Après le départ de sa mère, Juliette se sentit souffrante. Le soir venu, je voulus la veiller (avec amertume) comme si j’étais encore bon à quelque chose... Je renvoyai Suzanne, qui m’avait rassuré sur l’état de l’enfant. J’étais donc seule auprès de son berceau, épiant le sommeil de notre cher ange ; sa respiration douce et calme d’abord me parut difficile, oppressée. Inquiet, et pour m’assurer que la fièvre n’était pas revenue... je veux prendre sa petite main... j’écarte son rideau... Tout à coup l’enfant jette un cri d’effroi: le feu! le feu! J’avais, je le suppose, approché le rideau d’une veilleuse que je ne savais pas être là et que je ne pouvais pas voir, moi. La flamme me montait au visage... Fou de terreur, je prends ma fille dans mes bras je la couvre de mes vêtements... je veux fuir avec elle... l’incendie s’était communiqué aux tentures, je veux ouvrir la fenêtre, appeler au secours... la flamme était déjà là qui me repoussait... une épaisse fumée étouffait ma voix... Juliette s’était évanouie et ne me répondait plus ; je ne savais pas si, privée d’air, mon enfant n’était pas déjà morte. A bout de forces, je tombai à deux genoux, couvrant de mon corps ma fille inanimée. Je poussai vers Dieu un cri de suprême détresse... A ce cri, un autre avait répondu; quand les plus braves en dehors hésitaient à venir nous chercher dans cette fournaise ardente, une femme s’était élancée... elle parvenait jusqu’à nous en bravant mille fois la mort. Vous avez déjà compris, docteur, que cette femme, c’était une mère, c’était Louise!” (Dennery et Anicet Bourgeois, 1857: 16)

queria fechar-se. Ficamos como loucos. Precisava levá-la imediatamente a um médico. Eu morava perto da fábrica e como tinha comigo a chave da garagem, corri e trouxe um carro para levar minha filha. Fomos todos. Corri a toda velocidade à casa do Dr. Gouveia. Ele ministrou à menina uma injeção e ela logo melhorou. Voltávamos então satisfeitos porque Neli estava fora de perigo. Conversávamos a respeito quando, de repente, o auto bateu num poste. Foi um choque tremendo. O poste caiu sobre nós, no lado onde estava minha infeliz esposa, que perdeu a vida instantaneamente. Minha mãe, com o abalo, perdeu as duas vistas. Eu e minha filhinha escapamos milagrosamente. Foi aberto inquérito pelas autoridades policiais. E então foi cassada a minha carta de chofer e fui condenado a pagar à Empresa de Luz os estragos causados pelo desastre. Recorri ao meu patrão. Mas como eu havia ocupado o auto sem sua ordem e sem ser a serviço da fábrica, ele recusou-se a auxiliar-me. O pouco dinheiro que eu tinha economizado, gastei-o com os funerais de minha pobre mulher. Meu patrão, não se importando com a desgraça que já me pesava, despediu-me da fábrica.

Também a natureza colabora nesse processo de sofrimento das vítimas. Reflexo da busca dos autores por saciar o gosto de seu público por constantes peripécias, os textos são recheados de cenas em que acontecem fantásticos fenômenos naturais: tempestades, vulcões, tremores de terra. No período classificado por Thomasseau (2005: 112) como melodrama diversificado, uma de suas variantes é o chamado melodrama de aventuras e de exploração, em que os autores buscavam apresentar um “clou”, uma cena original, insólita.<sup>10</sup> Naufrágios, cenas sob a água, erupções de vulcão, descarrilamento de trens são momentos aguardados com ansiedade pelo público.

Vale aqui nova referência ao estudo de Przybos (1987), quando a autora enumera três aspectos cognitivos dominantes da relação cena/platéia. O primeiro refere-se aos momentos em que o espectador possui superioridade quanto à informação, ou seja, detalhes da intriga que são explícitos ao público, embora desconhecidos dos personagens no palco. Exemplo claro desse procedimento é encontrado na peça *Le Bossu* (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862), cujo herói se disfarça de corcunda para conseguir restabelecer a ordem. O público, no entanto, conhece sua verdadeira identidade. O próprio título já é um primeiro indício, mas no quadro 5 da cena 14 do segundo ato, Lagardère, disfarçado de corcunda (bossu), utiliza a expressão que o identifica para seus cúmplices em batalha:

PEYROLLES. É justo. (Ele assina)

LE BOSSU. Bom negócio... Cá estou.

GONZAGUE, voltando-se vivamente. Hein! Você disse?

LE BOSSU. Eu disse, meu senhor, que por oito dias eu estou aqui em minha casa

---

<sup>10</sup> É interessante citar trecho de Thomasseau (2005), que fala sobre uma das obras mais expressivas do melodrama de aventuras e baseia-se no texto de Jules Verne:

“A peça no entanto que é bem sucedida ao apresentar um clou a cada quadro e que obtém um dos maiores sucessos teatrais do século 19 foi *A volta ao mundo em 80 dias* de Jules Verne e Dennery (1874). Dennery acrescenta algumas cenas ao texto de J. Verne e idealiza ainda o itinerário em que o herói controla finalmente o tempo e o espaço, duas longas obsessões que permaneceram nas cenas do Boulevard durante muito tempo.” (Thomasseau, 2005: 112) (tradução nossa)



e eu me esforçarei para empregar bem o meu tempo. (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862: 12)<sup>11</sup> (grifo e tradução nossos)

O segundo aspecto é exatamente o oposto, a inferioridade em relação à informação, momentos em que as peripécias (da intriga ou de efeitos cênicos) surpreendem o público; o terceiro é o suspense, efeitos ou elementos marcantes previamente divulgados por cartazes ou imprensa e ansiosamente esperados ao longo do espetáculo (Przybos, 1987: 159).

Os grandes eventos cênicos se enquadram em um destes dois últimos aspectos. É comum a ida ao teatro para a confirmação do anúncio de um pôr-de-sol incomparável ou da divulgação na crítica de “um efeito novo, figurinos brilhantes e um balé bem executado”. (Przybos, 1987: 160) (tradução nossa)

Toda uma série de eventos colabora para o desenvolvimento da maquinaria cênica, na medida em que a platéia é também seduzida por tais efeitos. Os grandes acontecimentos cênicos, no entanto, não estão restritos ao melodrama de aventuras. No universo maniqueísta do melodrama, a natureza age também como uma resposta da Providência à desordem urdida pela banda do mal. Dessa forma, grandes intempéries colaboram para ampliar o sofrimento das vítimas ou criar a atmosfera para a atuação dos vilões. Veja-se o exemplo de Coelina, ou l'enfant du mystère (1800), de Pixérecourt, na passagem do segundo para o terceiro ato:

ATO III. (...) Durante o entreato escuta-se ao longe o barulho de raios; logo a tempestade aumenta, e, ao se levantar a cortina, toda a natureza parece em desordem; os relâmpagos brilham de todas as partes, a torrente corre com furor, os ventos uivam, a chuva cai abundantemente, e os múltiplos raios se repetem 100 vezes, pelo eco das montanhas; instauram-se na alma o assombro e o terror.

PRIMEIRA CENA. TRUGUELIN [o traidor], disfarçado de camponês. (Ele chega com ar desnortado e percorre o teatro como um insensato.)<sup>12</sup>

## Melodrama e indústria cultural

Todos esses efeitos podem fazer-nos conjecturar uma relação entre o cinema e o melodrama. Pode-se ressaltar o fato de que a estrutura narrativa melodramática, ao longo de seu percurso no século 19, foi apresentando elementos que hoje poderiam ser descritos como cinematográficos. Tome-se como exemplo dois aspectos do melodrama *Trente ans ou la vie d'un joueur* (Victor Ducange, 1827). O primeiro, já citado, é a preciosa descrição da ambientação. Espaço aberto, esse cenário do final da cena 7, da terceira jornada, é minuciosamente detalhado e assemelha-se de fato à descrição de uma locação, tamanha a diversidade de elementos:

<sup>11</sup> PEYROLLES. C'est juste. (Il signe.) LE BOSSU. Bonne affaire... J'y suis. GONZAGUE., se retournant vivement. Hein! Tu dis? LE BOSSU. Je dis, monseigneur, que pour huit jours je suis ici chez moi et je tacherai de bien employer mon temps. (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862: 12)

<sup>12</sup> "ACTE III. (...) Pendant l'entr'acte on entend le bruit éloigné du tonnerre; bientôt l'orage augmente, et, au lever du rideau, toute la nature paraît en désordre; les éclairs brillent de toutes parts, le torrent roule avec fureur, les vents mugissent, la pluie tombe avec fracas, et des coups de tonnerre multipliés qui se répètent cent fois, par l'écho des montagnes, portent l'épouvante et la terreur dans l'ame. SCENE PREMIÈRE. TRUGUELIN [le traître], déguisé en paysan. (Il arrive avec un air égaré, et parcourt le théâtre comme un insensé).

O teatro muda e representa a cabana de Georges sobre o barranco de um monte árido, selvagem e rodeado de precipícios. – O interior da cabana ocupa dois ou três planos do teatro. – À esquerda do espectador se vê uma lareira estreita; um pouco mais longe, uma cortina de lã rasgada, e a extremidade de uma cama quase inteiramente coberta por essa cortina. – À esquerda, uma espécie de escritório ou segundo quarto, cuja porta está aberta. – O fundo desse miserável lugar apresenta duas largas janelas sem veneziana, através das quais se vê a paisagem triste e árida que oferecem as montanhas; e, entre as duas janelas, uma porta cujas tábuas são mal unidas. – Muitos caminhos se cruzam nas montanhas, formando um vasto anfiteatro de rochas e precipícios; e bem ao fundo, em distanciamento, descobre-se a cabana no topo do monte principal. – Todo o interior da cabana oferece um aspecto de miséria; não se vê mais do que uma mesa feita com um prancha de madeira, sobre o qual estão dois azulejos; um velho aparador e quatro cadeiras em mau estado, com uma escada de mão. – Um cântaro, assentos de terra e outros utensílios domésticos, estão sobre o aparador. – Num canto vê-se um machado de cortar lenha.)

(...)

O tempo está escuro, o vento sopra com força, e caem alguns raios. – (Amélie, vindo do espaço velado pela cortina, entra expressando desespero, além da aparência abatida.)<sup>13</sup> (Victor Ducange, 1827: 195)

Outro aspecto cinematográfico que esse melodrama parece preconizar é a estrutura narrativa. Thomasseau (2005:29) ressalta a preocupação na gênese melodramática francesa, exposta por Pixérécourt – o maior expoente do melodrama clássico (período de 1800 a 1823) – em respeitar as três unidades aristotélicas. No entanto, a ruptura com a causalidade passa a ser freqüente nos melodramas. *Trente uns ou la vie d'un jouer* (Victor Ducange, 1827), como o próprio título indica, trata-se de um melodrama em que de um ato para outro há uma distância de 15 anos. Alguns nós da intriga são desatados no próprio intervalo e o público se intera dos acontecimentos por meio de grandes textos emitidos por um personagem em diálogo esclarecedor. Neste texto mesmo, o personagem principal Georges de Germany fica sabendo de toda a armação feita pelo vilão, que pretendia seduzir sua esposa, no intervalo de um ato para outro. Estas lacunas assemelham-se a um processo de edição e resgatam o componente

---

<sup>13</sup> “Le théâtre change et représente la cabane de Georges sur la pente d'un mont aride, sauvage et entouré de précipices. – L'intérieur de la cabane occupe les deux ou trois plans du théâtre. – A la gauche du spectateur, on voit un âtre vide; – un peu plus loin, un pan de rideau de serge déchiré, et l'extrémité d'un grabat presque entièrement caché par ce rideau. – A gauche, est une espèce de cabinet, ou seconde chambre, dont la porte est ouverte. – Le fond de ce misérable réduit présente deux larges fenêtres sans volets, à travers lequel on voit le paysage triste et aride qu'on offrent les montagnes; et, entre les deux fenêtres, une porte dont les planches sont mal jointes. – Plusieurs chemins se croisent dans les montagnes, qui forment un vaste amphithéâtre de rocs et des précipices; et tout au fond, dans l'éloignement, on découvre l'ermitage au sommet du principal mont. – Tout l'intérieur de la cabane offre l'aspect de la misère; on n'y voit qu'une table fait d'un morceau de planche, sur laquelle sont posés deux carreaux à faire de la blonde; un vieux buffet et quatre mauvaises chaises, avec un escabeau. – Une cruche, des assiettes de terre et autres utensiles de ménage, sont sur le buffet. – Dans un coin, on voit une cognée à fendre du bois.)

(...)

Le temps est sombre, le vent siffle avec force, et il fait quelques éclairs. – Amélie, venant du renforcement qui se trouve derrière le rideau de serge, entre, en exprimant un peu d'effroi, mais encore plus abattement.” (Victor Ducange, 1827: 195)

surpresa esperado pelo público. Em *Le Bossu* (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862), por exemplo, entre o terceiro e o quarto atos, Lagardère, o herói, é ferido por seus perseguidores:<sup>14</sup>

Rubrica do final do terceiro ato: Peyrolles se lança ao encalço de Lagardère, o regente sustenta Madame de Gonzague.

4º ato – 9º quadro: O ângulo do cais de Tuilleries e da ponte da Conférence (hoje Ponte Royal). É noite; da direita, vê-se chegar um homem, esgotado pelo longo percurso, que estanca para se apoiar no parapeito.

1ª cena – LAGARDÈRE, ferido e sangrando. Os covardes! Os covardes! Me esperaram na saída do palácio... Me bateram e me esperaram para acabar comigo. Será mortal o golpe que recebi?... Senhor! Vós não podeis me abandonar ainda... eu ainda não terminei meu trabalho... Oh! Eu escuto os passos dos assassinos... E nada... nada... para lutar por minha vida. Ah! Esta pedra... Terei eu forças para erguê-la... (ele a pega.) Sim. (Ele escuta.) Eu não me engano, apenas um homem se aproxima de mim. Eu vejo os raios da lua brilhando em sua espada nua... ou ele me matará, ou eu terei essa espada, afinal. (fica de tocaia.).<sup>15</sup> (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862: 21)

■ 112

Além da passagem de tempo, esse trecho caracteriza outro recurso – esse, sim, compreendido nos mais diferentes momentos do melodrama francês. São os momentos narrativos em que o personagem esclarece antecedentes da ação. É comum a utilização de um personagem secundário ávido por conhecer os desdobramentos dos fatos, cuja função, nesse momento, é a de servir de audiência ao grande texto esclarecedor, que, como vimos na cena citada, pode configurar-se também em fala diretamente emitida ao público. Em *L'aveugle* (Adolphe Philippe Dennery et Anicet Bourgeois, 1857) os fatos que ocorrem na transição entre o segundo e o terceiro ato são tantos, que esse recurso se torna fundamental. Nesse entreato, o herói tenta cometer suicídio tomando veneno, informação essencial, pois de sua tentativa frustrada herdará, como seqüela, a cegueira. Em longo texto, a heroína descreve tais eventos à sua fiel empregada e confidente:

“LOUISE – Estávamos parados, meu pai, Geneviève e eu, em uma cidadezinha próxima de Nîmes; era lá que o tio de Geneviève deveria vir buscá-la, e, como ele ainda não havia chegado, meu pai decidiu que lá passaríamos um ou dois dias a esperá-lo. À noite, íamos nos separar, quando chegou ao hotel um jovem que tinha

<sup>14</sup> Este corte entre o terceiro e quarto ato pode sugerir também a relação estreita entre o folhetim e o melodrama. No final de um ato, a perseguição é insinuada, criando o “gancho”. Nos moldes do recurso de Sherazade em “mil e uma noites”, esta proposta faz com que o espectador fique curioso para assistir ao próximo capítulo/ato.

<sup>15</sup> Rubrica do final do terceiro ato: Peyrolles s'élançe à la suite de Lagardère, le régent soutient madame de Gonzague. 4º ato – 9º quadro: L'angle de quai des Tuilleries et du pont de la Conférence, (aujourd'hui Pont-Royal). Il fait nuit ; on voit arriver un homme de la droite, épuisé par un longue course, il s'arrête pour s'appuyer sur le parapet. 1ª cena – LAGARDÈRE, blessé sanglant. Les lâches! les lâches! ils m'attendaient à ma sortie du palais... ils m'ont frappé et ils m'attendaient pour m'achever. Le coup que j'ai reçu est-il mortel?... Seigneur! Vous ne pouvez pas m'abandonner encore... je n'ai pas fait ma tâche... Oh! j'entends les pas des assassins... Et rien... rien... pour leur disputer ma vie. Ah! Cette pierre... aurai-je la force de la soulever... (il la ramasse.) Oui. (Il écoute.) Je ne me trompe pas, un seul homme vient à moi. Aux rayons de la lune je vois briller son épée nue... ou il me tuera, ou j'aurai cette épée, et alors. (il s'embusque.) (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862: 21)

sido encontrado desfalecido, morrendo, próximo de uma sepultura no cemitério da cidade. Pusemo-nos à procura de um médico, e no hotel mesmo havia um, era o doutor Darcy, cujos negócios o haviam trazido de Lyon. Ele examinou o jovem e nos assegurou de que ele melhoraria, revelando-nos que se havia envenenado... Para avisar à família do infeliz, o médico procurou descobrir seu nome, seu endereço... Ele havia deixado Lyon recentemente e se chamava Albert... Ao ouvir esse nome, empalideci, senti minhas pernas cederem, caí desfalecida... (mudando de tom). Você sabe, eu conhecia o senhor Albert..."<sup>16</sup> (Adolphe Philippe Dennery et Anicet Bourgeois, 1857: 8) (tradução nossa)

Outro recurso amplamente empreendido pelos autores melodramáticos é a fala à parte. Esses trechos em que o personagem se dirige diretamente ao público reforçando a relação de cumplicidade palco/platéia, são comumente associados à comédia e também nos reportam ao gênero épico. Essa abordagem direta ao espectador apresenta-se como um código eminentemente teatral, assimilado pela platéia. Como uma breve pausa na seqüência narrativa, tais momentos devem parecer não compactuados com os demais personagens que compõem a cena. Há um exemplo bastante claro, que não deixa de propor um breve momento de comicidade, na peça *Le Bossu* (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862), em que o personagem atua num jogo de palavras de duplo sentido, reconhecido pelo público, mas ignorado pelo outro personagem. No quadro 10 da cena 3, 4º ato, *Passepoil* (cúmplice do herói), falando com *Gonzaga* (o vilão) faz referência a *Peyrolles*, que foi assassinado por ele e cujo corpo foi jogado no rio (o público sabe, o vilão não):

GONZAGUE. Você sabe onde ele está?

COCARDASSE. Razoavelmente perto...

PASSEPOIL. Eu suponho entre Asnières e Chatou. (À parte) Sim, ele deve estar por lá neste momento.

GONZAGUE. Por que ele deixou Paris?

COCARDASSE. Sem dúvida a vosso serviço. – O que é certo, é que não foi por vontade própria que ele fez essa pequena viagem.

PASSEPOIL. Não! Oh! Não!

GONZAGUE. Pois então, que *Peyrolles* vá ao diabo se ele quiser.

PASSEPOIL, à parte. É exatamente lá que ele vai".<sup>17</sup> (grifos e tradução nossos)

<sup>16</sup> LOUISE – Nous nous étions arrêtés, mon père, Geneviève et moi dans un village à quelques lieues de Nîmes, c'était là que l'oncle de Geneviève devait venir la prendre, et comme il n'était pas encore arrivé, mon père décida que nous y passerions un jour ou deux à l'attendre. Le soir, nous allions nous séparer, lorsqu'on apporta à l'hôtel un jeune homme qu'on avait trouvé évanoui, mourant, près d'une tombe dans le cimetière du village... On se mit en quête d'un médecin, il s'en trouvait un dans l'hôtel même, c'était le docteur Darcy que des affaires appelaient à Lyon. Il examina le jeune homme et nous dit pour nous rassurer qu'il répondait du malade bien qu'il eût essayé de s'empoisonner... Pour prévenir la famille de ce malheureux, le docteur avait dû s'informer de son nom, de sa demeure... Il avait récemment quitté Lyon et s'appelait Albert... A ce nom, je pâlis, je sentis mes jambes chanceler, j'allais tomber inanimée... (Changeant de ton). Tu sais, je connaissais monsieur Albert... (Adolphe Philippe Dennery et Anicet Bourgeois, 1857: 8) GONZAGUE. Pourquoi a-t-il quitté Paris? COCARDASSE. Sans doute pour le service de monseigneur. – Ce qu'il y a de certain, c'est que sa n'est pas pour son agrément qu'il fait ce petit voyage. PASSEPOIL. Non! oh! non. GONZAGUE. Puisque vous voilà, que *Peyrolles* aille au diable s'il veut. PASSEPOIL, à part. C'est précisément là qu'il va." (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862: 22)

<sup>17</sup> "GONZAGUE. Vous savez où est-il? COCARDASSE. A peu près... PASSEPOIL. Je le suppose entre Asnières et Chatou. (A part.) Oui, il doit être là à present. (Anicet-Bourgeois et Paul Féval, 1862: 22)

A relação entre melodrama e cinema pode também configurar-se em um paradoxo. A experiência melodramática aciona no teatro elementos que passarão a definir a estrutura narrativa cinematográfica.<sup>18</sup> Diversas e minuciosas ambientações (tableaux); pluralidade de cenas, sendo que alguns acontecimentos se dão no tempo fora da linha narrativa; flashback (no melodrama, em cenas narradas por personagens); são aspectos que em conjunto parecem antecipar modelo que seria absorvido pelo cinema. O paradoxo reside no fato de que, por mais que a maquinaria cênica se desenvolva, há ali uma limitação que se encerra no enquadramento do palco e que atua sempre no campo da representação,<sup>19</sup> enquanto a câmera cinematográfica pode captar locações nos ambientes reais. O cinema passa, então, a mostrar o que o teatro tenta reproduzir. Esse nó foi desatado pelos artistas do palco por meio do resgate da teatralidade, ou seja, a busca do que o teatro tem de específico. Os códigos teatrais passam a ocupar o espaço das propostas de reprodução da realidade nos palcos. Ora, o apelo à visualidade é justamente um dos trunfos do melodrama. No entanto, os recursos cinematográficos conseguem realizar com mais propriedade essa pesquisa que norteou os autores melodramáticos, o que, de alguma forma, parece ter colaborado para o tom anacrônico que esse gênero parece ter adquirido no teatro.

A presença de artistas ligados à indústria cultural no ambiente do circo-teatro no início do século 20 é indício também de uma prática que vai se sedimentar na década de 1970, quando a arte circo-teatro apresenta-se como exemplo notável de uma arte popular que, justamente para manter seu espaço e seu público, teve que empreender medidas de reelaboração, de adequação às normas ali predominantes da produção cultural. Envolvendo-se na trama urbana dos meios de comunicação de massa, o circo-teatro, ao mesmo tempo em que mantém núcleos tradicionais, passa a incorporar novos modelos e fórmulas como meios de sustentação. Há vários títulos de peças de circo-teatro homônimos a sucessos da televisão e do cinema, tais como “O Ébrio”, “O cangaceiro”, “A escrava Isaura” e “Marcelino, pão e vinho”. Em estudo fundamental do universo circense-teatral brasileiro, a historiadora Emínia Silva (2007) aponta esta inter-relação:

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do século XX. (Silva, 2007:20)

Mas, se o apelo visual remete-nos ao cinema, há também outras possibilidades

<sup>18</sup> É interessante marcar o fato de que Pierre Decourcelle, conceituado autor melodramático, foi também roteirista de cinema.

<sup>19</sup> Estamos falando da experiência do melodrama, que tem como opção espacial cênica o teatro à italiana. Em processo de ruptura com esse modelo, várias experiências foram empreendidas ao longo do século 20 propondo espetáculos nos espaços mais diferenciados.

de espetacularidade que ocupam espaço significativo no conjunto dos melodramas e que são incorporados no espetáculo circense-teatral. Músicas e danças são recursos empreendidos pelos melodramaturgos, em geral colaborando na construção de determinada ambientação. A utilização de cenários campestres é muito recorrente – principalmente no melodrama clássico, verificando-se uma espécie de nostalgia desses lugares, em que os vícios citadinos parecem ainda não ter chegado.<sup>20</sup> A relação antagônica bem x mal é refletida na dicotomia campo x cidade, e, para reforçar as virtudes campesinas, as cenas incluem com frequência momentos de confraternização na comunidade, em que são inseridos cantos e coreografias.

A música pode também facilitar o reconhecimento. A voz das heroínas, sempre doce nos textos, é inconfundível. Em *Le Bossu* (Anicet- Bourgeois et Paul Féval, 1862), há uma típica cena, na qual o vilão descobre o paradeiro da mocinha Blanche de Nevers. A personagem Flor ingenuamente revela a presença da heroína em Paris ao narrar ao vilão ter ouvido seu canto nas proximidades do Palais-Royal:

FLOR. Sim; o tempo todo eu briguei com a terrível madame Angélique, que me impedia de abrir as cortinas da carruagem. Eu queria ao menos ver o Palais-Royal. Na volta de uma pequena rua, a carruagem beirava as casas. Eu escutei alguém cantando dentro de uma sala baixa. Eu reconheci a voz... Eu levantei a cortina... Blanche estava na janela dessa sala baixa. Eu soltei um grito, eu queria descer, mas madame Angélique foi mais forte e me reteve.

GONZAGUE. Um rua perto do Palais-Royal? Você reconheceria esta rua?

FLOR. Certamente. Madame Angélique me disse depois que era a Rua de Chantre... Mas o que escreveis em vossa agenda? (Anicet- Bourgeois et Paul Féval, 1862: 13)

O recurso do reconhecimento por meio da música foi também utilizado na peça *Les Deux Orphelines* (D'Ennery et Colmon, 1874), quando uma das irmãs órfãs escuta a outra, cega e perdida em Paris, passar cantando. No entanto, pelo fato de estar sendo conduzida à prisão, é impedida de encontrá-la. Reconhecimentos e impedimentos de diversas espécies habitam esse universo. O reencontro de familiares é sempre um momento no qual se espera que os espectadores vertam lágrimas. A cena 13 da terceira jornada de *Trente ans ou la vie d'un joueur* (Victor Ducange, 1827) é uma típica cena de reconhecimento. O filho, que havia sido criado pelo tio de sua mãe, retorna para tirar sua família do exílio e da miséria:

ALBERT – Eu trago notícias de alguém...

AMÉLIE – De meu filho?... Ele ainda existe? Você o viu?... Pare!... Espere!... Céus!...

---

<sup>20</sup> Sobre essa temática é interessante recorrer a Barriguelli (1974), que pontua ter o conflito entre os universos rural e urbano, de larga tradição na história da comédia brasileira, passado a figurar também como importante temática de algumas peças de circo-teatro, que, encenadas nos centros urbanos, “exaltam sempre, direta ou indiretamente, o mundo rural, contendo uma certa crítica sutil (uma reprovação) aos modos de vida da cidade”. (Barriguelli, 1974: 119). ALBERT – Ah! j'avais résolu de ménager votre coeur, mais je n'ai plus la force de résister au mien. Ce fils que vous pelurez, ce fils qui vous chérit... ma mère!... AMÉLIE – Ah! (Amélie éperdue se jette à son cou.) C'est lui! c'est lui!... (Elle l'embrasse avec transport.) C'est mon fils! mon Albert!... Ah! mon Dieu! j'ai tant souffert avec courage, ne me laissez pas mourir de joie! ALBERT – Ma mère! ma tendre mère! je viens finir vos peines; je vous apporte la fortune, le bonheur... AMÉLIE – Ah! je n'ai plus besoin de rien! je suis heureuse! je suis riche! j'ai mon fils!... tu ne me quitteras plus? ALBERT – Jamais! (Victor Ducange, 1827: 200-201)

Sua idade, seu choro... Ah! Meu Deus! Não me engane mais, eu vou morrer...

ALBERT – Ah! Eu havia decidido poupar seu coração, mas não tive forças para resistir ao meu. O filho que você procura, o filho que você quer... minha mãe!...

AMÉLIE – Ah! (Amélie, desnorreada, lança-se a seu pescoço.) É ele! É ele!... (Ela o abraça forte.) É meu filho! Meu Albert!... Ah, meu Deus! Eu sofri tanto corajosamente, não me deixe morrer de felicidade!

ALBERT – Minha mãe! Minha terna mãe! Eu vim para acabar com seu padecimento; eu trouxe a fortuna, a felicidade...

AMÉLIE – Ah! Eu não tenho mais necessidade de nada! Sou feliz! Sou rica! Tenho meu filho!... Você não me deixará mais?

ALBERT – Jamais!<sup>21</sup>

## Melodrama: recepção e fases

Fazer chorar. Este é um dos alvos dos autores melodramáticos. Colocar seus personagens em situações limite para fazer o público chorar pelos “bons, geralmente frágeis, mudos, cegos, doentes e sem defesa, com exceção dos heróis vingadores que possuem todas as qualidades”. A piedade é despertada no público “e faz correr torrentes de lágrimas quando vítimas tocantes se encontram nas situações as mais perigosas (...) No melodrama, treme-se de medo, chora-se de piedade, e sempre sobre os bons sentimentos”. (Vincent-Buffault, 1986: 226)

As lágrimas podem constituir-se termômetro de qualidade para aferir um bom melodrama. E os empresários o sabem. O público no Boulevard não é apático, não se mantém isolado pela construção da imaginária quarta parede na boca de cena. Ao contrário, apresenta tintas de uma torcida esportiva, vibrando nos momentos mais emocionantes, mas também protestando quanto à má qualidade de determinado recurso utilizado. Como uma espécie de regente do público, os donos do teatro lançam mão da claque, cujo chefe assiste a alguns ensaios e se prepara para conduzir a platéia:

A atividade da claque é perfeitamente orquestrada. Seu diretor assiste aos ensaios e marca os trechos de prazer e de desagrado. Valorizar e escamotear compõem sempre sua missão. Geralmente hábil, ele determina a priori o plano de campo. Desde a primeira apresentação ele já inicia sua batalha com o público. Conhecendo antecipadamente o terreno, distribui seus soldados, a claque, em lugares estratégicos na sala: na platéia, sob o lustre, onde se misturam chapelões e bonés, nas galerias, no meio dessa brava gente que exprime seu prazer e seu descontentamento. Ele não se esquece das damas-claque, empregadas vindas do Marais, munidas de grandes lenços, que sentam na primeira e na segunda galeria onde “o

<sup>21</sup> ALBERT – Et je vous apporte des nouvelles de quelqu'un...

AMÉLIE – De mon fils?... Ah! existe-t-il? Vous l'auriez vu?... Arrêtez!... Attendez!... Ciel!... votre âge, vos pleurs... Ah! Mon Dieu! ne m'abusez pas, vous me feriez mourir.

ALBERT – Ah! j'avais résolu de ménager votre coeur, mais je n'ai plus la force de résister au mien. Ce fils que vous pelurez, ce fils qui vous chérit... ma mère!...

AMÉLIE – Ah! (Amélie éperdue se jette à son cou.) C'est lui! c'est lui!... (Elle l'embrasse avec transport.) C'est mon fils! mon Albert!... Ah! mon Dieu! j'ai tant souffert avec courage, ne me laissez pas mourir de joie!

ALBERT – Ma mère! ma tendre mère! je viens finir vos peines; je vous apporte la fortune, le bonheur...

AMÉLIE – Ah! je n'ai plus besoin de rien! je suis heureuse! je suis riche! j'ai mon fils!... tu ne me quitteras plus ?

ALBERT – Jamais! (Victor Ducange, 1827: 200-201)

sentimento (...) deve representar um papel muito importante” [citação: Louis Castel (pseud. Robert), *Memoires d'un claqueur*, Paris, Constant-Chantpie et Lavavasasseur, 1829: 41.]. (Przybos, 1987: 185) (tradução nossa)

O melodrama consegue reunir na mesma platéia diversas camadas sociais, ainda que em determinado momento possa acontecer de a platéia chorar enquanto o público do “paraíso” sorri ou de o “paraíso” se divertir enquanto a orquestra se entristece. (Thomasseau, 2005: 134) (tradução nossa) No entanto, mesmo que a absorção possa aqui e ali se dar de forma diferenciada, há momentos em que todos compartilham democraticamente a mesma emoção. Recorrendo novamente à análise de Przybos (1987), pode-se avaliar a diversidade de composição desse público tendo-se como referência o fato de ser um grupo heterogêneo de consumidores de um mesmo produto:

Ao mesmo tempo rico e pobre, aristocrata e plebeu, burguês e trabalhador, o público dos boulevards não se presta a uma categorização que estabeleça a origem social dos espectadores. De enorme popularidade, o melodrama não é o produto oferecido ao consumo e prazer de uma única classe. Ele é oferecido ao conjunto do corpo social. (Przybos, 1987: 41) (tradução nossa)

Todos os elementos destacados colaboram para a construção da identidade melodramática. Há, no entanto, nuances que diferenciam etapas no melodrama francês ao longo do século 19 e – mesmo que aspectos dos diferentes momentos cheguem já mesclados no processo de engendramento do modelo brasileiro – pode ser interessante destacá-las.

Segundo Thomasseau (2005), o melodrama mantém na França esse constante diálogo com as transformações sociais, podendo ser dividido em algumas etapas distintas. A primeira, ele classifica como melodrama clássico (1800-1823). Alguns autores, como Ginisty (1910) e Przybos (1986), consideram esse o momento aquele em que o gênero melodramático se apresenta em seu estado mais acabado. Dessa época costumam ser destacados três dramaturgos: Pixérécourt, tido como seu maior expoente, Caigniez e Victor Ducange,<sup>22</sup> e um dos textos considerado emblema desse período é *Coelina ou l'Enfant du Mystère* (Pixérécourt, 1800):

A fórmula completa será realçada com *Coelina ou l'Enfant du Mystère* (2 de setembro de 1800), e o melodrama passará a ter doravante suas leis: quatro personagens essenciais: o terceiro papel, tirano ou traidor, possuidor de todos os vícios, animado por todas as paixões más – uma mulher infeliz ornada de todas as virtudes – um homem honesto protetor da inocência – o cômico ou “niais”, termo que o consagrará, que fará surgir o riso em meio ao pranto. O vilão persegue a vítima, ela sofre até o momento em que seu infortúnio atinge o limite; o homem

---

<sup>22</sup> Apesar de ser considerado por Ginisty um dos mestres do melodrama – ao lado de Pixérécourt e Caigniez – Ducange foi enquadrado por Thomasseau (2005) como um dos expoentes do melodrama romântico, o que em parte se deve à fragilidade dos rótulos, mas também a algumas ousadias do autor em relação ao paradigma proposto por Pixérécourt. Se tomarmos como exemplo um de seus melodramas mais famosos *Trinta anos ou a vida de um jogador*, podemos ver como o autor rompe com a unidade de tempo, fazendo a ação transcorrer ao longo de 30 anos.



honesto chegará oportunamente para salvá-la e dar a seu inimigo vingança exemplar, com a assistência do cômico, que se alinha tradicionalmente aos oprimidos. O estilo será imposto pela ênfase e pelo luxo das máximas morais semeadas ao longo do diálogo, pela abundância dos epítetos. (Ginisty, 1910: 14-15) (tradução nossa)

O gosto pelo melodrama permanece, mas a influência das obras românticas vai ficando cada vez mais significativa. À medida que os heróis trágicos vão sendo substituídos por heróis românticos, as fronteiras entre o teatro burguês e o teatro popular vão-se diluindo:

E de fato o melodrama havia mudado. A expressão da sensibilidade se fez nele mais viva e ele adquire um tom de revolta social quando a inteligência ou o gênio dos heróis se choca com a mediocridade dos bem estabelecidos socialmente ou com as potências políticas financeiras. “Esqueci que a miséria acorrenta o gênio” diz um personagem de *La Fille Maudite* (1817) (*A filha maldita*), de Boirie e Chandezon. Tédio e lassitude passam a se fazer presentes no melodrama: o herói ou a heroína chegará eventualmente ao suicídio quando a Fatalidade o/a atinge com demasiada violência, como em *Valentine ou la Séduction* (1821) (*Valentine, ou a sedução*), de Pixérécourt. A morte não é mais reservada apenas ao vilão, mas serve de pretexto, no palco, para as mais cruéis variações. O casamento, que no melodrama clássico recriava, na última cena, uma família em torno da qual todos se reagrupariam para enfrentar as dificuldades da vida, desaparece dando lugar a outras ligações menos estáveis e mais passionais. O adultério, por sua vez, quase banido do antigo melodrama, invade pouco a pouco as intrigas e as povoa de bastardos, de mães solteiras, de crianças perdidas e reencontradas, pais indignos e indignados lançando maldições sobre sua progenitura. Esta “adulterolatria”, que atingirá todos os gêneros, permanecerá, até o final do século, como uma temática essencial. (Thomasseau, 2005: 66-67)

■ 118

Thomasseau (2005) delimita o período romântico do melodrama entre 1823 e 1848, momento em que o termo melodrama começa a assumir um tom pejorativo e os autores passam a designar suas peças apenas como “drama”.<sup>23</sup> O elemento mais forte que caracteriza o melodrama é o recurso ao patético, mas as fronteiras entre drama romântico e melodrama são tênues, e eles “confundem-se em seu nascimento; nunca se pode fazer uma clara distinção entre eles, que eram escritos pelos mesmos autores, representados pelos mesmos atores e encenados nos mesmos teatros.” (Thomasseau 2005: 65).

A segunda etapa, então, é designada melodrama romântico (1823-1848). Seguindo sua característica de refletir a atmosfera da época, o melodrama francês sofre algumas

---

<sup>23</sup> Thomasseau (2005: 66) chama a atenção para este fato: “A partir de 1825, o termo melodrama passa a ser empregado apenas pelos críticos: os dramaturgos o haviam abandonado. Em 1838, corajosamente, Anicet-Bourgeois, tenta reabilitá-lo, no prefácio de *La pauvre fille*.

(...)

Em vão. A partir dessa época a palavra melodrama torna-se um termo pejorativo.”

alterações com a queda do Império,<sup>24</sup> espelhando uma nova mentalidade coletiva. Há a introdução de novos elementos na temática e na tipologia: os excluídos convertem-se em heróis; o melodrama do rigor e das convenções vai-se carregando de extremismos e desmedidas; o espetáculo dos vícios torna-se mais complacente; a fatalidade mata com mais frequência os protagonistas; os vilões sobrevivem; a paixão passa a ocupar o centro da cena.

Tecnicamente o melodrama romântico sedimenta sua estrutura em cinco atos com vários quadros, o que estimula a complexidade de ambientações, característica que reforça o apelo visual próprio ao melodrama e que tanto agrada seu público. Há ainda a inserção de um prólogo, que apresenta a situação anterior, provocadora da trama.

Apesar de envolvimento em nova abordagem, o melodrama continua se apoiando em determinados pilares, como a oposição entre o bem e o mal – divisão na qual os papéis continuam a ser enquadrados – e os grandes efeitos. O outro dado, porém, que começa a ser empregado com certa frequência é a ambientação que migra do campo para as cidades:

Mais tarde, quando se podem sentir os progressos da industrialização e do urbanismo, a cidade passa a ser o lugar melodramático por excelência. Os autores põem em cena agora os meios populares, na maior parte do tempo desprovidos de verdade e com tintas simplistas: D'Ennery et Grange, *Les Bohémiens de Paris* (1843); Brisbarre et Nue, *Les pauvres de Paris* (1856); D'Ennery e Cormon, *Les Deux Orphelines* (1874). (Przybos, 1987: 61)

119 ■

Nesse período há uma importante transição também no que tange ao modo de interpretar. Aos poucos, os papéis vão perdendo o tom puramente esquemático e abrindo-se para nuances de construção dos personagens. Deve-se aqui ficar atento às armadilhas de uma leitura articulada por um olhar de quem possui a informação de todo o percurso que os atores percorrem ao longo do século 20. Essas nuances começam a emprestar um tom mais natural, mas ainda enquadrado em características definidoras pelo papel e ainda distantes da noção de construção “psicológica” do

---

<sup>24</sup> Berthier (1986: 7-8) faz um breve panorama dos teatros neste momento: “As variações da censura (1815-1864). – A Restauração, nem em 1814, nem em 1815, não modifica os textos produzidos sobre o Império. Mas pouco a pouco vai-se instaurando uma prática complexa, feita de uma mistura de censura mesquinha, de um *laissez-faire* e de reações circunstanciais. De 1815 a 1848 consolida-se, de maneira geral, a especialização dos teatros contida de forma embrionária nos decretos napoleônicos. É assim, por exemplo, que os teatros de vaudeville e de variedades não têm em princípio o direito de representar outra coisa senão peças em um ato, entreameadas ou não de músicas. Para lá representar um drama ou uma peça em três atos (mesmo cômica), era necessária autorização. Inversamente, o Gaité só levava dramas e melodramas, e era o vaudeville ligeiro que lhe fazia sombra. Quando foi autorizada a abertura de pequenas salas populares notadamente no Boulevard du Temple (teatros de M<sup>me</sup> Saqui em 1814, Petit-Lazzari em 1815, Funambules em 1816), limitou-se sua expansão, especificando-se a seu favor que eles não podiam ter mais que dois atores em cena de cada vez (...) Apesar desses entraves, um liberalismo gradual permitia a fundação de alguns teatros novos: o Gymnase e o Nouveautés na Restauração (1820 e 1827), o Palais-Royal, o Renaissance e o Théâtre-Historique na Monarquia (1831, 1838, 1847). Não são, porém, necessariamente empresas duradouras; se o Gymnase e o Palais Royal são prósperos até hoje, o Nouveautés fechou ao final de cinco anos, e o Renaissance ao final de três, apesar de sua luxuosa inauguração com a estréia de Ruy Blas (07 de novembro de 1838); enfim o Théâtre-Historique, dirigido por Alexandre Dumas e quase exclusivamente nutrido por suas próprias peças, não conseguiu escapar à falência (novembro de 1850)”

personagem. Para se ter uma noção da extensão dessas diferenças pode ser interessante citar parte da análise de Ginisty (1910: 217-218) referente ao período clássico, sobre a relação música/melodrama, em que a entrada de cada personagem é acentuada por uma vinheta executada pelo instrumento que melhor o define:

A música tem relação estreita com o melodrama. O compositor das músicas da peça está sempre nomeado nas brochuras; sua partitura compõe-se das entradas, saídas, passagens que sublinham situações patéticas e do ballet, arte feita de tradições e experiência, porque a cada personagem corresponde o emprego de determinados recursos da orquestra: a flauta chorosa convém à dor da heroína perseguida, o contrabaixo acompanha o tirano, o cômico é precedido de uma melodia viva e animada. (tradução e grifo meus)

Mais e mais o melodrama vai-se aproximando do drama burguês, chegando a receber de Thomasseau (2005: 103-109) a designação “de costumes ou naturalista”. No entanto, o autor coloca tais melodramas que abordam predominantemente questões familiares lado a lado com outros três modelos, enquadrando-os todos em período denominado “melodrama diversificado” (1848-1914). O Segundo Império modifica novamente o espírito e as técnicas do melodrama. As opiniões questionadoras são impedidas pelo rigor e pela censura. Em contrapartida, o desenvolvimento dos meios de transporte possibilita o acesso de públicos mais distantes e estimula a realização de turnês.

O melodrama diversificado pode ser dividido em quatro categorias.

Melodrama militar, patriótico e histórico: em que aparecem os personagens militares, exageradamente defensores da honra e da pátria. A eles podem-se associar ainda as versões em capa e espada.

Melodrama de costumes e naturalista: associado a temáticas familiares; filhos perdidos e recuperados, duelos, casamentos. Thomasseau (2005) chama a atenção para o fato de que, com a ascensão de novas camadas sociais, o embate castelo x cabana, volta a ocupar seu lugar em cena.

Melodrama de aventuras e exploração: influenciados por novas descobertas científicas e novos territórios, os autores ampliam o campo de ação e os recursos dos protagonistas dos melodramas. Como exemplo, destaca-se a posição que a América exerce nesses melodramaturgos: lugar desconhecido em que se mata e se faz fortuna rapidamente.

Melodrama policial e jurídico: no enredo, um crime é geralmente preparado no primeiro quadro e executado no segundo. As evidências recaem sobre um inocente, que só consegue justificar-se na última cena.

Para concluir, vale ressaltar que o que se pode perceber em termos de influência na escrita melodramatúrgica circense-teatral no Brasil é que as diversas etapas se mesclam em um misto de influências. Do melodrama clássico ao diversificado, permanecem recorrentes os recursos que mais definem o gênero: o apelo ao patético, às tramas rocambolísticas, grandes reviravoltas e as tradicionais cenas de reconhecimento.

## Referências

- BERTHIER, Patrick. **Le théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle**. Paris: Presses Universitaire de France, 1986. (Collection Que sais-je?)
- BRAGA, Claudia. **Em busca da brasilidade**: teatro brasileiro na primeira república. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2003.
- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. **A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José**: a “menina-dos-olhos” de Paschoal Segreto. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO.
- FERNANDES, Sílvia. Notas sobre a dramaturgia contemporânea. In: **O Percevejo**. Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO); Centro de Letras e Artes; Escola de Teatro; Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, ano 8, n. 9, 2000, pp. 25-38.
- GASCAR, Pierre. **Le Boulevard du Crime**. Paris: Atelier Hachette; Massin, 1980.
- GINISTY, Paul. **Le mélodrame**. Paris: Louis-Michaud, 1910. (Bibliothèque Théâtrale Illustrée).
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta: Circo e poesia**: a vida do autor de – E o céu uniu dois corações. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- PRZYBOS, Julia. **L’entreprise mélodramatique**. Paris: Librairie José Corti, 1987.
- REIS, Ângela. **Cinira Polônio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- SILVA, Ermínia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **Les formes du théâtre populaire au XIX<sup>e</sup> siècle**. Mélodrame, vaudeville, féerie, parodie. In: Dix-neuf / vingt. Revue de littérature moderne: XIX<sup>e</sup> / XX<sup>e</sup> siècles. n. 9. mar 2000, pp. 25-35.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VAN BELLEN, E. C. **Les origines du mélodrame**. Utrech: Kemink & Zoon, 1927.
- VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas: Unicamp, 1996.
- VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: Ponte; Campinas: Unicamp, 1991.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. **Histoire des Larmes**. Paris : Rivages, 1986.