

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Paula Fernanda Ludwig

O MELODRAMA FRANCÊS NO BRASIL

**Santa Maria, RS, Brasil
2015**

Paula Fernanda Ludwig

O MELODRAMA FRANCÊS NO BRASIL

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira

Santa Maria, RS, Brasil
2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ludwig, Paula Fernanda
O melodrama francês no Brasil / Paula Fernanda
Ludwig.-2015.
205 p.; 30cm

Orientador: Lawrence Flores Pereira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2015

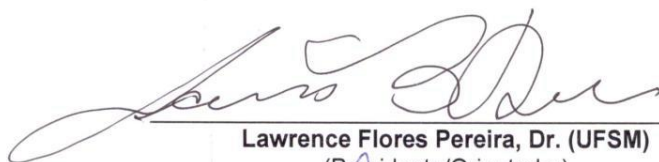
1. Melodrama 2. Literatura dramática 3. Teatro 4.
Comparatismo 5. Século XIX I. Flores Pereira, Lawrence
II. Título.

Paula Fernanda Ludwig

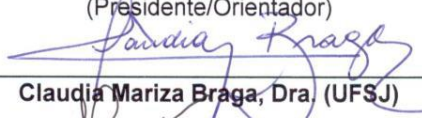
O MELODRAMA FRANCÊS NO BRASIL

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

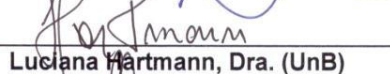
Aprovado em 15 de dezembro de 2015:



Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Claudia Mariza Braga, Dra. (UFSJ)



Luciana Hartmann, Dra. (UnB)



Luciana Ferrari Montemezzo, Dra. (UFSM)



Rosani Ursula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2015

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa e pela oportunidade de realização de parte dos estudos na França.

À Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, em especial à Coorientadora Profa. Dr. Claudia Poncioni, pela acolhida, sugestões, incluindo a sugestão de pesquisa na Hemeroteca, e oportunidades de aprendizado.

Aos funcionários da Bibliothèque Nationale de la France, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Bibliothèque de la Sorbonne e da Bibliothèque de Sainte-Genève, pelo auxílio na consulta aos acervos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria.

Ao Professor Lawrence Flores Pereira, a Providência que operou a reviravolta no meu melodrama, com quem aprendi muito em pouco tempo, pelo incentivo, pela paciência e pelas sugestões valiosas.

À Professora Luciana Hartmann, a quem muito admiro e com a qual tive o privilégio de começar essa jornada. Não apenas excelente em seu trabalho, mas também uma pessoa incrível, cujos ensinamentos levarei para a vida toda.

À Professora Claudia Braga, cujo trabalho foi fonte de inspiração para este estudo, pela generosidade, disponibilidade, paciência com meus tropeços e pelas sugestões valiosas que foram incorporadas ao texto.

À Professora Luciana Montemezzo, pela disponibilidade e prontidão.

À Professora Rosani Umbach, pela contribuição junto à comissão examinadora.

À Professora Sílvia Paraense, a qual tive o privilégio de conhecer, inspiração para os estudos e para a vida.

Aos Professores Pedro Brum e Vera Lenz.

Ao Sr. Henrique Daniel Pereira, que viveu esse processo comigo e soube ser o meu herói.

À minha família, pela paciência e compreensão, em especial aos meus pais e aos queridos leitores Elizabeth, Lílian e Tiago.

Às minhas queridas amigas Daniella e Maria Iraci – cúmplices de toda essa trama.

RESUMO

O MELODRAMA FRANCÊS NO BRASIL

AUTORA: Paula Fernanda Ludwig
ORIENTADOR: Lawrence Flores Pereira

Este trabalho trata da introdução e da repercussão do melodrama francês no Brasil, no século XIX. Visando elucidar a trajetória dessa forma teatral no contexto brasileiro, o estudo concentrou-se em reunir e sistematizar informações diversas e originais, provenientes da recuperação de fontes históricas e de material teórico publicado no país e no exterior, especialmente na França, berço do melodrama. Para tanto, foi realizada uma série de pesquisas em catálogos de bibliotecas nacionais e estrangeiras, que possibilitaram a organização de referenciais bibliográficos, a consulta de obras dramáticas originais e levantamentos, em periódicos brasileiros do século XIX, acerca do uso do termo “melodrama” e acerca da encenação, em nossos palcos, de peças melodramáticas escritas pelos principais autores franceses de melodramas dos Oitocentos. Os resultados obtidos com essas pesquisas orientaram a comparação entre sistemas culturais distintos (França e Brasil) e a análise das implicações do estabelecimento dessa forma teatral no campo social e no campo literário, conforme o entendimento de que a literatura dramática não se limita à linguagem verbal registrada nas peças. Nesse sentido, o presente estudo apresenta um panorama sobre dramaturgia, espetáculos, público e comentários em relação às peças e à estética melodramática, presentes em discursos regularmente veiculados pela imprensa, como um registro do imaginário coletivo da população. Desse modo, espera-se contribuir para a compreensão deste fenômeno, associado ao contexto peculiar de sua recepção no Brasil, tendo em vista que a relação entre as obras encenadas nos palcos brasileiros e seu público acompanha e reflete a produção artística neste importante período histórico de transformação social no país.

Palavras-chave: Melodrama. Século XIX. Comparatismo. Teatro. Literatura dramática.

RÉSUMÉ

LE MÉLODRAME FRANÇAIS AU BRÉSIL

AUTEUR: Paula Fernanda Ludwig
DIRECTEUR DE THÈSE: Lawrence Flores Pereira

Ce document traite de l'introduction et de l'impact du mélodrame français au Brésil au XIX^e siècle. Cherchant à clarifier la trajectoire de cette forme théâtrale dans le pays, l'étude veut recueillir et systématiser des diverses informations, à partir de la récupération de sources historiques et matériel théorique, publiée dans le pays et à l'étranger, notamment en France, où le mélodrame est né. À cette fin, une série de recherches ont été faites dans les catalogues des bibliothèques nationales et étrangères, permettant d'organiser des références bibliographiques, consulter les ouvrages originaux dramaturgiques et effectuer des recherches à propos de l'utilisation du terme 'mélodrame' et à propos de la mise en scène de pièces mélodramatiques écrites par des auteurs français de mélodrames du XIX^e siècle. Les résultats sous-tendent l'élaboration du texte de la thèse, qui compare des différents systèmes culturels (France et Brésil) et veut comprendre les implications de la mise en place de cette forme théâtrale dans le domaine social et dans le domaine littéraire, selon la compréhension que la littérature dramatique ne se limite pas au langage verbal enregistré dans les pièces. En ce sens, cette étude présente un aperçu de l'art dramatique, spectacles, public et commentaires sur pièces et esthétique mélodramatique, présente dans les discours régulièrement parus dans la presse, comme un registre de l'imaginaire collectif de la population. Ainsi, il est prévu de contribuer à la compréhension de ce phénomène associé avec le contexte particulier de sa réception au Brésil, dans cette importante période historique du développement social dans le pays.

Mots-clés: Mélodrame. XIX^e Siècle. Comparatisme. Théâtre. Littérature dramatique.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – João Caetano dos Santos.....	15
FIGURA 2 – Ludovina Soares.....	20
FIGURA 3 – <i>Boulevard du Temple</i>	67
FIGURA 4 – Entrada dos teatros no bulevar em dia de espetáculo.....	68
FIGURA 5 – Movimento na saída do espetáculo, no bulevar.....	69
FIGURA 6 – Teatro Imperial em 1835.....	77
FIGURA 7 – Teatro São Pedro de Alcântara reconstruído após incêndio ocorrido em 1856.....	77
FIGURA 8 – Teatro São João no Porto.....	117
FIGURA 9 – <i>Le drame</i>	138
FIGURA 10 – Imagem publicada em <i>Merrimac</i> (1863).....	145

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

TABELA 1 – Número e porcentagem de ocorrências, por décadas, nos lugares com mais registros em relação ao total no país.....	26
TABELA 2 – Número de peças diferentes anunciadas por décadas...	51
TABELA 3 – Número de anúncios diferentes por autores.....	51
GRÁFICO 1 – Gráfico sobre a evolução dos registros nos lugares com mais ocorrências em relação ao total no país.....	27
GRÁFICO 2 – Comparação entre autores por décadas.....	52

SUMÁRIO

1	O MELODRAMA FRANCÊS NO BRASIL – O SÉCULO XIX	
	<i>Problemática e contextualização</i>	11
2	ESTABELECIMENTO DA FORMA TEATRAL E DIFUSÃO DAS OBRAS NO BRASIL	31
2.1	A CONSOLIDAÇÃO DO MELODRAMA FRANCÊS: FIXAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA PECULIAR.....	31
2.1.1	Modificações ao longo do tempo: o melodrama clássico, o romântico e o diversificado	38
2.2	UM PERCURSO: MELODRAMAS FRANCESES ENCENADOS NO BRASIL.....	45
3	O MELODRAMA COMO FORMA TEATRAL POPULAR	65
3.1	NA FRANÇA: O BULEVAR E A LITERATURAPOPOPULAR.....	65
3.2	NO BRASIL: O LUGAR DO MELODRAMA.....	72
4	O MELODRAMA E AS IDEIAS DE MORALIDADE E CIVILIDADE	83
4.1	MORALIDADE E CIVILIDADE NO MELODRAMA.....	83
4.1.1	Variações entre o melodrama clássico e o melodrama romântico	88
4.2	A FUNÇÃO DIDÁTICA DO TEATRO NO BRASIL – REGULARIZAÇÕES E CENSURA TEATRAL.....	90
4.3	VALORES DIFUNDIDOS PELO MELODRAMA E A RECEPÇÃO DO PÚBLICO BRASILEIRO.....	94
4.3.1	Exaltação da moralidade nos periódicos brasileiros do século XIX	98
5	ESPETACULARIDADE – O GOSTO DO PÚBLICO E OS RECURSOS DA ENCENAÇÃO	101
5.1	A ESPETACULARIDADE NA DRAMATURGIA MELODRAMÁTICA.....	101
5.2	REGISTROS DO GOSTO DO PÚBLICO.....	104
5.3	MÚSICA E ESPETÁCULO.....	110
5.4	VESTÍGIOS DE UMA TEATRALIDADE.....	115
5.5	ESTRATÉGIAS PARA A CONQUISTA DO PÚBLICO.....	134
6	AVALIAÇÕES SOBRE AS PEÇAS E SOBRE A FORMA TEATRAL	141
6.1	AVALIAÇÕES NEGATIVAS.....	141
6.2	A CRÍTICA ESPECIALIZADA.....	148
6.3	A DESPEITO DA CRÍTICA – CAMINHOS DA DRAMATURGIA NACIONAL.....	151
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
	ANEXO 1 - TABELAS CONTENDO OS TÍTULOS DOS PERIÓDICOS BRASILEIROS CONSULTADOS E O NÚMERO DE OCORRÊNCIAS DO TERMO “MELODRAMA” POR PUBLICAÇÃO	171
	ANEXO 2 – TABELA E GRÁFICO SOBRE EVOLUÇÃO DO NÚMERO DE REGISTROS DO TERMO “MELODRAMA” EM PERIÓDICOS BRASILEIROS NO SÉCULO XIX	182
	ANEXO 3 – COMPARAÇÃO ENTRE ANÚNCIOS DE ESPETÁCULOS PUBLICADOS NO <i>DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO</i> (1851) E O <i>PAIZ</i> (1896)	183

ANEXO 4 – TÍTULOS DE PEÇAS ANUNCIADAS COMO MELODRAMAS (DIVIDIDO POR ÉPOCA DE ENCENAÇÃO).....	185
ANEXO 5 - PEÇAS DE DRAMATURGOS FRANCESES ENCENADAS NO BRASIL.....	189
ANEXO 6 – ÓPERAS ANUNCIADAS COMO MELODRAMAS EM PERIÓDICOS BRASILEIROS DO SÉCULO XIX.....	204

1. O MELODRAMA FRANCÊS NO BRASIL – O SÉCULO XIX

Breves considerações iniciais Problemática e contextualização

O melodrama é uma forma teatral que se estabeleceu na França, no final do século XVIII, e que se disseminou amplamente por outros países, como o Brasil, no século XIX. As peças melodramáticas são caracterizadas pela mescla de elementos diversos – texto, encenação e música – e por aspectos específicos, como o registro patético, a busca por finalidade moral, o uso de personagens tipificadas, que utilizam uma gestualidade codificada, entre outros. Sua composição dramática é bastante peculiar e enfatiza a exploração da linguagem teatral, em detrimento de preocupações com o desenvolvimento da escrita segundo critérios de valor literário.

Esse trabalho aborda o melodrama perante os âmbitos teatral e literário, considerando a relação entre proposta cênica e composição dramática. Esse enfoque motivou a busca por dados capazes de promover novas conclusões acerca dessa forma teatral e, especificamente, acerca de sua trajetória no Brasil. Almejando compreender a introdução e a repercussão do melodrama em território nacional no século XIX, foram recolhidas e sistematizadas diversas informações a partir de fontes diversificadas, como recursos históricos, sobretudo registros em periódicos da época, referencial bibliográfico em língua estrangeira e peças melodramáticas publicadas em francês.

Os resultados, advindos dessa pesquisa, possibilitaram a comparação entre sistemas culturais diversos, desenvolvendo o eixo central da tese, baseado nos contrastes entre a trajetória do melodrama no contexto francês (fonte para grande parte do referencial teórico disponível sobre essa forma teatral) e a trajetória do melodrama no contexto brasileiro, evidenciando diferenças cruciais entre os dois percursos, sobretudo quanto à recepção em cada país. Dentro dessa proposta, em território brasileiro, ressalta-se um confronto que marcou a formação nacional – as intenções da elite instruída em conflito com a realidade da maioria da população brasileira, inculta em grande parte. Nesse sentido, o estudo propõe uma abordagem original, apresentando questões pouco abarcadas por referencial teórico disponível em língua portuguesa.

No Brasil, a forma teatral denominada “melodrama” é apresentada como tema central de estudos teóricos¹ a partir do século XXI, no livro *O melodrama: o gênero e sua permanência* (2000), de Ivete Huppés², e na tradução da obra francesa *O melodrama* (2005), de Jean-Marie Thomasseau, por Jacqueline Penjon e Claudia Braga. Ambos os estudos apresentam a reunião de características gerais que definem o melodrama como um gênero, partindo do seu contexto de fixação na França, no final do século XVIII.

À publicação dos livros de Huppés e Thomasseau no Brasil, seguiram-se trabalhos acadêmicos, principalmente na área das artes cênicas – artigos, dissertações e teses³, cujo enfoque, todavia, não se detém sobre o estabelecimento do melodrama francês no contexto brasileiro, no século XIX. Sem ser objeto de uma investigação mais detalhada, essa questão figura no interior dos panoramas históricos sobre o teatro nacional⁴ de forma dispersa, sem chegar a constituir um tema de estudos.

A problemática do estabelecimento do melodrama no Brasil faz-se presente no subcapítulo “A Vitória do Melodrama”, em *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*

¹ O melodrama, no Brasil, é área de interesse de estudos sobre mídias audiovisuais (cinema e televisão) e cultura de massa. O assunto consta em contribuições estrangeiras, como *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina* (1992), de Sílvia Oroz; *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2003), de Jesús Martín-Barbero, com o subcapítulo “Melodrama: o grande espetáculo popular”, e como a obra do brasileiro Ismail Xavier – *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues (2003). Enquanto forma teatral, é abordado em livros traduzidos sobretudo da língua inglesa, como no capítulo “Melodrama” de *A experiência viva do Teatro* (1967), por Eric Bentley, e em algumas considerações tecidas por Martin Carlson acerca do teatro na França, em *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade* (1997). O assunto também motivou observações tecidas por Arnold Hauser, em *História Social da arte e da literatura* (1998). Nessas publicações, a temática é desenvolvida dentro do contexto francês.

² O livro de Huppés, situado no campo dos Estudos Literários, é introduzido por uma apresentação que classifica a obra como o primeiro estudo escrito no Brasil acerca do melodrama como gênero teatral e da sua relação com a produção de dramaturgos brasileiros, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Martins Pena, Luís Antônio Burgain e Francisco Adolfo de Varnhagen, nos tempos românticos da primeira metade do século XIX.

³ São referências, por ordem de publicação, as teses de Paulo Merísio - *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais* (2005), que destaca a relação entre o melodrama e o circo; de Robson Correa de Camargo – *O Espetáculo do Melodrama: arquétipos e paradigmas* (2005), que sublinha o melodrama como forma eminentemente espetacular; e a tese de livre docência de Claudia M. Braga – *Melodrama: um gênero a serviço da emoção* (2006), que traça um paralelo entre o melodrama e a tragédia grega. Os autores mencionados também são responsáveis pela elaboração e orientação de uma série de trabalhos, como artigos e textos em anais, frequentemente divulgados em meio eletrônico.

⁴ Apesar de não se aprofundarem no assunto, livros como *Panorama do Teatro Brasileiro* (2001), de Sábato Magaldi, trazem importantes contribuições. As obras de Décio de Almeida Prado (sobretudo as publicações sobre a trajetória do ator brasileiro João Caetano dos Santos e os livros *Teatro de Anchieta a Alencar – 1972*, e *O drama romântico brasileiro – 1996*) fornecem informações valiosas, bem como esclarecimentos sobre questões como a diferença entre melodrama e drama romântico, base para percepções expostas neste trabalho.

(2001), de João Roberto Faria, e, mais recentemente, na obra *História do teatro brasileiro* (2012), organizada por Faria, o subcapítulo “A Tragédia e o Melodrama”, elaborado por Ivete Huppés⁵. Na área da historiografia teatral, o destaque ao expressivo sucesso das apresentações de peças melodramáticas em palcos brasileiros, registradas desde meados do século XIX, motiva a caracterização do melodrama como manifestação popular relacionada à decadência do teatro nacional de cunho literário. Tal perspectiva é questionada por Claudia Braga, coordenadora do Grupo de estudos em Teatro Brasileiro (GETEB), da Universidade Federal de São João Del-Rey, em seu livro *Em busca da brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República* (2003), onde defende que o melodrama exerceu papel decisivo na manutenção e expansão do interesse pelo teatro no Brasil e disponibiliza uma lista⁶ dos melodramas mais apresentados entre o final do século XIX e início do XX.

O GETEB foi responsável por digitar manuscritos de peças melodramáticas, listadas no catálogo da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), a partir de um levantamento baseado em referências de materiais teóricos, alguns ligados ao ator João Caetano. Contudo, os dados reunidos limitam-se às informações retiradas do frontispício das peças, não sendo disponibilizado um relatório oficial.

O catálogo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, disponível em versão digital, está sob os cuidados da Biblioteca Nacional. Ele não oferece acesso aos textos digitalizados, apenas aponta títulos e alguns dados sobre cada obra. O catálogo é referência para consulta de textos dramaturgicos no Brasil, inclusive manuscritos. Em seu acervo, consta o total de 61 títulos classificados como melodramas. Contudo a maioria das obras foi produzida no século XX, e o critério adotado, para as definir como melodramas, parece limitar-se à consideração da mescla entre drama falado e música, ignorando características como a presença de personagens maniqueístas e da moralidade, explorada por um conflito em que o bem sempre vence no final.

⁵ No livro, referenciada como Ivete Susana Kist.

⁶ A lista foi elaborada a partir das obras *40 Anos de Teatro* (1956-1959, vols. I, II e III) de Mario Nunes; *A contribuição italiana ao Teatro Brasileiro: 1895-1964* (1976) de Miroel Silveira e *O Teatro no Brasil – tomos I e II* (1960) de J. Galante de Sousa. Os melodramas listados são: *Amor de Perdição*, *O Anjo da Meia Noite*, *Uma causa célebre*, *O Conde de Monte Cristo*, *A Doida de Mont-Mayor*, *Os Dois Garotos*, *Os Dois Proscritos*, *Dom Cezar de Bazan*, *As Duas Órfãs*, *A Filha do Mar* – de Lucotte, *A Honra*, *A Mártir* – de Dennery, *A Morgadinha de Val-flor*, *Quo Vadis?*, *A Ré Misteriosa*, *Remorso Vivo* e *A Rosa do Adro* (sobre essa peça, foi escrita uma dissertação que engloba sua versão como romance e mais três versões como drama: FERNANDES, Juliana Assunção. *Texto narrativo / texto dramático: uma análise de A rosa do Adro*. Dissertação de Mestrado. Porto, Universidade do Porto, 2007).

Esta linha de estudos carece de dados mais precisos sobre o estabelecimento e a repercussão do melodrama no Brasil no século XIX. A entrada no cenário nacional, como forma teatral definida e não como possibilidade em ascensão, não motivou discussões teóricas que pudessem fornecer um registro escrito sobre esse processo. As peças, traduzidas do original francês, foram pouco publicadas, muitas restritas a manuscritos, por vezes não preservados. Como alternativa para reunir informações e estabelecer alguma organização que considerasse o local e o período visados neste estudo (Brasil – século XIX), a imprensa estabeleceu-se como meio profícuo de investigação.

De acordo com Nelson W. Sodré, em sua *História da Imprensa no Brasil* (1999), e Wilson Martins, na *História da inteligência brasileira* (1977), a organização da imprensa brasileira só aconteceu no início do século XIX, com o estabelecimento da Família Real portuguesa e sua corte no Brasil, em 1808. Antes disso, era proibida a existência de tipografias no país, sendo que o processo de edição acontecia via Portugal ou Inglaterra e estava condicionado à censura exercida pela Igreja Católica e pela Coroa portuguesa. Somente em 1821 as tipografias particulares foram liberadas, iniciando-se um movimento mais rico para a imprensa nacional, cujo discurso frequentemente associava-se ao engajamento político e social. Nessa época consolidaram-se grandes jornais, publicados na capital do Império, mas de circulação nacional. Dentre eles, pelo tempo que se mantiveram em circulação, recebem destaque o *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878) e *O Paiz* (1884 -1934).

A imprensa brasileira fixou-se no país paralelamente à concretização da nossa arte teatral, conforme um sistema baseado na construção de teatros, com companhias e repertórios definidos, apresentações frequentes e público regular - condições que criaram um ambiente propício para o desenvolvimento do teatro nacional. Nessa época, as modestas Casas de Ópera (locais destinados às apresentações teatrais) passaram a ser substituídas por construções maiores e mais apropriadas para a realização de espetáculos, fato que impulsionou a concretização do teatro como uma das principais fontes de entretenimento no país.

Com o interesse da elite econômica regional em fixar um local simbólico onde pudesse exibir seu poder e promover a educação dos habitantes, foi inaugurado, em

1812, na Bahia, o pioneiro Teatro São João⁷. Um ano após, por decreto de D. João VI, visando atender às demandas da Corte, inaugurou-se no Rio de Janeiro o Real Teatro de São João⁸ (denominado Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara em 1827, Teatro Constitucional Fluminense em 1831 e novamente Teatro São Pedro de Alcântara em 1839), que foi o principal teatro da capital do Império durante os Oitocentos, palco de frequentes apresentações da primeira companhia nacional de atores, do ator e empresário João Caetano. Essas construções foram levadas a cabo por empresas particulares, todavia o governo também fornecia incentivos financeiros, permitindo a realização de loterias para arrecadação de fundos e pagando uma taxa de aluguel fixo de camarotes⁹.



Figura I – João Caetano dos Santos¹⁰

⁷ Lucas Robatto, *Os primórdios do Teatro São João desta cidade da Bahia (1806-1821)*, s/d, pp.3-12. Disponível em: <http://marcos.sampaio.me/m/pdf/artrevbahia.pdf>, acessado em maio de 2015.

⁸ O teatro acomodava 1020 espectadores na plateia e contava com 112 camarotes, os quais recebiam até 300 pessoas. Ao longo do tempo, sofreu algumas mudanças: em 1824 sofreu um incêndio; foi reinaugurado em 1827, como o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara; em maio de 1831 passou a chamar-se Teatro Constitucional Fluminense, por questões políticas; e em 1839, após reformas, voltou a ser denominado como Teatro de São Pedro de Alcântara. Sobre a conservação desse teatro, escreveram Lotar Hessel e Georges Raeders: “A proximidade dos donos do poder e do tesouro facilitava a concessão de auxílios, subvenções e loterias, o que reparava com certa rapidez os malefícios causados por incêndios e outros danos” (*O teatro no Brasil sob D. Pedro II*, 1979, p. 278).

⁹ J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil*, 1960, p.138-139. Grande parte das informações sobre o estabelecimento do teatro no Brasil foram retiradas dessa fonte.

¹⁰ Imagem disponível em www.rioecultura.com.br. Acessada em outubro de 2015.

Na década de 1830, além do São Pedro, o Rio de Janeiro já contava com outros dois grandes teatros: o Teatro de São Januário (antigo Teatro da Praia de Dom Manuel, erigido por um grupo de artistas portugueses com o apoio governamental em 1829 e, em 1838, transformado em São Januário, em homenagem à filha de D. Pedro I, a princesa Januária Maria. Em 1862, passou a ser conhecido como Ateneu Dramático e em 1863 voltou à sua denominação inicial, até ser demolido em 1868) e o Teatro de São Francisco (inaugurado em 1832 pelo francês João Victor Chabry e onde, entre 1846 e 1851, João Caetano promovia espetáculos semanais). O São Francisco, em 1855, foi rebatizado como Ginásio Dramático, marcando uma importante fase da historiografia teatral brasileira, em vias de evolução, quando começava a surgir no país uma nova tendência estética, voltada para os rumos que o teatro europeu assumia e fazendo frente às representações realizadas pela companhia de João Caetano no São Pedro.

Em 1858, o teatro alegre francês chegou à Corte brasileira com as Folies Parisiennes¹¹, sendo construído, um ano mais tarde, o Alcazar Lyrique. Nos jornais, os anúncios desses teatros eram publicados em francês. Ambos fornecem indícios sobre a receptividade do público brasileiro à arte que provinha da França.

O Rio de Janeiro contou ainda com o Teatro Provisório (de 1851 a 1875, denominado Teatro Lírico Fluminense em 1854¹²), o Teatro Santa Leopoldina e o Teatro Variedades (ambos inaugurados em 1860). Em 1871, a mando de Furtado Coelho, o Teatro São Luís e, desse ano até a Proclamação da República, mais dez novas salas de espetáculos foram abertas na cidade, perfazendo uma rede que atingia um público amplo.

Outros centros urbanos também ergueram suas casas de espetáculo na primeira metade do século XIX. Lothar Hessel e Georges Raeders, em *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1979), escreveram acerca do desenvolvimento dos teatros brasileiros no século XIX em diferentes regiões do país¹³, demonstrando que, em

¹¹ Teatro inspirado no Théâtre des Bouffes-Parisiens, fundado em 1855 por Jacques Offenbach (1819-1880) em Paris.

¹² Esse teatro estava voltado para os espetáculos líricos, com 124 camarotes, 248 cadeiras de primeira classe, 443 de segunda e 147 de terceira.

¹³ Em *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1979, p. 137–290 passim), Hessel e Raeders dedicam 16 capítulos do livro para o assunto, divididos da seguinte maneira: “Teatro na Bahia (até 1857)”, “Teatro em Pernambuco” (até 1876), “Teatro no Maranhão (até 1863)”, “Teatro em Minas Gerais (até 1870)”, “Teatro em São Paulo (até 1876)”, “Teatro no Rio Grande do Sul (até 1863)”, “Teatro no Paraná (até

todas elas, existia um interesse acentuado pelas artes cênicas. Esse interesse prosperou após a elevação do Brasil a Reino Unido, época da construção de sedes, apoiadas pelo poder público, porém administradas por empresas privadas, ou erigidas pela iniciativa de associações dramáticas particulares. As associações providenciavam o local para os espetáculos e sua realização.

Conforme Lothar Hessel e Geroges Raeders¹⁴, as associações geralmente eram compostas por acadêmicos ou membros da elite econômica da região. Em São Paulo, com a chegada, em março de 1828, dos primeiros estudantes do Curso Superior de Ciências Jurídicas e Sociais, avivou-se a vida cultural da região. Organizaram eles o denominado Teatro Acadêmico, cujo repertório incluía peças próprias e alheias, como *O Triunfo da natureza* (tragédia de Vicente Pedro Nolasco Cunha), *Manuel Mendes (enxúndia)* (de Antônio Xavier Ferreira Azevedo), *Esganarelo* (possivelmente tradução da peça de Molière – *Sganarelle* – 1660), *Os sete infantes de Lara* (título das obras de dois dramaturgos espanhóis – Juan de la Cueva e Joaquín Francisco Pacheco), *A pobre das Ruínas* (de Mendes Leal Júnior) e o dueto *O Meirinho e a Pobre*. No Rio Grande do Sul, a Sociedade do Teatrinho, em 1828, agremiou a elite da localidade, arrendando uma velha Casa de Ópera e proporcionando distrações à cidade de Porto Alegre, sob a direção do cirurgião João Batista Cabral¹⁵. Além das encenações promovidas por iniciativas locais, os teatros também possibilitavam que companhias dramáticas da Capital, ou mesmo do exterior (geralmente de Portugal) excursionassem pelo país, difundindo seu repertório.

A imprensa era uma parte ativa na constituição desse panorama, como canal de comunicação utilizado pelo público, pelos autores e pelas companhias ou

1858)", "Teatro em Santa Catarina (até 1869)", "Teatro em Alagoas (até 1884), Sergipe e Espírito Santo (até 1872)", "Teatro na Paraíba (até 1889)", "Teatro no Rio Grande do Norte (até 1880)", "Teatro no Ceará (até 1872)", "Teatro no Piauí (até 1874)", "Teatro em Goiás (até 1874)", "Teatro em Mato Grosso (até 1854), Amazonas (até 1896) e Pará (até 1878)" e "Teatro no Rio de Janeiro (Cidade e Província, até 1871)".

Em Niterói, cidade vizinha ao Rio de Janeiro, o Teatro Niteroiense foi palco da estreia da companhia de João Caetano em 1833. Também nessa cidade foi construído o Teatro de Santa Tereza em 1842. No Recife, em 1839, inaugurava-se o Teatro São Francisco e, em 1842, o Teatro Apolo. No Maranhão, o Teatro União em 1831; no Paraná o Teatro Paranaguense em Paranaguá, em 1839; em Santa Catarina, o Teatro Novo (também denominado Teatro São Pedro ou Teatrinho Catarinense) em 1830 e, em Maceió, o Teatro Maceioense em 1846.

Para mais informações sobre os teatros brasileiros do século XIX, consultar: J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil*, 1960, p. 138–235 passim; e, sobre os teatros cariocas, as informações disponíveis em <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico>, acessado em janeiro de 2015.

¹⁴ Op. cit., 1979, p. 189-204 passim.

¹⁵ Ibid., p. 205-206.

empresas teatrais. Liam-se, em jornais e revistas, as apreciações sobre as peças, a divulgação dos espetáculos, as histórias peculiares que aconteciam nos teatros, o convite aos leitores para participarem de eventos promovidos por associações particulares, a biografia de artistas e de dramaturgos e as discussões sobre a situação teatral da época. Havia ainda trechos de cartas remetidas do exterior (principalmente da França e de Portugal), por correspondentes enviados pelos jornais, que abordavam aspectos da vida teatral de outros países.

Embora o acesso aos periódicos pudesse parecer restrito, visto a situação do analfabetismo no país (o primeiro censo demográfico realizado no Brasil, o Recenseamento Geral do Império feito em 1872, mostrou que 84% da população brasileira, somando pessoas livres e escravos, era composta por analfabetos¹⁶), o conteúdo das páginas da imprensa circulava em diferentes espaços de convívio social - nas ruas, nos bondes, nos salões. Era difundido oralmente, pela prática da oitiva, por meio da narração ou comentário sobre os fatos lidos. Assim, as informações veiculadas ampliavam seu alcance¹⁷ e permitiam que a imprensa atingisse um público vasto e variado, sendo o grande veículo de comunicação de massas do país no século XIX, conforme observam Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, no “Prefácio” de *Revista Dramática: São Paulo, 1860* (2007)¹⁸.

A promoção dos espetáculos era feita principalmente na Capital do Império, sobretudo por meio de jornais de grande circulação, responsáveis por divulgar

¹⁶ Esses dados foram apresentados por Hélio de Seixas Guimarães em seu livro *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX* (2004). Segundo Guimarães, esse censo apontou que 15% do total da população eram de escravos. Do restante, 54,4% eram homens brancos, 16,5% eram pardos, 14,6% negros e 14,5% caboclos. Ao mensurar categorias como o grau de instrução e de alfabetização, o levantamento “caiu como uma bomba sobre o Brasil letrado. O recenseamento geral, iniciado em 1872, teve os trabalhos concluídos quatro anos mais tarde, quando tiveram ampla divulgação na imprensa” (GUIMARÃES, 2004, p. 88). O autor assinala que os números desmistificavam a visão romântica e nacionalista vigente até então.

O alto índice de analfabetismo prevalecia no país ainda no final do século XIX, quando o Brasil apresentava a média nacional de analfabetismo na ordem dos 74,6%, com exceção do Rio de Janeiro, sede do governo na época, cuja 48,1% da população eram de analfabetos (informação disponibilizada por: BOMENY, Helena. *Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2003. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1354.pdf, acessado em maio de 2015).

¹⁷ Conforme explica Tatiana Siciliano (Revista *Alceu*, 2014, p. 74-93 passim), fonte para ideias sobre a imprensa e o teatro como parte ativa em transformações sociais e históricas, como meio de divulgação de ideias, inclusive advindas dos leitores, e de registros de entendimentos, conforme a noção de que, ao circular, as ideias são ressignificadas (a autora cita Fernando Mencarelli).

¹⁸ A obra faz parte de uma série de reproduções fac-similares lançadas pela Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP). Trata-se da coleção completa do primeiro periódico em São Paulo a se dedicar inteiramente a assuntos teatrais, a *Revista Dramática*, que produziu 22 números em 1860, dirigida pelo então estudante de Direito Pessanha Póvoa. Está disponível em: <https://books.google.com.br/books> (acessado em 30 de junho de 2015).

informações gerais, desde o movimento dos portos e as notícias do exterior até comunicados diversos, como o anúncio de escravos fugidos. Dentre eles, destaca-se o *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878), grande fonte de divulgação das representações teatrais na Corte, bem como *O Paiz*, a partir de 1884.

Seções denominadas “Theatros”¹⁹ ou “Espectáculos” traziam anúncios das representações oferecidas pelos principais teatros, fornecendo o título das peças em cartaz e outros detalhes, como o nome dos dramaturgos (quando conhecidos do público, ou caso se tratassem de autores estrangeiros, sobretudo os franceses, fator de prestígio para as obras), das personagens, dos atores ou então algum dado sobre a divisão da encenação e seu enredo. Os textos eram publicados de acordo com a demanda das empresas, companhias ou associações teatrais (estas em menor escala). Com frequência, dava-se destaque a algum aspecto do espetáculo que pudesse concorrer como atrativo para a plateia, evidenciando o propósito comercial dessas publicações.

Além dos anúncios, que oferecem um recorte sobre as peças apresentadas nos principais teatros da época, a imprensa registrou o respaldo às atividades teatrais tanto por parte do público leigo, que enviava seus textos para publicação nos periódicos, como por parte de críticos especializados. Não era comum a identificação dos autores dessas publicações, permanecendo estes no anonimato ou fazendo uso de pseudônimos.

Em seções intituladas “Publicações a pedido” ou “Comunicações”, os leitores encontravam espaço para publicar o que consideravam suficientemente significativo para vir a público. Os assuntos eram diversos, como a falta de moralidade das peças, a má administração dos teatros, o preço alto dos ingressos, a atuação dos atores²⁰ e a declaração de apreço às atrizes, sobretudo às primeiras damas das companhias. Na primeira metade do século XIX, por exemplo, Ludovina Soares²¹ era considerada a grande diva do teatro carioca.

¹⁹ Optamos por manter a grafia original nas citações retiradas de periódicos do século XIX.

²⁰ Bruna Rondinelli (Revista *Miscelânea*, 2010, p. 6). Traz a síntese sobre a presença do teatro nos periódicos do século XIX.

²¹ De acordo com Hessel e Raeders (*O Teatro no Brasil sob D. Pedro II*, 1979, p. 39), Ludovina (Coimbra, 1802 – Rio de Janeiro, 1868) era uma atriz portuguesa que aportara no Rio de Janeiro em 1829, com a companhia dramática lisboeta responsável pela fundação do Teatro da Praia de Dom Manuel, e “aqui atuou com brilho até quase sua morte” (HESSEL E RAEDERS, loc. cit.). Era a primeira-dama da Companhia Cômica Portuguesa, a qual atuava na Corte brasileira.

A lembrança da atriz permaneceu junto ao público mesmo após sua morte, em 1868, conforme indicam publicações em periódicos brasileiros do século XIX. No jornal *Periódico dos Pobres – o querido das moças*, por exemplo, em 18 de fevereiro de 1871, a figura da diva, no papel de uma heroína do melodrama *Genoveva de Brabante*, de Anicet-Bourgeois, é utilizada como referência para as moças. O episódio ocorre em “Visita das priminhas” (diálogo ficcional entre duas primas, o qual ocupa quase todo o periódico): “- D. Genoveva: gosto muito do seu nome, que faz me lembrar a minha amiga, já falecida, Ludovina Soares, no interessante papel de *Genoveva de Brabante*, que até hoje ninguém é capaz de o fazer” (p. 2).



Figura II – Ludovina Soares²²

Dentro do campo da crítica especializada, as apreciações das peças estabeleceram-se como seções temáticas, num desdobramento da atividade

²² Imagem retirada do livro *História do Teatro Brasileiro* (2012), organizado por João Roberto Faria. No livro, a figura é acompanhada pela nota “Ludovina Soares da Costa, 55 anos, em *Joana, a Doida*” (p. 55). No teatro brasileiro, na primeira metade do século XIX, a atriz é identificada como “O astro em torno do qual os restantes gravitavam” (Décio de Almeida Prado, loc. cit.).

informativa²³. Textos sobre os espetáculos eram encomendados pelos jornais a cronistas, encarregados de assistir às representações e, em seguida, escrever sobre essa experiência. Nos jornais de grande circulação, as crônicas teatrais eram publicadas no formato de folhetins²⁴. Os cronistas contextualizavam os espetáculos assistidos, resumiam seus enredos, comentando por vezes alguma particularidade da história ou da tradução, quando a peça não era originalmente escrita em português, e, por fim, avaliavam o desempenho da interpretação e a qualidade dos cenários e dos figurinos.

Esses textos, cujos autores não se identificavam, tinham caráter mais informativo do que reflexivo. Pela perspectiva de Sábado Magaldi²⁵, eles diferenciam-se da crítica teatral propriamente, pois esta prevê uma tomada de atitude, de acordo com a filiação ideológica do crítico, situando o objeto avaliado dentro de determinada tradição, construindo ligações históricas e entendendo a peça em relação à própria engrenagem teatral.

A crítica elaborada por cidadãos eruditos, que se interessavam pela arte teatral e desejavam defender seus pontos de vista publicamente, chegava à imprensa por meio de textos enviados como simples leitores ou a pedido dos editores dos periódicos. Escrever para jornais e revistas era uma forma de se tornar conhecido e angariar prestígio. À medida que as representações e a própria imprensa expandiam-se, publicações diversificadas começaram a oferecer mais

²³ De acordo com Helena M. Mello, *Aspectos da crítica teatral brasileira na era digital*, 2010, p. 20.

²⁴ De acordo com a tese de Ariane Ewald, *Fragmentos da Modernidade nas Crônicas Folhetinescas do Segundo Reinado* (2000, p. 276), as crônicas folhetinescas são textos que foram divulgados nos rodapés dos principais periódicos brasileiros do século XIX, com mais frequência em jornais da imprensa carioca, como o *Jornal do Commercio*, o *Correio Mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro*. Seguindo a imprensa francesa, os jornais do Rio de Janeiro inauguraram o rodapé para tornar a leitura mais agradável e aumentar a venda dos periódicos. As crônicas referiam-se a fatos circunstanciais da cidade, numa linguagem mais direta e coloquial, com tons de oralidade, visando tornar a leitura mais vivaz e divertida e criar uma cumplicidade, até então inexistente nos periódicos nacionais, entre o escritor e o leitor. Num primeiro momento, crônicas eram publicadas na coluna “Variedades”; em segundo, romances foram publicados nos rodapés dos jornais (a partir de 1840); por fim, nos rodapés, crônicas teatrais ou sobre o cotidiano passaram a dividir esse espaço com os romances. Os cronistas preocupavam-se em manter uma relação de confiança com os leitores, cientes de que os fatos relatados dependiam exclusivamente do seu ponto de vista. Dentre os cronistas dos meados do século XIX, destacam-se José Maria da Silva Paranhos - o Visconde do Rio Branco, Francisco Otaviano de Almeida Rosa, Machado de Assis, José de Alencar, França Júnior, Joaquim Manoel de Macedo e Ferreira de Menezes. No campo da crônica teatral deve-se mencionar ainda Artur de Azevedo que durante quatorze anos, de 20 de setembro de 1894 a 12 de outubro de 1908, escreveu no vespertino *A Notícia*, toda quinta-feira, um rodapé bem humorado, com crônicas teatrais intituladas “O Theatro” em que, além de ter criticado espetáculos em cartaz, traçou um fiel panorama do cotidiano teatral, com informações sobre os costumes da população e as dificuldades vivenciadas pela gente de teatro.

²⁵ *Panorama do teatro brasileiro*, 2001.

abrangência ao comentário teatral, dando espaço para apreciações, que buscavam indicar o que estava em evidência no debate europeu, e para escritas mais elaboradas.

A publicação regular de críticas teatrais foi inaugurada nos periódicos pelo trabalho de Justiniano José da Rocha, no jornal *O Cronista*, em 1836. O acadêmico do curso de Direito é considerado, por autores como Décio de Almeida Prado e João Roberto Faria, o primeiro crítico teatral brasileiro.

De acordo com Ariane Ewald (*Fragmentos da Modernidade nas Crônicas Folhetinescas do Segundo Reinado*, 2000) na década de 1830 o termo “crônica”, no sentido de texto em tom coloquial voltado para o relato de circunstâncias do cotidiano da cidade, era utilizado nos periódicos da época em seções específicas do jornal, como em “Chronica Legislativa”, “Chronica Administrativa” ou mesmo “Chronica Semanal”; ou ainda o título do periódico que se especializava, como *O Chronista: jornal chronologico, litterario, crítico e de modas* (23 maio 1836 a 2 abril 1839), criado por Justiniano José da Rocha, Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues da Silva.

A produção dos textos de Justiniano fez parte de um esforço em promover a apreciação crítica sobre o teatro brasileiro a partir do ponto de vista de escritores com formação acadêmica, capazes de discutir questões além do enredo das peças e da atuação dos atores. A tentativa do autor não teve muito fôlego, ele próprio escreveu poucos textos (em *O Cronista*, publicou entre 1836 e 1837. Em 1841, voltou à crítica teatral no periódico *O Brasil*, porém logo a abandonou²⁶). Contudo, estava oficialmente lançada uma corrente que foi seguida por outros intelectuais brasileiros, como José de Alencar e Machado de Assis.

Os jornais e as revistas tornaram-se instrumentos eficientes de promoção não apenas das obras, mas também de ideias sobre o campo das artes cênicas (incluindo-se aí a dramaturgia), inicialmente, de maneira dispersa nos jornais e, posteriormente, sobretudo a partir da década de 1840, também em revistas²⁷

²⁶ Como afirma Décio de Almeida Prado (“O Advento do Romantismo”, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 68). Fonte para as noções acerca do esforço para o início da crítica teatral no Brasil.

²⁷ De acordo com Carlos Roberto da Costa, em sua tese *A revista no Brasil, o século XIX* (2007, p. 49–67 passim) as primeiras revistas brasileiras foram *As Variedades ou Ensaios de Literatura*, publicada na Bahia em 1812 e *O Patriota*, publicado entre janeiro de 1813 e dezembro de 1814 no Rio de Janeiro. Seu desenvolvimento foi dependente do estabelecimento de um público que as consumisse. Entre 1830 e 1850, na época em que o país vivia o período das regências, a imprensa brasileira passou por um período de expansão e viu surgir revistas temáticas, publicadas por

voltadas para o campo das artes. Outro meio de divulgação marcado por discussões acerca da fundação da dramaturgia nacional, promovidas a partir da década de 1830, era o prefácio das peças impressas e comercializadas no país.

A partir do momento em que as ideias circulavam, passavam a ser ressignificadas pelos leitores, gerando efeitos diversos – conforme observou Fernando Mencarelli ao discutir a noção de “cena aberta” na obra *Cena aberta: a absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo* (2009). A noção de “cena aberta”, proposta por Mencarelli, parte da análise da influência decisiva de uma peça, publicada como Revista Teatral por Artur de Azevedo, no desfecho de um caso jurídico real. O caso havia servido como assunto para a obra ficcional. Nesse sentido, a investigação de Mencarelli segue a trajetória que vai do plano real ao ficcional e, em seguida, volta ao plano real. O autor expõe esse percurso através de textos, publicados na época do acontecimento, sobre a repercussão do caso, e através da argumentação utilizada durante o processo legal. Desse modo, a íntima relação estabelecida entre a imprensa e a vida da população brasileira é destacada, evidenciando a abertura do texto impresso à pluralidade de motivos e discursos do cotidiano, os quais são reelaborados pela escrita e, logo após, introduzidos novamente na rotina dos cidadãos.

Imprensa e teatro participavam de um mesmo processo de transformação urbana e de aumento da complexidade social. Desse modo, chega até nós o registro de um entendimento sobre as obras, construído na recepção das mesmas que, em seu cerne, fundamenta um instrumento da informação e da opinião pública.

No caso do melodrama, os registros em periódicos indicam essa característica ao oferecer textos plurais, de origens e intenções diversas, que expõem não a forma teatral em si, mas visões concretizadas sobre ela e sobre as peças. A imprensa fornece, portanto, fontes documentais significativas.

associações, como a *Revista de História e Geografia*, as publicações da Academia de Direito, que funcionava como a escola de jornalismo da época, e a introdução da imagem nos periódicos (resultado dos desenhistas e ilustradores formados pela Academia de Belas Artes, criação da Missão Francesa) gerando publicações como *Lanterna Mágica* (de Araújo Porto-alegre, aluno de Debret), *Museo Universal* e as *Marmotas*, de Paula Brito. Entre 1850 e 1865, com a proibição do comércio de escravos, os navios que antes voltavam carregados de mão-de-obra africana passaram a trazer bens de consumo, muitos de teor cultural, como pianos e revistas ilustradas. Novamente, expandiu-se a publicação de revistas e surgiu a primeira revista feminina escrita por jornalistas mulheres – *O jornal das senhoras*.

Essas fontes podem ser consultadas através da “Hemeroteca Digital Brasileira”²⁸, cujo acervo aponta 2091 ocorrências do termo “melodrama”, presentes em periódicos de todas as regiões brasileiras entre 1823 e 1899 (o título dos periódicos consultados, bem como o número de registros encontrados por publicação estão listados no Anexo I). Os dados numéricos, associados à ocorrência do termo “melodrama” nos periódicos, indicam que essa forma teatral acompanhou o desenvolvimento do teatro nacional, nos principais centros urbanos do país na época, independentemente das tendências estéticas que se sucederam.

Nos jornais, os registros surgem em 1823, e nas revistas, em 1840. Na década de 1820, há apenas duas ocorrências. A quantidade de registros começa a aumentar a partir de 1836 (como pode ser visualizado no gráfico em Anexo II), época condizente com o início do teatro romântico, quando dramaturgos brasileiros comprometeram-se com a fundação de nossa literatura dramática e quando estreou a primeira companhia nacional de atores. Há uma média constante entre 1840 e 1870, e um salto significativo (mais do que o dobro de registros em comparação com os outros períodos) entre 1870 e 1890, momento em que o número de teatros cresceu substancialmente, crescendo igualmente a diversidade de peças anunciadas como melodramas (no Anexo III constam duas imagens: uma seção de anúncios de espetáculos do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, numa edição de 1850, e outra de *O Paiz*, numa edição de 1896).

Se for considerada a análise numérica por estados, o Rio de Janeiro detém 62% (1286 ocorrências) de todos os registros, mantendo o maior número de ocorrências por década, sempre acima de 47%. Dentre os jornais em que há mais ocorrência do termo, encontram-se os principais de cada região. Os do Rio de Janeiro em primeiro lugar, *O correio mercantil, e instructivo, político universal*, com 171 ocorrências; em segundo, *O Paiz*, com 161; a *Gazeta de Notícias*, com 158, e *O Diário do Rio de Janeiro*, com 157. Além dos jornais cariocas, destaca-se o *Diário de*

²⁸ A Hemeroteca é um portal de periódicos nacionais (jornais, revistas, anuários, boletins, etc.), reconhecido e apoiado pelos Ministérios da Cultura e da Ciência e Tecnologia, cujo acervo é composto por material publicado desde o século XIX, incluindo as publicações mais antigas, como os primeiros jornais brasileiros – *O Correio Braziliense* e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, fundados em 1808; documentos raros; periódicos de instituições científicas e jornais extintos no século XX. A consulta, via internet, pode ser realizada por título, período, edição, local e palavras, devido à tecnologia de Reconhecimento Óptico de Caracteres, que possibilita amplo alcance à pesquisa textual. O sistema da Biblioteca Nacional Digital, que dá acesso a acervos digitalizados, pertence à Fundação Biblioteca Nacional e foi oficialmente lançado em 2006. O site, referenciado abaixo, é a fonte de onde foram retiradas as informações sobre essa ferramenta virtual. Disponível em: <http://bndigital.bn.br>.

Pernambuco, com 155 ocorrências do termo. Todos os outros periódicos selecionados têm menos de 73 anúncios (tabela em Anexo II). Os jornais mencionados²⁹ são periódicos de grande circulação, relevantes não só na esfera informativa, mas também como importantes formadores de opinião.

O *Correio mercantil e instructivo, político, universal* (1848-1868) estava associado ao importante jornal carioca *Correio Mercantil*, ligado a escritores como Machado de Assis e José de Alencar. Publicava matérias variadas, de interesse comercial e instrutivo, como anuncia o seu título.

O *Paiz* (1884 – 1934) foi um jornal diário de grande circulação. Conservador, era considerado o mais robusto órgão governista da República Velha. Foi um dos maiores formadores de opinião na política e na sociedade brasileiras entre o fim do século XIX e o início do XX. Teve como redatores-chefes figuras de destaque, como Rui Barbosa, quando o jornal se destacava por sua participação nas campanhas abolicionista e republicana, envolvendo-se em algumas polêmicas contra a *Gazeta de Notícias* (sendo ambos os grandes periódicos da corte no fim do Segundo Reinado), e Quintino Bocaiúva, um dos fundadores do Partido Republicano. Da tiragem inicial de cerca de 11 mil exemplares, em 1884, Bocaiúva alavancou este número para 16 mil em meados de 1885, 22 mil no início de 1886, 26 mil em 1889. Após a Proclamação da República, o jornal lançou algumas edições especiais com tiragem de mais de 60 mil exemplares. Na época da República, *O Paiz* consolidou-se como um dos maiores jornais do país, com alta vendagem. Ao longo de sua história, contou com o trabalho de diversas personalidades da política, das letras e do jornalismo brasileiros: Joaquim Nabuco, Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo, Afonso Arinos (sob o pseudônimo “Affar”), Coelho Netto, França Júnior, Euclides da Cunha, entre outros.

A *Gazeta de Notícias* (1857-1942), também um jornal de grande expressão, foi inovadora em seu tempo com a publicação dos romances-folhetins. Antimonarquista e abolicionista, debatia grandes temas nacionais. Teve a contribuição de escritores como Machado de Assis, Capistrano de Abreu, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, João do Rio e os portugueses Eça de Queirós e Ramalho Ortigão.

²⁹ Fontes consultadas: SODRÉ, Nelson W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999; <http://www.old.pernambuco.com/diario/historia.shtml>; <http://bndigital.bn.br>

O *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878) foi um periódico de caráter informativo e independente, sendo responsável por fixar a publicação regular de anúncios na imprensa brasileira. Embora tivesse um caráter comercial acentuado, possuía uma linha editorial favorável à independência política do país.

O *Diário de Pernambuco* (1825 até os dias atuais) iniciou como uma publicação de 4 páginas que, em seu primeiro editorial, declarava-se como um simples diário de anúncios. Pelos meados do século XIX, chegou a rivalizar como os periódicos da Corte, por seu conteúdo e acabamento gráfico. Figura até hoje como um dos jornais mais importantes de Pernambuco.

A tabela e o gráfico, a seguir, explicitam uma comparação, por décadas, entre os lugares que apresentam o maior número de ocorrências (Rio de Janeiro, Pernambuco e São Paulo) e o total do país. Através dessas informações, observa-se que as ocorrências não só se iniciaram no Rio de Janeiro, como também tiveram aí seu maior centro de difusão.

PERÍODO	BRASIL	RIO DE JANEIRO		PERNAMBUCO		SÃO PAULO	
1820-1829	2	1	50%		0%		0%
1830-1839	19	10	53%	2	11%	2	11%
1840-1849	202	174	86%	11	5%	1	0%
1850-1859	267	201	75%	43	16%	3	1%
1860-1869	265	162	61%	53	20%	20	8%
1870-1879	260	123	47%	54	21%	19	7%
1880-1889	409	196	48%	52	13%	22	5%
1890-1899	667	419	63%	29	4%	80	12%
Total	2091	1286	62%	244	12%	147	7%

Tabela I - Número e porcentagem de ocorrências, por décadas, nos lugares com mais registros em relação ao total no país.

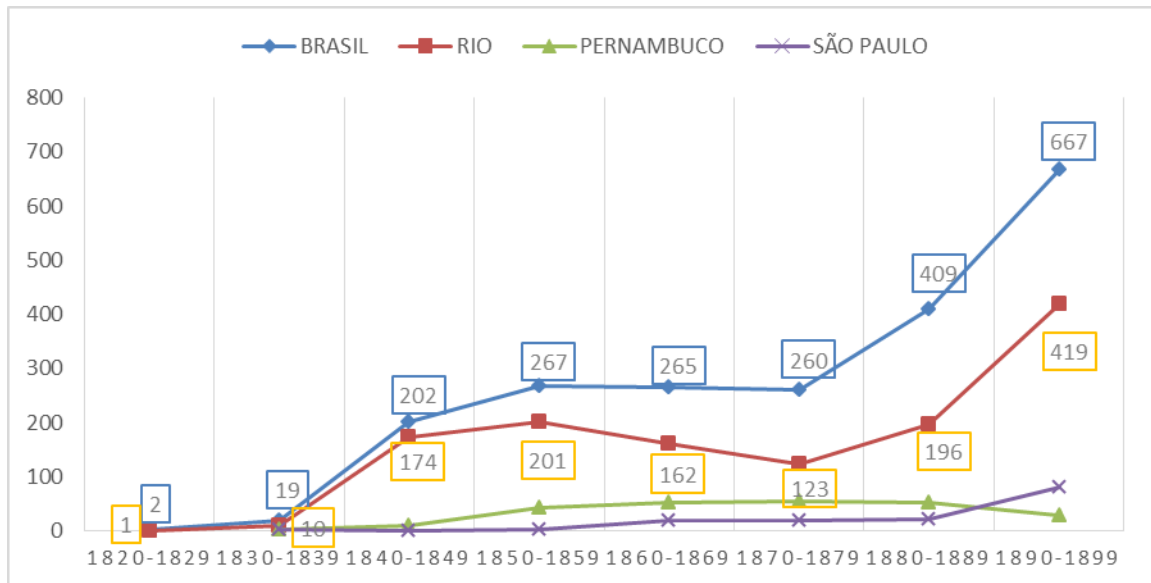


Gráfico I – Gráfico sobre a evolução dos registros nos lugares com mais ocorrências em relação ao total no país.

Nos periódicos, o termo “melodrama” é encontrado em anúncios de peças (fonte do maior número de ocorrências), em notícias, em cartas, em folhetins e em anúncio de venda de obras impressas. A diversidade de textos, em que os registros aparecem, permite reunir informações em campos variados, como o da história, da crítica, das tendências estéticas, da tradução, da relação entre palco e plateia, palco e censura, entre outros. Assim, é possível observar manifestações que compreendem o teatro em seus aspectos cênicos e literários.

Os anúncios fornecem indícios sobre as obras encenadas durante o século XIX, das quais nota-se a presença constante de textos traduzidos do francês. O levantamento define 48 obras diferentes anunciadas como melodramas (lista em Anexo IV). Contudo, nem todas elas se encaixam nessa classificação: muitas são óperas e, a partir de 1890, o melodrama aparece em anúncios associado a uma forma teatral, de origem espanhola, conhecida como “zarzuela”³⁰. O critério adotado

³⁰ De acordo com Christopher Webber, em *The Zarzuela Companion* (2002, p. 1-6 passim. Disponível em: <https://books.google.com.br/books>, acesso em julho de 2015), e com informações provenientes da página virtual do *Teatro de la Zarzuela*, de Madrid (disponível em: <http://teatrodelazarzuela.mcu.es/en/>, acesso em 10 de julho de 2015), a zarzuela é uma forma artística original da Espanha, país em que foi amplamente divulgada, que conjuga trechos instrumentais, cantados e falados. Suas origens remontam ao século XVII, procedendo a denominação *zarzuela*, do nome de um pequeno palácio em que eram representadas – o palacete *La Zarzuela* - erigido nos arredores de Madrid, como local de residência temporária do Rei e da Corte espanhola.

As primeiras obras classificadas como zarzuelas remetem a trabalhos de Pedro Calderón de la Barca, como *El jardín de Falerina* (1649), *El Golfo de las Sirenas* (1657) e *El laurel de Apolo* (1657). A música era de Juan Hidalgo. Com o passar do tempo, a forma foi se diversificando, adquirindo um

pelas companhias teatrais, para definir os espetáculos como melodramas, demonstra considerar principalmente a ideia do drama unido à música ou então a identificação dos dramaturgos, sobressaindo-se Auguste Anicet-Bourgeois, Adolphe Dennery, Joseph Bouchardy e Victor Ducange.

A confusão é acentuada pelo fato de que muitos melodramas eram anunciados, nos periódicos, como “dramas”. Para distinguir as obras, o acervo de bibliotecas francesas apresenta-se como relevante fonte a ser consultada. Os catálogos de bibliotecas, como a Biblioteca Nacional da França, disponíveis em meio virtual, fornecem os dados das peças originais e referencial teórico mais vasto sobre o assunto. Esses recursos permitem selecionar o nome dos principais autores de melodramas franceses do século XIX³¹, a partir dos quais é possível realizar uma nova busca, mais específica, através da Hemeroteca. Essa nova consulta, concentrada em anúncios de espetáculos presentes em periódicos do século XIX, publicados no Rio de Janeiro, visto ser este o principal centro de difusão das ocorrências, indica o título de 97 peças diferentes (Anexo V).

O levantamento abrange as peças cujos anúncios fornecem dados que possibilitam identificar a relação com o melodrama francês, como a referência ao nome do autor, a correspondência dos títulos em português com os títulos originais e o nome das personagens e dos atos das obras. A maior parte dos resultados está em anúncios de espetáculos publicados em jornais de ampla circulação: o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Correio Mercantil*, a *Gazeta de Notícias*, *O Paiz* e *O Globo*. Alguns registros aparecem em periódicos cujo alcance não era tão grande, mas que

carácter mais popular ao longo do século XVIII, com a introdução de quadros que retratavam costumes e hábitos da população em geral, e chegando ao século XX com a ascensão de traços modernos, relacionados à comédia.

³¹ Peças originais e material teórico foram obtidos durante a realização de um estágio de doutoramento na França. Reuniu-se peças de: Guilbert de Pixérécourt (12 peças adquiridas), Joseph Bouchardy (4 peças adquiridas), L. C. Caigniez (4 peças adquiridas), Cuvelier (2 peças adquiridas), Victor Ducange (8 peças adquiridas, dentre as quais *Trente ans* ou *La vie d'un joueur* e *Thérèse ou l'orpheline de Genève*), Félix Pyat (4 peças adquiridas), A. Dennery (5 peças adquiridas, dentre as quais *Deux orphelines*, *Grace de Dieu*, *Le vieux caporal* e *Les Mystères du vieux Paris*), Dinaux (1 peça adquirida), N. L. Lemercier (*L'héroïne de Montpellier*), Anicet-Bourgeois (2 peças, dentre as quais *Rocamboles*, escrita com Ponson du Terrail) e Théodore Nèzel e Benjamin (*Les six degrés du crime*). A seleção desses autores e peças obedece a observações feitas a partir de estudos teóricos de obras brasileiras e francesas e também ao que foi depreendido a partir do levantamento feito através da Hemeroteca.

também tiveram sua importância na história da imprensa brasileira: a *Gazeta da Tarde*, o *Pharol do Império*, *O despertador* e a *Revista Popular*³².

Dentre os teatros que publicaram anúncios da encenação de melodramas franceses no Rio de Janeiro, o Teatro São Pedro de Alcantâra foi responsável pelo maior número de publicações. Num total de 251 anúncios diferentes, 99 referem-se a espetáculos do Teatro São Pedro.

A comparação entre o número de melodramas franceses encenados no Brasil (97 títulos diferentes) e o número de peças representadas no país que eram anunciadas como melodramas (48 obras diferentes) revela que a quantidade de melodramas encenados é bem maior do que o registrado na época. Tal dado sugere a divergência entre a efetiva circulação de peças melodramáticas e a classificação que era atribuída aos espetáculos.

João Roberto Faria, em *Idéias teatrais no Brasil: século XIX* (2001), tomando por base a obra de Thomasseau³³, lembra que, a partir de 1835, os dramaturgos franceses abandonaram a designação de melodramas para suas peças, devido à carga pejorativa que a palavra havia adquirido, sendo esse um motivo pelo qual as peças não recebiam essa denominação no Brasil. Contudo, a busca pelo termo “melodrama”, nos periódicos, demonstra que não houve uma queda quantitativa em relação ao uso do termo no país, inclusive nos anúncios de espetáculos. Pressupõe-se, portanto, no século XIX, um desconhecimento generalizado no Brasil sobre a definição da estética melodramática francesa.

A partir da análise dos dados obtidos por meio dos levantamentos, é possível aprofundar questões acerca da introdução e da repercussão do melodrama francês no Brasil. A reunião desses registros fornece informações específicas, auxiliando a esclarecer aspectos que antes só podiam ser abordados de um modo geral. Dessa maneira, o ambiente de recepção do melodrama no país pode ser examinado e confrontado com o contexto francês, de onde partem as considerações teóricas sobre essa forma teatral.

A análise dos registros baseia-se na constatação da existência de constantes, reiteradas ao longo de todo o século XIX, no modo como os textos dos periódicos se referiam às peças e à forma teatral melodramática. As repetições

³² O *Despertador*, a *Gazeta da Tarde* e a *Revista Popular* figuram entre os títulos mencionados por Américo Jacobina Lacombe em “Literatura e jornalismo” (*A literatura no Brasil*, 1999, p. 78 – 89, passim), no qual retoma autores e periódicos que marcaram a história da imprensa brasileira.

³³ Jean-Marie Thomasseau, *O melodrama*, 2005, p. 18.

permitem agrupar os dados de acordo com os seguintes temas: a fixação do melodrama como forma teatral e a trajetória das obras, oriundas da França e encenadas no Brasil; a repercussão do melodrama no país, marcada pela ideia do teatro de cunho popular e pelo destaque dado, ao longo do tempo, a determinadas características das obras (sugestivas do gosto do público), e a formação de uma perspectiva crítica. Esses são os temas a serem explorados a seguir.

2. ESTABELECIMENTO DA FORMA TEATRAL E DIFUSÃO DAS OBRAS

2.1 A CONSOLIDAÇÃO DO MELODRAMA FRANCÊS: FIXAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA PECULIAR

O termo “melodrama” surgiu na Itália, no século XVII, com o significado de drama cantado ou ópera³⁴, e foi adotado pela França no século XVIII. A partir de 1770, com a difusão do *Pigmaleão*, de Jean- Jacques Rousseau (1712 – 1778) – cena lírica em um ato que aplicava o princípio de alternância entre texto (declamado ou mimado) e música – o entendimento do melodrama, dentro do universo cênico, começou a ser traçado³⁵. Inicialmente, funcionou como um termo para designar efeitos dramáticos, no acompanhamento da entrada das personagens ou com o intuito de gerar cargas emocionais. Por um bom tempo foi usado como atrativo, adequando-se a quaisquer cenas que apresentassem uma “trapalhada cênica”³⁶. Em 1795, passou a designar a pantomima muda ou dialogada, extremamente popular.

Segundo Marie-Pierre Le Hir³⁷, a consolidação do melodrama, como forma teatral, aconteceu somente quando foi definido um modelo de texto dramático, feito segundo convenções bem determinadas. Esse modelo foi concretizado pela escrita do dramaturgo francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), com a obra *Coelina*, encenada em Paris, em 1800. A peça obteve muito sucesso e ampla repercussão³⁸, permanecendo em cartaz por diversos meses, o que era considerado um grande feito na época. *Coelina* teve o mérito de reunir, de forma original e

³⁴ Jacqueline Waeber (*En musique dans le texte*, 2005, p. 9-19 passim) inicia seu livro pela recuperação dos significados da palavra “melodrama” a partir de sua origem etimológica (“música” e “drama”), aproximando-a da ópera. A partir do confronto entre definições fornecidas no campo teórico da música, a autora pontua a diferença entre melodrama e ópera: o primeiro une música e texto declamado, o segundo une música e canto. Além disso, ela difere entre as funções que a música desempenharia em cada caso, pontuando que, no melodrama, a música funcionaria como um suporte para o texto, criando ambientações. Sobre *Pigmalião*, esclarece que se trata de um breve monólogo entrecortado por frases musicais que sustentavam uma expressiva pantomima, representado primeiro em particular, depois na Comédie Française (1775), sendo o método reproduzido em *Ariane auf Naxos* (1781) de J. Brandes e G. Benda; *Pryame et Thisbé* (1783), de Larive e Baudron e *Héro et Leandre* (1784), de Florian.

³⁵ Ibid., p. 17.

³⁶ Jean-Marie Thomasseau, *O melodrama*, 2005, p. 17.

³⁷ Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères, Pixérécourt, Ducange, Hugo*, 1992, p. 15.

³⁸ Conforme Paul Ginisty, em *Le mélodrame* (1982, p. 41), *Coelina* teve mais de 3.000 representações em Paris e nas províncias, número colossal para a época, repetido, posteriormente, por outras obras de Pixérécourt, como *L'Homme à trois visages* (378 representações em Paris e 674 nas províncias) e *La Femme à deux maris* (451 representações em Paris e 895 no interior).

organizada, elementos explorados e conhecidos em obras usualmente denominadas como melodramas:

Alguns dos dramas anteriores a este realmente apresentaram características do gênero, mas falta, a cada um, ao menos um elemento constitutivo essencial, a começar pela consagração definitiva do público. (...) A intriga de *Coelina*, em última análise, propõe um conjunto de situações fortes que prendem o interesse e que serão seguidamente retomadas sob diversas formas³⁹.

A peça de Pixierécourt apresenta uma protagonista, psicologicamente rasa, aparentemente desarmada contra as fatalidades que lhe acontecem, mas que acaba triunfando no final da história, pela sua força de vontade. Coelina é uma donzela inocente, herdeira de grande riqueza, que vive sob a tutela do tio e que sofre com as artimanhas de Truguelin e seu cúmplice, Germain, interessados em enriquecer com sua herança. Os dois agem constantemente visando impedi-la de se unir ao seu amado e na tentativa de evitar a descoberta de quem é o seu verdadeiro pai, vítima de um crime cometido pelo vilão no passado. O último ato da peça traz o desenlace de todos os nós que foram construídos com o andar do enredo: as personagens más são desmascaradas e punidas, Coelina descobre a identidade de seu pai e, após se desfazerem as suspeitas sobre sua honra e origem, afirmando-se a igualdade de classe social entre ela e seu amado, os dois podem enfim se unir.

A oposição entre o bem e o mal, através da interação entre personagens tipificadas⁴⁰, e o conflito desencadeado pelas ações de um malfeitor ganancioso, que prejudicam uma jovem inocente e pura, são a engrenagem da intriga presente

³⁹ Jean-Marie Thomasseau, *O melodrama*, 2005, p. 23.

⁴⁰ Segundo Claudia Braga, em sua tese *Melodrama – um gênero a serviço da emoção* (2006) as personagens-tipo são “construções extremadas, que reúnem em si um número reduzido de características e emoções, sendo então dotados de uma menor mobilidade de caráter e/ou personalidade” (p. 39). Para Jean-Marie Thomasseau (op. cit., 2005) os tipos são máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas: “de um lado os bons, de outro os maus. Entre eles, nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares” (p. 39).

Braga (op. cit., p. 42) identifica quatro personagens-tipo principais: o vilão, a inocente perseguida, o herói e o bobo, todos com uma função própria dentro do enredo. O vilão move a perseguição que acontece durante todo o espetáculo e que só é resolvida no fim, com o triunfo da virtude e o castigo do vício. A inocente perseguida tem sua função dramática essencialmente em fazer frente às situações terríveis que provocam um suspense patético. De modo geral, as vítimas são mulheres e crianças, seguindo um molde que veio à tona na literatura com o advento do Romantismo: os fracos e os oprimidos como protagonistas. O bobo é destinado ao riso, quebrando momentos de tensão suscitados pela ação principal da peça. Já o herói age em favor da inocente perseguida e ambos são modelos de virtude.

na peça composta por Pixierécourt. Esse mecanismo define a temática da perseguição, perpetuada ao longo do tempo pelo melodrama, em que uma personagem má persegue uma personagem virtuosa até o momento final da peça, quando a Providência se manifesta a favor da vítima oprimida e pune o culpado. Acrescentam-se ainda, a esse eixo central, outros recursos, como segredos do passado, a força da “voz do sangue” (a protagonista encontra-se com seu pai no início da peça e, mesmo sem saber que se trata de seu pai, imediatamente demonstra um profundo afeto por ele), reencontros, apartes, monólogos explicativos e aforismos morais, pontuando as falas das personagens.

A trajetória que levou ao sucesso *Coelina* e, conseqüentemente, à consolidação do melodrama como forma teatral, relaciona-se ao próprio percurso de Pixierécourt. Conforme W. Hartog⁴¹, o dramaturgo era filho de um pequeno nobre e recebeu uma formação rigorosa, de acordo com os valores e preceitos que vigoravam na França, na época do Antigo Regime, desenvolvendo seus estudos até o nível superior em Direito. Ele era um leitor assíduo e com um gosto apurado para obras de arte. Nesse caso, não seria incorreto afirmar que o melodrama é filho legítimo de um pai erudito.

Pixierécourt, dont le nom n'évoque que des succès populaires et que certains ont transformé en une sorte d'ignorant, ne lui accordant que l'instinct du théâtre, est, au contraire (...) um érudit, um passionné des nobles choses, sous toutes les formes⁴².

Muitas obras dramáticas de Pixierécourt foram escritas sob o Império, logo após a eclosão da Revolução Francesa. Nessa época, o autor deparou-se com as dificuldades de se integrar em uma sociedade que excluía os aristocratas, necessitando adaptar-se às mudanças de condições sociais que os eventos

⁴¹ W. Hartog, *Pixierécourt: sa vie et son mélodrame*, 1980, p. 16-19 passim.

⁴² “Pixierécourt, cujo nome evoca apenas os sucessos populares e que alguns transformaram num tipo de ignorante, atribuindo-lhe somente o instinto do teatro, é, ao contrário, (...) um erudito, um apaixonado pelas nobres coisas, sob todas as formas” (tradução nossa. PAUL GINISTY, *Le mélodrame*, 1982, p. 102). Para ilustrar sua afirmação, Paul Ginisty enumera alguns dos trabalhos que Pixierécourt realizou além de suas produções na carreira teatral, como a preparação de uma edição de obras inéditas de Florian, as quais ele pacientemente recolheu, a elaboração de comentários sobre a edição de Molière feita por Bret no século XVIII e a tradução de obras de Kotzebue, Ziegler, Meissner e outros escritores alemães. O primeiro, segundo Jean-Marie Thomasseau (*O melodrama*, 2005, p. 20) teve grande influência sobre a estruturação da estética melodramática.

históricos impuseram⁴³, as quais culminaram em circunstâncias que marcaram sua carreira como dramaturgo.

Paul Ginisty⁴⁴ conta que, após a morte do pai, Pixierécourt, sem condições financeiras favoráveis (o patrimônio que herdaria havia sido confiscado durante a Revolução), vivia modestamente no subúrbio de Paris. A ideia de escrever para o teatro veio de um desejo incentivado por suas leituras, das quais usufruiu para desenvolver sua escrita (*Nouvelles*, de Florian⁴⁵, despertou-lhe o desejo de ser dramaturgo. Já *Coelina* foi inspirada num romance de Ducray-Duminil⁴⁶). Escrever acabou se tornando uma maneira de garantir a subsistência.

Por indicação de um amigo, o dramaturgo conseguiu vender suas primeiras obras ao teatro Ambigu-Comique (os teatros considerados secundários na época, eram mais acessíveis), onde obteve certo sucesso. Contudo, sua carreira teatral só atingiu êxito com a encenação de *Coelina*. A grande repercussão da peça marcou definitivamente o modo de escrita de Pixierécourt, que produziu diversas outras peças seguindo o mesmo estilo, as quais também obtiveram grande sucesso.

Pixierécourt, como era costume na época, era autor e diretor de suas peças, tarefa que desempenhava com grande cuidado e rigor, sendo extremamente exigente. Dramaturgia e encenação uniam-se em sua escrita através das rubricas (assunto a ser desenvolvido posteriormente). Quando escreveu *Coelina*, o dramaturgo já frequentava há um bom tempo o meio teatral parisiense e tinha consciência de como produzir efeitos consideráveis sobre o público⁴⁷. Ciente do amplo alcance de suas obras bem como das plateias que atingiam, o autor buscou alcançar um estatuto literário e teatral reconhecido perante um público novo, inculto em grande parte, no qual desejava inspirar princípios de sadia moral através de uma estética rigorosa e de prestígio⁴⁸.

⁴³ Como assinala Maria-Pierre Le Hir em *Le romantisme aux échetes: Pixierécourt, Ducange et Hugo*, 1992, p. 15.

⁴⁴ Paul Ginisty, *Le mélodrame*, 1982, p. 50.

⁴⁵ Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), escritor francês, sobrinho de Voltaire. Entre suas obras estão peças de teatro, fábulas, contos e novelas pastoris.

⁴⁶ No ensaio "Coelina, de Ducray-Duminil à Pixierécourt: à l'aube de la 'Littérature Industrielle'" (*Mélodrames et Romans Noirs*, 2000, p.127-144 passim), Claire Gaspard escreve sobre algumas obras que influenciaram a escrita de Pixierécourt. Segundo Gaspard, o dramaturgo iniciou sua carreira literária como adaptador de romances para o teatro. *Coelina* foi inspirada num romance de mesmo título, escrito por Ducray-Duminil, o qual teve bastante sucesso.

⁴⁷ Sobre a relação entre a função de dramaturgo e a função de encenador de Pixierécourt, escreve Paul Ginisty (op.cit., p. 45).

⁴⁸ Jean-Marie Thomasseau, *Melodramatiques*, 2009, p. 29.

Pixerécourt elegeu uma causa nobre para a produção de suas peças, uma missão educadora. Para alcançar seus objetivos, o dramaturgo seguiu escrevendo suas obras de acordo com rígidos princípios, estabelecendo uma fórmula meticulosamente organizada que permitiu uma produção abundante: foram mais de trezentas peças, muitas vezes compostas em colaboração com outros dramaturgos, as quais foram encenadas milhares de vezes (estima-se que mais de trinta mil representações⁴⁹).

Ao menos até 1815, quando a Monarquia foi restaurada na França, substituindo o Império napoleônico, os melodramas seguiam concepções dramáticas precisas, registradas no prefácio das peças impressas e em escritos teóricos⁵⁰ de Pixérécourt, fontes de uma verdadeira poética do melodrama. Dessa maneira, foi estabelecido um *modelo de competência genérico*, formal e temático, o qual forneceu estratégias estruturais que puderam ser utilizadas por sucessivos criadores.

A noção de *modelo de competência genérico* toma por base a leitura de *Palimpsestos* (1982), de Gérard Genette. Sem a intenção de aplicar conceitos, mas buscando apoio em definições bem construídas como uma ferramenta capaz de estimular o avanço do raciocínio, dependente da análise desenvolvida no presente trabalho.

Em *Palimpsestos*, Genette apresenta conceitos operacionais acerca das relações que os textos entretêm com outros textos, as relações transtextuais: “tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”⁵¹. Essas relações são divididas em cinco categorias. Uma delas é a hipertextualidade: “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário”. Um texto que deriva de outro, preexistente, de maneira que o texto B “não poderia existir daquela forma sem A”⁵². A hipertextualidade refere-se a uma operação indireta e complexa, baseada num procedimento que o autor denominou como imitação, o qual, para ser efetivado, “exige a constituição prévia de um

⁴⁹ Número apresentado por Van Bellen em *Les origines du Mélodrame* (1927, p. 16).

⁵⁰ As obras de cunho teórico, produzidas por Pixérécourt, são: *Théâtre choisi* (1841-1843), *Paris ou le Livre des Cent-et-un* (1832) e *Guerre au mélodrame* (1818). Este último foi escrito em defesa à forma teatral, como resposta ao opúsculo *Tratado do melodrama*, publicado em 1817, que buscava satirizar o melodrama ao fornecer a “receita” de suas peças.

⁵¹ Gérard Genette, *Palimpsestos*, 2010, p.11.

⁵² *Ibid.*, p. 16.

modelo de competência genérico (...) capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas”⁵³.

Imitar, nesse caso, não se resume a processos simples de cópia acrescidas de alguma modificação. Na abordagem de Genette, imitar sugere a identificação de uma certa maneira de enunciação, composta por traços caracterizadores. Depois de identificada, essa maneira é usada para uma expressão diversa da apresentada no texto original. Tratam-se não apenas de recortes ou transposições entre textos, mas também de transformações – produção de diferenciais, inclusive no que tange a processos de significação, permitindo a observação da assimilação criativa de elementos ao texto e favorecendo o entendimento dos processos de escrita literária.

O modelo de competência genérico permite gerar performances miméticas. Essas performances implicam um domínio “pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar (...) Virgílio”, por exemplo, “deixa de fora de seu gesto mimético tudo que, em Homero, é inseparável da língua grega”⁵⁴.

A definição de um modelo genérico possibilitou a distinção de padrões a serem identificados e dominados pelos autores que desejassem recriar esses traços em suas obras. Contribuía para isso o fato de que o modelo poderia ser manipulado de modo a aceitar adaptações e a manter a eficácia das obras frente ao público. Para Ivete Huppés, em *O melodrama: o gênero e sua permanência* (2000, p. 33), isso era possível, pois a dramaturgia melodramática resulta da ação de conjugar partes.

Ivete Huppés⁵⁵ argumenta que as peças melodramáticas não seguem uma sequência lógica tradicional, em que as partes e o todo constituem uma unidade, valorizando o conjunto. Não há um sentido geral que se sobrepõe às partes e determina a leitura destas, cujo entendimento dependeria da compreensão do todo da obra. Na dramaturgia melodramática, as partes se emancipam e conquistam uma autonomia que estabelece relações com o processo de criação e de recepção:

O criador seleciona as partes e as coloca sobre o tabuleiro. O público as contempla e interpreta, em conjunto ou em separado. O autor põe, o leitor dispõe. O melodrama aponta para esta direção, quando faz

⁵³ Grifos nossos, Gérard Genette, *Palimpsestos*, 2010, p.17.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivete Huppés, *Melodrama: o gênero e sua permanência*, 2000, p. 31.

incidir sobre os malabarismos do enredo tanto o esforço do criador quanto o interesse do público⁵⁶.

Sergei Balukhatyi⁵⁷, integrante de um grupo russo de estudos formalistas do início do século XX, analisou a estrutura das peças melodramáticas a partir das quais sistematizou as características essenciais dos textos correspondentes a essa forma teatral. Segundo ele, o melodrama faz uso da justaposição de material diverso, destacando contrastes entre personagens, que se contrapõem pela orientação moral ou pela condição social, e a alternância entre situações cômicas e dramáticas. Para o autor, a dramaturgia melodramática apresenta uma composição em camadas, que provoca um aumento de tensão de maneira fragmentada e não linear (crescendo em linha reta até o ponto culminante para então reduzir o tom tenso, até a conclusão do drama). Através do movimento em partes, cada nova fase do enredo, com seus novos obstáculos, origina novos graus de intensidade dramática.

Para Ivete Huppes⁵⁸, a composição da dramaturgia melodramática está de acordo com um padrão estético, que ganhou força no século XX e que valoriza o engenho para construir, distante do intuito de copiar a perfeição da natureza, como queriam os clássicos, ou de reagir ao efeito avassalador da inspiração, conforme defendiam os românticos. A importância dada ao engenho para construir modifica os critérios de qualificação estética, os quais passam a ser pautados principalmente pela maneira como o agrupamento das partes é feito, deixando aspectos tradicionais, como a motivação interna das personagens e a verossimilhança externa para segundo plano.

A escrita dramática regida pela justaposição das partes, a qual se manifesta inclusive na sintaxe do texto⁵⁹, permite que a trama permaneça num formato

⁵⁶ Ibid., p. 32.

⁵⁷ Essas informações foram retiradas do texto “Russian Formalist Theories of Melodrama” de Daniel Gerould (p. 118-134 passim), publicado no livro *Imitations of life: a reader on film and television melodrama* de Marcia Landy. Nesse texto, o autor expõe três estudos formalistas sobre o melodrama, todos escritos em 1926: “Poetics of Melodrama”, de Balukhatyi; “French Melodrama of Beginning of The Nineteen Century”, de Boris Thomashevsky, e “Towards a Theory of Cinema Genres”, de Adrian Piotrovsky. O livro está disponível em: https://books.google.com.br/books?id=lgLJtSvfFd0C&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acessado em: janeiro de 2014.

⁵⁸ Ivete Huppes, *Melodrama: o gênero e sua permanência*, 2000, p. 30.

⁵⁹ Peças traduzidas para o português, disponibilizadas pelo GETEB, como *A filha do mar*, *O sineiro de São Paulo*, *A Dama de Saint-Tropez* e *A nódoa de sangue*, apresentam, em seus textos, a utilização frequente de períodos compostos por justaposição das orações. Como exemplo, segue

inconcluso, possibilitando criar efeitos essenciais ao melodrama, sobretudo a acumulação de peripécias na história e a valorização das reviravoltas no enredo. Esse tipo de escrita favorece a recepção das obras, acessíveis a modificações relacionadas ao contexto histórico-social de cada época, as quais repercutem no gosto do público: “o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público, identificando nessa adesão o caminho para o sucesso”⁶⁰.

A fixação desse modelo, acessível a modificações conjugadas pelo engenho dos dramaturgos, possibilitou uma produção ampla que assegurou a continuidade e a expansão do melodrama. Em território francês, as peças foram escritas e encenadas durante todo o século XIX e início do XX, por vários autores, permitindo não apenas o crescimento do número de obras, mas também a introdução de aspectos diversificados nelas, à medida que o tempo avançava e o contexto de produção e recepção dos textos dramáticos modificava-se.

Essas modificações foram agrupadas por Jean-Marie Thomasseau de modo a classificar o desenvolvimento do melodrama francês conforme três tendências: clássico, romântico e diversificado. As distinções, assinaladas por Thomasseau, auxiliam a especificar a produção de cada dramaturgo, contribuindo para que o entendimento acerca das obras e de sua trajetória se torne mais claro, inclusive, no Brasil.

2.1.1 Modificações ao longo do tempo: o melodrama clássico, o romântico e o diversificado

De acordo com Peter Brooks⁶¹, a distinção entre melodrama clássico e romântico foi formulada pela primeira vez por Pixérécourt e Charles Nodier. Posteriormente, foi adotada e expandida pela crítica acadêmica, sendo cronologicamente definida por Jean-Marie Thomasseau, o qual observou que a

uma fala da heroína de *A Dama de Saint-Tropez*, na qual ela relata a uma amiga um momento que se passou entre ela e o seu marido, Jorge: “Jorge... Esta noite eu estava só...de joelhos perto de sua cama... supunha-o dormindo e orava por ele... Olhou para mim e pela primeira vez estendeu-me a mão, que cobri de lágrimas!... Pobre mulher!... me disse ele... Eu quis falar, mas ele pôs-me a mão na boca: Deixa-me esquecer... acrescentou olhando para mim... e o seu olhar tinha angélica doçura... Oh! Se me tivesse amado!... depois cerrou os olhos” (ANICET-BOURGEOIS, *A dama de Saint-Tropez*, p. 30).

⁶⁰ Ivete Huppés, op. cit., p. 23.

⁶¹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, 1995, p. 30.

estrutura básica das peças melodramáticas, estabelecida no início do século XIX, apresentava algumas características que não foram perpetuadas ao longo do tempo.

A classificação formulada por Thomasseau foi adotada nesse trabalho. As informações expostas acerca das modificações apresentadas pelo melodrama francês ao longo do tempo, as quais permitem agrupar as peças segundo três grandes tendências, provêm, em sua maioria, das exposições feitas por Jean-Marie Thomasseau em *O melodrama* (2005) e *Melodramatiques* (2009). Essas obras são a base deste subcapítulo.

Inicialmente, as obras eram de um cunho otimista, comprometido em espantar e anular, pelo estímulo à imaginação, as desventuras advindas da Revolução Francesa. Após esse momento de fixação no contexto revolucionário, os dramaturgos passaram a se preocupar com a aproximação entre a escrita de seus melodramas e as tendências estéticas da época, como o movimento romântico, em meados de 1820. Com o tempo, a forma foi alvo de outras modificações, sempre em consonância com as correntes do momento, chegando ao que Thomasseau denomina como melodrama diversificado.

As definições de épocas e autores, adotadas por Thomasseau, organizam-se do seguinte modo:

- Melodrama clássico (1800-1823)

Principais representantes: Pixérécourt, Louiz Caigniez (1762 – 1842), Jean Cuvelier de Trye (1766 – 1824) e Jean-Baptiste Hapdé (1774 – 1839);

- Melodrama romântico (1823 – 1848)

Principais representantes: Victor Ducange (1783 – 1833), Frédéric Soulié (1800 – 1847), Félix Pyat (1810 – 1889), Joseph Bouchardy (1810 – 1870), Adolphe Dennerly (1811 – 1899), Auguste Anicet-Bourgeois (1806 – 1871) e Ferdinand Dugué (1816 – 1913);

- Melodrama diversificado (1848-1914)

Principais representantes: Victor Séjour (1821 – 1874), Xavier de Montépin (1823 – 1902), Pierre Decourcelle (1856 – 1926) e Adrien Decourcelle (1821 – 1892).

Essa divisão não é estanque. Por vezes, algumas obras encaixam-se em tendências diferentes daquelas nas quais Thomasseau classificou cada autor. Victor Ducange, por exemplo, faz parte da geração que produziu o melodrama romântico, no entanto, no início de sua carreira, a escrita de suas peças aproximava-se do estilo desenvolvido por Pixierécourt. Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe Dennery, enquadrados na corrente romântica, tiveram uma produção numerosa e que se estendeu por um longo tempo, de maneira que suas peças se adaptaram a novas tendências, pertinentes ao melodrama diversificado.

O melodrama clássico corresponde à consolidação da forma teatral empreendida a partir da produção dramática de Pixierécourt. Almejando o reconhecimento para suas obras no cenário teatral e literário, os dramaturgos buscavam relacioná-las ao prestígio da tragédia, que era aclamada nos grandes teatros de Paris. Para alcançar esse intuito, tentavam preservar, em sua escrita, o respeito às unidades aristotélicas de tempo, de espaço e de ação, defendidas pelos clássicos. As peças adotavam uma divisão em 3 atos e, apesar dos encontros fortuitos e dos desfechos rápidos, acomodavam-se bem ao desenvolvimento da ação em lugares sem grandes distinções e em períodos curtos. Nos textos, os autores delimitavam um perímetro preciso através de rubricas situadas antes do início do drama e no começo de cada ato. A variedade de cenários construía-se “na alternância de cenas de interior e de exterior, descrevendo um mesmo lugar, mais ou menos amplo ‘num espetáculo que o olho possa abarcar sem esforço’ (Voltaire)”⁶².

As minas da Polônia e *As ruínas da Babilônia*, de Pixierécourt, são exemplos de obras em que esse tipo de delimitação do espaço foi utilizado. Ambas as peças apresentam a definição de um local amplo no início do texto dramático, dentro do qual se alternam os cenários a cada ato.

Em *As minas da Polônia*, a ação se passa num castelo em Minski, situado entre os montes Krapack. Os cenários alternam-se entre um quarto, no interior dessa construção, uma mina, situada como extensão do castelo, e um pátio, enquadrado pelos muros do castelo, que deixam entrever a paisagem circundante dos montes Krapack.

⁶² Jean-Marie Thomasseau, *O melodrama*, 2005, p. 30.

Em *As ruínas da Babilônia*, o enredo desenvolve-se em Bagdad, nas ruínas da Babilônia. O primeiro ato acontece no interior de um jardim, cujo lado direito dá para o apartamento da protagonista, Zaïda, e o esquerdo para o rio Tigre. Os demais atos se passam num pavilhão, em meio a uma floresta, e em parte das ruínas que se estendem ao longo do já mencionado rio.

Conforme Thomasseau, em *O melodrama* (2005), a missão moral e civilizatória, assumida pelos dramaturgos visando angariar prestígio, promovia a exaltação de valores que não afrontavam a aristocracia e se associavam aos princípios da classe burguesa em ascensão, notadamente a abnegação, o gosto pelo dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade e a confiança inabalável na Providência, a qual intercede no último instante, quando tudo parece estar perdido, funcionando como uma espécie de *deus ex machina* no melodrama clássico. Nas peças, a moral está acima dos dogmas, característica que contribui para que o público se identifique com as obras, independentemente da orientação religiosa de cada um.

Os melodramas clássicos continham em si a preocupação em reabilitar a família e a pátria, ensinar a necessidade da manutenção da hierarquia social e o devotamento incondicional do servidor ao seu patrão, do soldado a seu chefe. A moral era conservadora e almejava manter o fervor militar associando-o à estabilidade política e social e ao culto da virtude, sendo grande a produção de melodramas de cunho histórico e que exploravam motivos militares.

Em 1815, com a queda do Império, na França, a submissão aos valores tradicionais, cívicos e guerreiros foi abalada, afetando a produção das peças melodramáticas que, aos poucos, passaram a responder a outras formas de sensibilidade. Desse processo resultou a ascensão do melodrama romântico. Foram introduzidos novos tipos⁶³ de personagens e novos elementos foram acrescentados à temática.

Pouco a pouco, o rigor com que o melodrama conservava as convenções burguesas cedeu a diferentes tipos de excessos. O vício tornou-se mais

⁶³ Primeiro o “pai nobre”, depois a personagem “misteriosa”. Mais tarde, outros tipos apareceram nas peças, como os “bandidos sonhadores”, os “piratas”, os “corsários ingênuos”, que se transformavam em heróis no fim do drama. Os vilões continuaram em todas as suas formas anteriores. As personagens tiveram seu comportamento enriquecido e diversificado por conta da influência dos novos tipos sociais que entraram em voga através dos romances e dos romances-folhetins: banqueiros, advogados que defendiam os oprimidos, médicos dos pobres, artistas desconhecidos, entre outros.

complacente - a Fatalidade nem sempre se transformava em Providência no último instante, dando abertura à morte dos heróis. As paixões amorosas, antes discretas, passaram a receber mais destaque. O casamento, símbolo de criação da família virtuosa, perdeu sua hegemonia, rompida pela representação de relações menos estáveis e mais passionais. O adultério, aos poucos, encontrou lugar nas obras e trouxe consigo a figura dos “bastardos”, das “mães solteiras” e dos “pais indignos”.

No âmbito das alterações sofridas pelo melodrama, o tom de revolta social ganhou espaço. Essa característica manifestava-se, sobretudo, quando a inteligência do herói se chocava com a mediocridade dos bem estabelecidos socialmente, ou com potências políticas e financeiras. As peças tornaram-se um canal privilegiado para divulgar as ideias e ideais dos autores, tendência acentuada depois de 1840, quando doutrinas socialistas passaram a ser expressas nas obras com cada vez mais vigor, particularmente nas adaptações teatrais dos romances de Eugène Sue e nos melodramas de Félix Pyat, cujos textos sublinhavam a miserabilidade dos protagonistas.

A diversificação de assuntos abordados refletiu na estruturação das peças. A preocupação em observar as 3 unidades aristotélicas foi se perdendo e a divisão em 3 atos deu lugar à separação em 5 atos, fragmentados em diversos quadros. A aproximação entre cena e quadro dá continuidade a uma noção promovida por Diderot na segunda metade do século XVIII, em *Entretiens sur le Fils naturel*, em que o autor expressa a ideia de que o teatro deve buscar a estética do *tableau*, aproximando o teatro da pintura.

Essa estrutura fragmentada respondia ao gosto dos leitores dos romances-folhetins, já bastante populares na França desde 1840⁶⁴. Como consequência dessa adaptação, nos textos, a construção da lógica dramática interna perdeu força, provocando o aumento da autonomia dos quadros e gerando várias elipses na narrativa. A peça *Lázaro, o pastor* (1840), de Joseph Bouchardy, é um dos grandes exemplos de texto que explora essa característica. Nessa obra, cada ato assemelha-se a uma peça inteira, devido à complexidade do enredo que cada um apresentava.

⁶⁴ Segundo *Le dictionnaire du littéraire* (2010, p. 288-289), o folhetim, comumente associado à noção de uma escrita popular, designa originalmente a redação de um texto de caráter informativo, publicado no rodapé de um jornal. Na França, a primeira publicação romanesca denominada como “folhetim” aconteceu em 1836, por conta da obra *La vieille fille* de Balzac. A fórmula obteve sucesso, crescente, sobretudo, ao longo do século XIX.

Para facilitar a exposição da história, os autores recorriam a um prólogo dividido em várias cenas, apresentando o acontecimento anterior que havia originado o drama. Segundo Thomasseau⁶⁵, Dennerly seria o inventor desse recurso, posteriormente aperfeiçoado por outros dramaturgos, como Bouchardy. Esse sistema consistia, geralmente, em apresentar o começo da intriga, que datava de cerca de dois decênios antes, dando tempo para que as crianças crescessem e as amarguras evoluíssem.

No decênio de 1850, com o advento do Segundo Império na França – período de modernização e desenvolvimento econômico no país – o melodrama passou a sofrer com a concorrência mais acirrada de outras formas, como o vaudeville⁶⁶ e a opereta⁶⁷. Novamente, outras modificações fizeram-se necessárias para dar impulso às peças, resultando na tendência denominada por Thomasseau como “melodrama diversificado”.

Nessa linha, as peças aproximaram-se ainda mais dos romances-folhetins, cujas obras expunham uma intriga que permitia muitas divisões. Para acompanhar essa característica, os dramaturgos aumentaram o número de quadros e de personagens e mais elementos foram somados à temática central do melodrama. A encenação, contando com novas tecnologias, popularizou os “melodramas de truques”, nos quais o enredo se organizava em torno de inovações técnicas espetaculares e originais.

Thomasseau distinguiu, ainda, quatro grandes correntes, associadas ao melodrama diversificado, do fim do século XIX: o melodrama de cunho militar; de costumes e naturalista; de cunho policial; de aventuras e exploração. Com o acontecimento de guerras durante o domínio do Segundo Império e com a expansão colonial, o melodrama militar voltou a receber destaque, trazendo à cena oficiais velhos, orgulhosos e resmungões, ocupados minuciosamente com sua honra e com a honra da pátria.

O melodrama de costumes e naturalista mostrava questões familiares e sociais sob a forma de quadros de costumes. Apesar de essa tendência conferir às peças espaço para a representação de uma pluralidade maior de tipos, ela não

⁶⁵ *O melodrama*, 2005, p. 70.

⁶⁶ Comédia sem intenções morais ou psicológicas, baseada no desenvolvimento das situações, entremeada de canções e balés.

⁶⁷ Estilo de ópera curta e leve, tanto no tocante ao assunto quanto à música. Mistura comédia, canto e dança.

correspondia ao gosto predominante do público francês, o qual preferia as oposições mais nítidas, que acentuavam as diferenças entre as classes. Enquanto nos primeiros anos do Império algumas peças preconizavam a reconciliação entre as classes e a manutenção de um imobilismo social, com o tempo, ganharam destaque os contrastes entre ricos e despossuídos.

“Esta forma de melodrama social evolui espontaneamente para a estética naturalista”⁶⁸, carregando-se novamente de fortes reivindicações sociais no fim do século, quando se tornou recorrente apresentar uma sucessão de quadros sobre a vida operária, sendo tradicional a cena do operário que diz algumas verdades ao contramestre. Essas novas tendências deixaram suas marcas na cenografia, que passou a mostrar espaços como hospitais, prisões e cemitérios.

Os melodramas de aventuras e exploração também receberam destaque durante o final do século XIX. Nesse período, a fascinação exercida pelas descobertas científicas e pelos novos territórios, que as inovações tecnológicas possibilitavam descobrir e colonizar, alargou consideravelmente o campo de ação dos heróis nas peças, os quais passaram a viajar para mais longe e por mais tempo, apresentando ao público regiões diversas e perigosas e utilizando meios como navios a vapor e locomotivas. A América exercia grande fascínio sobre o público europeu. O exotismo tradicional do sul, da Louisiana, inspirou várias obras como, *La case de l'oncle Tom* (1853), de Dumanoir e Dennery, baseada no conhecido romance *Uncle Tom's Cabin*, publicado em 1852 por Harriet Beecher Stowe.

Finalmente, o melodrama de cunho policial e judiciário. Nesse tipo de peça, recebiam destaque o cenário de um tribunal de júri, a personagem de um policial obstinado e perspicaz e a insistência sobre o erro processual⁶⁹.

O percurso traçado pelo melodrama, na França, sofreu alterações de acordo com mudanças no contexto em que as obras foram produzidas e recebidas. No Brasil, as peças melodramáticas traçaram um caminho em novo contexto de recepção, conforme um processo que articula desde traduções até as circunstâncias em que as encenações eram feitas no país. O registro das obras encenadas nos palcos brasileiros e dos dramaturgos que as escreveram, provenientes dos

⁶⁸ Jean-Marie Thomasseau, *O melodrama*, 2005, p. 107.

⁶⁹ Na França, conforme Thomasseau (loc. cit.), essa tendência ganhou espaço na época em que se começava a traduzir Conan Doyle para o francês.

periódicos consultados através da Hemeroteca, foi a maneira através da qual se traçou esse percurso para o presente trabalho.

2.2 UM PERCURSO: MELODRAMAS FRANCESES ENCENADOS NO BRASIL

A padronização da escrita de peças melodramáticas contribuiu para que o melodrama alcançasse diferentes partes do mundo. Em Portugal, as peças propagaram-se nas primeiras décadas dos Oitocentos, inicialmente pela tradução de textos franceses e, posteriormente, pela produção de autores portugueses, baseados no modelo estabelecido na França⁷⁰. Esses autores, como Antônio Xavier⁷¹, Mendes Leal e César Lacerda, tiveram obras suas encenadas no Brasil na primeira metade do século XIX.

Enquanto na França o melodrama se fixou a partir de 1800, no Brasil, os primeiros anúncios da encenação de melodramas, traduzidos do original francês, começam a ser publicados em periódicos brasileiros em meados de 1830. Contudo, há registros da circulação dessa forma teatral no país antes dessa época, presentes nos periódicos consultados através da Hemeroteca. Esses registros referem-se a espetáculos oriundos do teatro português.

Em 1821, o jornal *Diário do Rio de Janeiro* publicou o anúncio da encenação de *As Minas da Polônia*, possivelmente uma versão feita pelo dramaturgo português Antônio Xavier, baseado na peça *Les Mines de Pologne* (1803) de Pixérécourt, conforme assinalam Hessel e Raeders⁷². Já em 1823, o espetáculo *Ackmet e*

⁷⁰ Michele Barbon, *Caminhos do melodrama em Portugal*, 2011, p. 43.

⁷¹ Conforme Hessel e Raeders (*O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, 1979, p. 37), Antônio Xavier Ferreira de Azevedo era um dramaturgo muito conhecido em sua época (1784-1814) e sua produção era profícua, com cerca de cem peças, originais ou adaptações. Ele não teve muita instrução, mas tinha vocação para o palco e alcançava sucesso com suas peças. O repertório de João Caetano, segundo Hessel e Raeders (*Ibid.*, p. 19), era composto por muitas traduções, adaptações ou plágios de peças estrangeiras, notadamente francesas, e, dentre elas, peças reformadas por Antônio Xavier, sem a devida indicação do autor original, e cujo caráter melodramático era acentuado. Entre as peças, reformadas por Antônio Xavier e encenadas por João Caetano, estão *Zulmira*, *Ackmet e Rakima*, *O (Novo) Desertor Francês* e *As Minas da Polônia*. Segundo Hessel e Raeders (*ibid.*, p. 37), *Zulmira* é a reformulação de *El Duque de Viseo*, do poeta e dramaturgo espanhol Manuel José Quintana (1772-1857) e que, por sua vez, provém da peça de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), escritor inglês, *The Castle Spectre*. *Ackmet e Rakima* é a adaptação de *Acmet, el Magnánimo*, de autor espanhol ignorado. *O novo desertor francês* vem do drama *Le Déserteur*, de Louis-Sébastien Mercier (1771), e é classificado como *novo* em oposição a *Le Déserteur* de Sedaine (1769). *As minas da Polônia* é uma tradução ou adaptação da peça de René-Charles Guilbert de Pixérécourt. “Décio de Almeida Prado registra a curiosidade de haver sido essa a primeira peça a subintitular-se de *melodrama*” (HESEL E RAEDERS, *loc.cit.*).

⁷² *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*, 1979, p. 37.

Rakima, também de Antônio Xavier, foi classificado como melodrama num texto do jornal *A estrela brasileira* (Rio de Janeiro). O autor do texto jornalístico é anônimo, mas é possível perceber que ele possuía um conhecimento claro sobre essa forma teatral a partir de sua origem francesa.

Em 1813, a inauguração do Real Teatro de São João, com o propósito de suprir as demandas da Corte portuguesa instalada no Rio de Janeiro, motivou a vinda de companhias teatrais de Lisboa para o país. Elas foram responsáveis pelo desenvolvimento das artes cênicas nos palcos brasileiros por pelo menos dois decênios. A principal fonte do repertório encenado no Brasil, nessa época, vinha das companhias portuguesas⁷³, as quais, pela regularidade e constância dos tipos de peças encenadas, deram início a uma tradição.

A proximidade linguística e cultural permitia encenar aqui, sem grandes adaptações, o repertório apresentado em Lisboa. Em geral, eram escolhidas as peças de aceitação mais imediata⁷⁴, os melodramas, e também as obras que, pela visão dos artistas portugueses, trariam excelência às companhias, isto é, as tragédias. Nesse sentido, o repertório das companhias portuguesas era caracterizado pela mistura de tendências opostas. De um lado, os textos melodramáticos repletos de reviravoltas e golpes teatrais, de outro, a tragédia regida pelos preceitos clássicos: compostas por seus 5 atos; com um enredo sem surpresas inesperadas; tempo e espaço rigidamente enclausurados; relações causais fortes e bem justificadas, que não permitiam a entrada ou saída de cena das personagens sem motivos convincentes, e o interesse sobre a marcha dos acontecimentos e não sobre o desfecho, o qual, muitas vezes, já era conhecido de antemão.

Décio de Almeida Prado⁷⁵, ao escrever sobre a situação do teatro português, de onde partiam as companhias com destino ao Brasil, assinala o paradoxo que o caracterizava: inclinava-se para o Classicismo, no momento em que este já perdia forças, quando dramaturgias de outros países, como a da Alemanha, começavam a emergir e a alterar a ordem instituída pela França, abrindo caminho para o Romantismo. Nesse meio, o estudioso aponta um público formado por, de um lado, pessoas eruditas cujo julgamento ainda estava preso às fórmulas da tragédia

⁷³ Conforme observa Décio de Almeida Prado (*História do Teatro Brasileiro*, 2012, p.61).

⁷⁴ Como esclarece Ivete Huppés (*História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 75).

⁷⁵ Décio de Almeida Prado, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p.61.

francesa e, de outro, uma maioria inculta, mas que, curiosamente, por não possuir preconceitos que a prendessem a determinados estilos, encontrava-se aberta a novas tendências.

Esse público, livre de preconceitos, ainda segundo Décio de Almeida Prado⁷⁶, desejava ver no palco as emoções fortes e os lances sensacionais, característica que ganhou força no meio teatral francês quando o Romantismo começou a tomar os palcos europeus. Os melodramas, com suas situações inesperadas e perigos iminentes, motivados tanto pelas ações do vilão como pelos acontecimentos e ambientes a que as personagens são expostas, necessitando enfrentar abismos, tempestades e incêndios, por exemplo, ofereciam esses efeitos intensos através dos espetáculos, numa crescente constante até o ápice final.

Em relação ao gosto pelas sensações fortes, Julia Przybos⁷⁷ identifica o fascínio pelos acontecimentos violentos. Conforme a autora, esse é um mecanismo inerente ao ser humano e tem o poder de unir a todos sob a mesma condição, uma vez que a violência pode atingir a qualquer um, indiscriminadamente. A representação de atos hostis estaria no fundamento dos sistemas sociais e viria à tona quando a composição de alguma sociedade fosse ameaçada, o que acontece, por exemplo, com um país cuja identidade está em processo de formação, caso do Brasil no século XIX.

A primeira metade dos Oitocentos define-se como um dos períodos mais agitados da história brasileira, marcado por tensões sociais, pela luta pela demarcação da unidade territorial, pela estruturação das Forças Armadas e pela discussão acerca da autonomia das províncias e a centralização do poder. Nessa época, o decênio de 1820 foi um dos mais conturbados, devido à intensa ebulição política ligada à Independência brasileira, durante a qual o processo de transformações sociais voltadas para a consolidação da nação recebeu relevo.

Esse panorama aproxima-se, em alguns aspectos, do contexto em que o melodrama se fixou na França – uma sociedade que se organiza em sua hierarquia, buscando firmar seu poder, que, somada à instabilidade política e econômica, instaura um clima de insegurança. Além disso, o público, composto, em grande parte, por analfabetos, passa por um momento de formação. Na França, até 1848,

⁷⁶ Décio de Almeida Prado, loc. cit.

⁷⁷ *L'entreprise mélodramatique*, 1987, p. 47-58 passim. As ideias apresentadas por Julia Przybos têm por base a teoria de René Girard, expostas em *La Violence e le sacré* (1972), sobre os mecanismos psicológicos da agressão.

quando foi estipulado o decreto de escolaridade pública obrigatória para todos, a porcentagem de analfabetos era de cerca de 80%. Apenas no final do século XIX essa taxa sofre mudanças drásticas.

Se, na França, a ascensão do melodrama respondeu a um contexto social conturbado, no Brasil, o registro da encenação do melodrama *As minas da Polônia*, cuja fonte estava na escrita de Pixierécourt, indica que o tipo de texto consolidado pelo “pai do melodrama” era acessível ao público brasileiro pelo menos desde a agitada década de 1820.

As minas da Polônia é um obra dividida em 3 atos, representante do melodrama clássico de cunho histórico. Sua temática busca mostrar os perigos da paixão, a qual é vista como fonte devastadora que motiva crimes imperdoáveis. No melodrama clássico, as intrigas amorosas são colocadas em segundo plano, pois prejudicariam a divisão maniqueísta da humanidade. A paixão se apresenta como uma falta contra a razão e o bom senso, fator de desequilíbrio social e pessoal que toca essencialmente os vilões.

Na peça, o assunto central gira em torno da rivalidade entre dois soberanos, Zamoski e Edwinski. O vilão é o tirano Zamoski, governador da província polaca Sandomir. Ele tem uma serva de confiança, Polina. Essa, apesar de devota a seu mestre, não cede às suas ordens injustas. Zamoski rouba a bela Floreska de seu marido, Edwinski, chefe da província de Rava. Disfarçado, Edwinski penetra no lugar onde está a vítima do rapto, contudo, ele é reconhecido. A cólera de Zamoski se dilata com o desdém de Floreska, cujo amor e cuja fidelidade são totalmente dirigidos ao seu esposo e à sua filha. O casal é preso nas profundezas de uma antiga mina e passa por diversas peripécias até que, graças aos bons préstimos de Polina, que decide lhes ajudar, conseguem fugir.

Nesse melodrama, a mulher figura como guardiã de valores contrapostos ao vício que domina o comportamento do vilão. Floreska representa o amor sagrado da família e Polina, o bom senso e a razão. Essa maneira de conceber a intriga amorosa e a personagem feminina, característica das concepções promovidas pelos melodramas clássicos, aproximava-se de preceitos defendidos pela Igreja Católica. Já no final da Idade Média a Igreja havia implementado o culto da Virgem Maria, promovendo a determinação da função da mulher como guardiã do lar e da família, distanciando-a do mundo dos negócios, presumidamente masculino.

A Igreja Católica exercia importante papel junto à sociedade que compunha o público formado pela Corte portuguesa, para quem o teatro produzido no Rio de Janeiro foi direcionado em seus primórdios, e cujos preceitos tiveram espaço dentro da sociedade brasileira por um longo tempo, como destaca Gilberto Freyre⁷⁸, ao assinalar a forte presença da religião católica na rotina diária dos brasileiros. A utilização do teatro como ferramenta didática, por parte da Igreja, era uma prática presente no Brasil desde os primórdios da colonização. O melodrama, apesar de não ter se originado a partir do âmbito religioso, prestava-se a esse caráter utilitário, promovendo, através de recursos lúdicos, a defesa de valores caros ao catolicismo. Nesse sentido, as peças podiam tornar-se referência para uma instituição extremamente forte e respeitada no país.

Além desses aspectos sociais que se mostram favoráveis à encenação do melodrama no Brasil, existe ainda outro fator, referente ao desenvolvimento do teatro no país e à introdução das peças de origem francesa. Nos primeiros anos do século XIX, a chegada de obras dramáticas estrangeiras aos palcos nacionais acontecia por intermédio de Portugal. No entanto, essa situação se modificou na década de 1830, logo após a Independência, seguida da abdicação de D. Pedro I (1831). Nesse período a consciência coletiva de autoafirmação manifestava-se ruidosamente no país, incitando a animosidade entre brasileiros e portugueses. O teatro refletiu essa condição:

o palco jamais estivera engajado nas lutas políticas do país como nas décadas anteriores à abdicação (...) Desde então, outro setor da sociedade brasileira, além da Igreja Católica e dos sucessivos governos, passou a acompanhar de perto o desenvolvimento da arte dramática em nosso país: os homens de letras⁷⁹.

Nesse contexto, o desejo por afirmar a identidade nacional foi intensificado. Escritores, como Gonçalves de Magalhães, Martins Pena e, mais tarde, Gonçalves Dias, esforçaram-se para produzir a literatura dramática brasileira. No meio cênico, a discórdia entre portugueses, representantes do Antigo Regime, e brasileiros, que tinham em João Caetano um precursor, refletiu-se na rivalidade entre a Companhia Teatral portuguesa, que ocupava o principal teatro da época, o então Teatro Constitucional Fluminense, e a recente Companhia de João Caetano.

⁷⁸ *Vida social no Brasil no século XIX*, 2001, p. 60.

⁷⁹ Lothar Hessel e Georges Raeders, *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, 1979, p. 15.

Em 1836, a companhia portuguesa trocou o Teatro Constitucional Fluminense por outra sala. Dessa forma, João Caetano teve a oportunidade de se apresentar no palco de maior prestígio no país. Esse fato acirrou a disputa entre os dois elencos e promoveu a entrada em cena do que foi considerada como uma nova escola “que vinha romper a pasmaceira de um repertório antiquado e remoído à exaustão. Começava-se a importar de Paris, sem a intermediação de Lisboa”⁸⁰.

Lothar Hessel e Georges Raeders, em *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1979), observam que, nesse período, o teatro brasileiro:

parece ter adquirido consciência de si mesmo, o que se adverte através de orientações novas: abandona o uso quase exclusivo do repertório português do século XVII, importa peças francesas diretamente de Paris, trata de criar dramaturgia autóctone, aprimora a representação⁸¹.

A ascensão de uma nova escola não aconteceu exatamente como uma ruptura com o cenário anterior, o qual já apresentava uma dramaturgia aos moldes do melodrama. Houve um desvio de trajetória, como observa Décio de Almeida Prado⁸², sobretudo no que diz respeito ao apelo nacionalista. João Caetano, por exemplo, não dispensava a colaboração ultramarina. Para Prado, isso acontecia pela força da tradição que havia se fixado no Brasil no início do século XIX: “além de não se modificar abruptamente toda uma série de comportamentos e condicionamentos sociais que vinham de séculos”, o ator “não contava com material sucedâneo à mão, em medida capaz de propiciar orientação geral duradoura”⁸³.

A introdução de melodramas no Brasil, partindo diretamente da fonte francesa, propiciou a divulgação dos dramaturgos franceses e de suas obras. No levantamento realizado através da Hemeroteca, o nome dos autores franceses surge nos periódicos a partir da década de 1830.

As tabelas e o gráfico, a seguir, ilustram como esse registro aconteceu. No primeiro quadro é apresentada uma comparação entre o total de peças diferentes, escritas por dramaturgos franceses, anunciadas por décadas. No segundo consta uma comparação, por autores, entre o número de anúncios diferentes para

⁸⁰ Décio de Almeida Prado, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 67.

⁸¹ Lothar Hessel e Georges Raeders, *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, 1979, p. 14.

⁸² Décio de Almeida Prado, “A evolução da literatura dramática”. In.: Afrânio Coutinho, *Literatura brasileira*, 1960, p. 18.

⁸³ Décio de Almeida Prado, loc. cit.

espetáculos representados nos teatros cariocas no século XIX. O gráfico complementa a comparação por autores, feita por décadas.

1820-1830	1831-1840	1841-1850	1851-1860
1	10	15	37
1861-1870	1871-1880	1881-1890	1891-1899
17	22	29	26

Tabela II – Número de peças diferentes anunciadas por década

Pixerécourt	Ducange	Anicet- Bourgeois	D'Ennery	Bouchardy	Soulié
24	20	50	91	31	6
Benjamin Antier	Pyat	Dugué	Adrien Decourcelle	Séjour	Pierre Decourcelle
14	2	4	3	8	3

Tabela III – Número de anúncios diferentes por autor

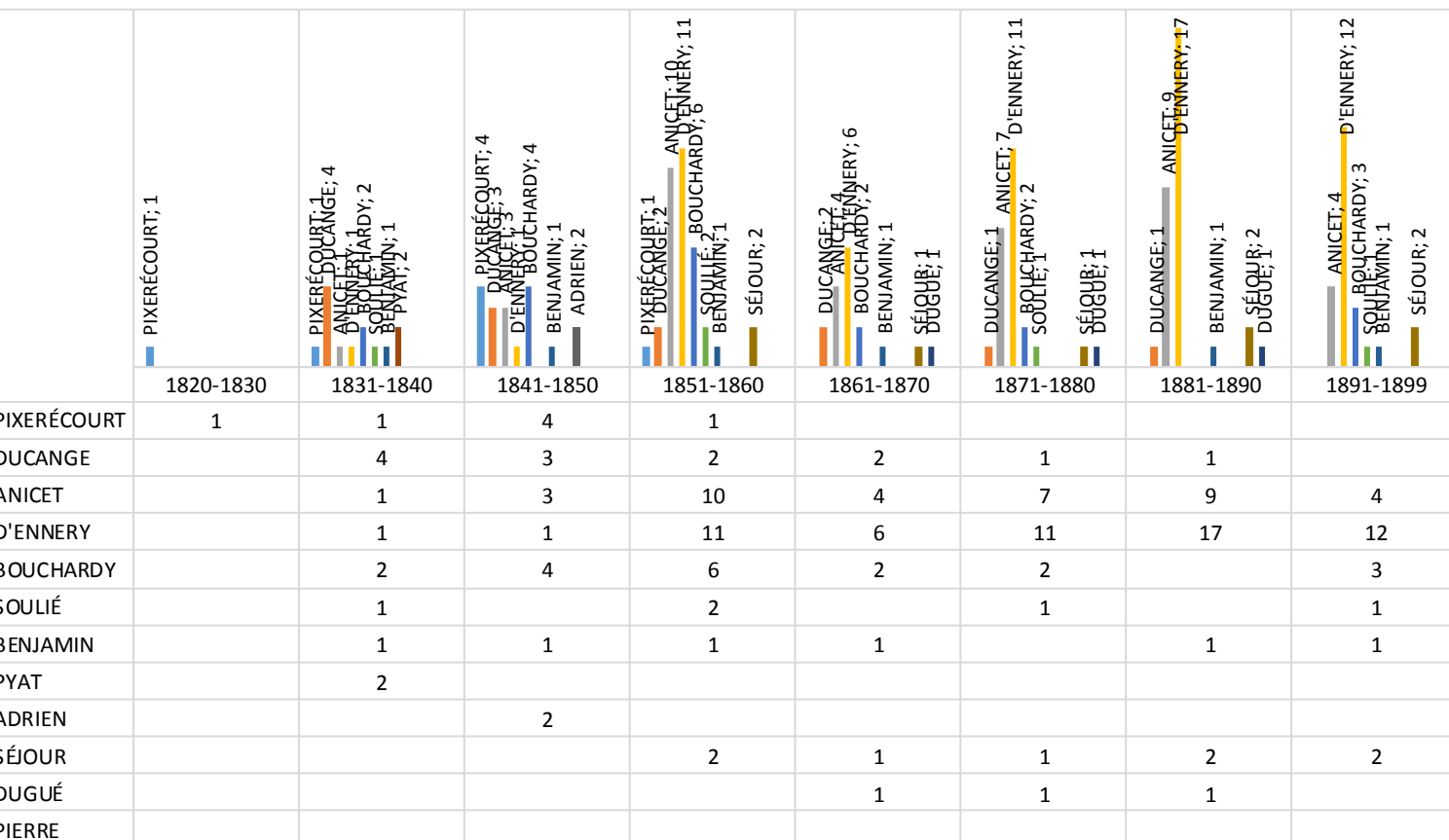


Gráfico II – Comparação entre autores por décadas

Na década de 1830, o melodrama romântico já dominava os palcos franceses. Nessa época, o Brasil acolheu a produção dos dramaturgos relacionados a essa tendência, conforme indicam os periódicos consultados, cujos registros também demonstram que os autores franceses de melodramas clássicos não conquistaram um espaço expressivo no cenário nacional.

Nos periódicos, não há indícios de outros autores representantes da vertente clássica além de Pixérécourt, cujo nome é pouco mencionado na década de 1830. Ele só surge novamente, registrado nas páginas da imprensa, por volta de 1850, quando a sociedade brasileira passava mais uma vez por um período importante de transição.

O dramaturgo francês que praticamente dominou os anúncios de espetáculos no decênio de 1830 foi Victor Ducange. Esse autor demonstra ser conhecido no Brasil não só por suas peças, mas também por seus romances, como indicam alguns anúncios nos jornais da época.

A publicação de romances de sua autoria tem seu primeiro registro em 1831, no jornal *Correio mercantil* (Rio de Janeiro). Na seção “Livros a venda”, uma nota anuncia que:

Cremiere, Livreiro na rua dos Ourives n. 86, querendo ser sempre agradável aos Benemeritos Cidadãos d'est' Capital, principalmente aos seus assignantes, participa que acaba de comprar hum novo gabinete de leitura composto de mais de 2,000 vol. Chegado na Galera Franceza OEdipe, juntando estes livros novos, com aquelles que comprou em Outubro de 1830 a Mr. Placher, e de mais com o seu antigo gabinete já bem conhecido, agora pode oferecer aos amantes da leitura hum sortimento de 7,000 vol. que não deixará nada a desejar tanto em vantagens, leitura e novelas, tendo a fortuna de ter completado as obras de Walter Scott, Paul de Kock, Raban, Camper, Lord Byron (...), V. Ducange, Defaucompret, Barginet, D. Duminil (...)⁸⁴.

Sobre suas peças, é possível perceber que dramaturgo e obras eram célebres pela maneira como os anúncios utilizam o nome do autor ou o título dos textos dramáticos como referências. Em 1837, o empresário do Teatro da Praia de Dom Manoel divulgou a encenação de *Carlos perseguido ou a cabana da montanha*, incitando “admiradores a presenciarem a nova obra do acreditado Victor Ducange”⁸⁵. Em 1838, no *Correio mercantil* (Paraná), uma nota sobre a encenação da peça *A capela arruinada* aponta a obra *Trinta anos ou a vida de um jogador*, de Ducange, como referência comparativa para medir o sucesso de sua estreia. Na década de 1840, o anúncio da peça *Polder, ou o carrasco de Amsterdã* para o Teatro São Pedro de Alcântara, assinala que a obra é um “excelente drama escripto por Victor Ducange, autor de *Trinta annos ou a vida de hum jogador* e *Há 16 annos e os incendiários*”⁸⁶. No mesmo ano, um anúncio para o mesmo espetáculo defende a escolha da peça da seguinte forma: “só a reputação d'este escriptor [Victor Ducange] abona suficientemente a escolha de *Polder*”⁸⁷.

O contexto em que as peças francesas passaram a ser encenadas no Brasil, na década de 1830, sem a necessidade do intermediário português, relacionava-se a um momento de renovação, promovido pela vontade de se afastar do repertório predominante até o momento e estimulado pela ascensão do movimento romântico. As peças de Ducange podiam responder a esses anseios, à medida que

⁸⁴ S/a, *Correio mercantil*, 14 de outubro de 1831, p. 2.

⁸⁵ S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 1837, p. 4.

⁸⁶ S/a, *Ibid.*, 1841, p. 4.

⁸⁷ S/a, *Ibid.*, 24 de agosto de 1841, p. 3.

apresentavam novas tendências, resultantes da transição do melodrama clássico para o romântico, e também pela proximidade do autor com a escola romântica europeia.

Em *O melodrama* (2005), Jean-Marie Thomasseau⁸⁸ destaca que Jules Janin, um grande crítico teatral francês do século XIX, observou a importância de Ducange para o estabelecimento da estética dramática do romantismo. Janin alegava que o dramaturgo contribuíra muito para a aceitação dos dramas que estavam por se firmar no cenário romântico, sabendo construir textos que atingiam o gosto popular, desfeito a frases longas e a arranjos de palavras complicados.

O crítico apontou o espaço conquistado nas peças de Ducange para a representação do homem comum, em detrimento das figuras elevadas, como se via na tragédia. Conforme Janin, Ducange entendia que o público queria ver a representação de si mesmo, de suas misérias, virtudes e sentimentos. Além disso, o dramaturgo também havia conquistado espaço para a representação do mundo polarizado entre os pobres oprimidos e os ricos opressores.

A primeira peça da autoria de Ducange, anunciada nos jornais cariocas, foi *Trinta anos ou a vida de um jogador* – o primeiro sucesso desse autor na França. Essa obra parece ter atingido grande repercussão também nos palcos nacionais: há registros de sua encenação desde 1835 até 1881, ou seja, a peça foi encenada durante boa parte do século XIX, tamanho o seu grau de aceitação por parte do público brasileiro.

No aspecto moral, de certo modo, ainda pode ser traçada uma relação entre o melodrama clássico, como *As minas da Polônia*, e *Trinta anos ou a vida de um jogador*. A paixão egoísta e o vício, apesar de aparecerem sob outra faceta, continuavam a ser expostos em cena, bem como as más consequências trazidas por eles, preservando aspectos de uma moral ao gosto de um público próximo dos valores católicos, sobretudo ao se apresentar a peça através de uma didática clara, exemplificando a derrocada de uma personagem num contexto que podia facilmente ser aproximado do cotidiano da plateia.

O caráter romântico sobressai na trajetória do protagonista. A história representa a lenta degradação do herói, o qual, cedendo às tentações a ele apresentadas por um cúmplice, passa por diferentes estágios da decadência

⁸⁸ *O melodrama*, 2005, p. 76.

humana e social. Sua vítima é o próprio filho, ferido por engano enquanto ele tentava obter mais dinheiro para manter seu vício pelo jogo. Ao reconhecer o alvo de sua violência, o pai desespera-se e busca a expiação pelo seu crime precipitando-se nas chamas de uma cabana que ele havia incendiado quando tentava fazer desaparecer os traços de seu ato criminoso.

As peças de Ducange dominam os registros de anúncios de espetáculos até praticamente o fim da década de 1830. Nessa época, outro autor começou a ter suas peças anunciadas nos periódicos brasileiros: Joseph Bouchardy. Esse dramaturgo escrevia melodramas românticos, contudo, seus textos apresentavam um estilo diferenciado, próximo da estrutura das obras escritas por Anicet-Bourgeois e Adolphe Dennery, detentores do maior número de peças anunciadas no Brasil.

Bouchardy, assim como Ducange, tinha uma ligação acentuada com o movimento romântico francês. Jean-Marie Thomasseau, no artigo “La Dramaturgie ‘Frénétique’ de J. Bouchardy”⁸⁹, argumenta que, em 1910, Antoine⁹⁰ escolheu a peça *Lazare, le pâtre* (*Lázaro, o pastor*, encenada no Brasil em 1841 e 1851), de Bouchardy, para celebrar “l’inspiration romantique au théâtre”⁹¹ no Odéon, durante a época em que dirigiu esse teatro (1906-1914). Segundo o autor, a escolha de Antoine indica que, para o encenador, a escritura dramática de Bouchardy teve um papel determinante na revolução romântica no teatro.

Thomasseau⁹² esclarece que as obras de Bouchardy mantinham relação com os movimentos elitistas da boêmia marginalizada do *Petit Cénacle*⁹³, do qual o dramaturgo participou, e com as renovações da escrita dramática que já se delineavam nos teatros populares, especialmente pelas reivindicações sociais e subversões da escrita cênica, as quais aparecem em seus textos dramáticos através da exploração de recursos como a composição de quadros com autonomia, de modo que cada um aparenta ter um enredo próprio. Essa característica acentuou-se

⁸⁹ Jean-Marie Thomasseau, “La Dramaturgie ‘Frénétique’ de J. Bouchardy”, *Méodrame et Roman Noir*, 2000, p. 209.

⁹⁰ André Antoine (1858-1943) foi autor, ator, diretor e crítico francês. Seu trabalho teve um papel fundamental na renovação de concepções sobre as artes cênicas, culminando na fundação de seu *Théâtre Libre* em Paris, em 1877.

⁹¹ Jean-Marie Thomasseau, loc.cit.

⁹² Jean-Marie Thomasseau, loc.cit.

⁹³ O *Petit Cénacle* era um pequeno grupo, existente entre 1829 e 1833, composto por estudantes de Belas Artes. Seu nome rende homenagem ao “Cénacle” de Victor Hugo. Autores como Théophile Gautier e Gérard de Nerval contribuíram com o grupo, no intuito de que outros membros fossem também conhecidos (informações retiradas da *Encyclopedie Universalis*, disponível em <http://www.universalis.fr/encyclopedie>, acesso em julho de 2015).

nos melodramas numa época em que os romances publicados em folhetim faziam grande sucesso na França, estimulando os dramaturgos a aproximar suas produções da estrutura em que se enquadravam essas narrativas.

No Brasil, entre 1839 e 1842, os romances-folhetins alcançaram grande popularidade, sendo publicados praticamente todos os dias no *Jornal do Comércio*⁹⁴. Justamente nessa época, as peças de Bouchardy tomaram os palcos nacionais, com atos semelhantes a uma peça inteira, devido à complexidade do enredo desenvolvido em cada um deles. Esses textos eram compostos por mais atos e também por prólogos.

Em *Lázaro, o pastor*, por exemplo, o prólogo é bastante movimentado e complicado, o que valoriza as cenas seguintes: cada ato explica e desenvolve o que ficou obscuro no início do espetáculo. Com o desenrolar da peça, o público percebe que os acontecimentos encenados estão todos ligados aos incidentes do prólogo, o que gera satisfação: apesar da complexidade demonstrada no começo, tudo se esclarece no final, agradando à plateia.

A estrutura presente nas peças de Bouchardy introduziu, nos palcos brasileiros, um tipo de texto melodramático consagrado pela escrita de Anicet-Bourgeois e Adolphe Dennery. Os melodramas desses autores utilizavam uma técnica específica, a qual lhes rendeu a alcunha de “carpinteiros do teatro”. Paul Ginisty⁹⁵ esclarece que essa denominação surgiu na França e era utilizada para classificar um modo de composição em que os dramaturgos imaginavam situações interessantes, construindo com minúcia as complicações de uma intriga bem elaborada e deixando a seus colaboradores, geralmente autores mais conhecidos (no caso de Dennery, os principais colaboradores foram Alexandre Dumas filho e Júlio Verne), o cuidado em polir os diálogos e o estilo.

Dessa maneira, os dramaturgos conseguiam produzir muitas peças, as quais frequentemente alcançavam grande sucesso. Jean-Marie Thomasseau considera Anicet-Bourgeois como o “carpinteiro mais hábil e mais inventivo”⁹⁶. Segundo o autor, as peças feitas pelos “carpinteiros” implicavam uma árdua tarefa, que demandava até um ou dois anos de trabalho para a composição de um texto,

⁹⁴ Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história*, 1996, p. 27.

⁹⁵ *Le mélodrame*, 1982, p. 45.

⁹⁶ Jean-Marie Thomasseau, *Melodramatiques*, 2009, p. 89.

exigindo a combinação minuciosa de todos os fios da ação, conduzida através de peripécias habilmente organizadas até o desfecho.

No Brasil, o primeiro anúncio de uma peça de Anicet-Bourgeois foi registrado em 1842, informando sobre a encenação da obra *Genoveva de Brabante*. Em 1843, é anunciada a peça *Nódoa de Sangue*, de Dennery. Seu anúncio destaca que o espetáculo seria promovido “pela Companhia dramatica hespanhola chegada de Monte-Video”⁹⁷, fornecendo um indício sobre a circulação das peças, oriundas não apenas de Portugal e da França, mas também de países vizinhos.

Os registros, nos periódicos, indicam que Dennery foi o dramaturgo que mais teve obras anunciadas como espetáculos no Brasil. Sua produção, assim como a de Anicet-Bourgeois, foi bastante numerosa e estendeu-se por um bom tempo, adaptando-se a diferentes tendências, o que provavelmente contribuiu para sua ampla aceitação nos palcos brasileiros.

Suas obras, além de explorarem o engenho na composição da dramaturgia, como era característico aos “carpinteiros”, abarcavam as mais variadas temáticas, desenvolvendo desde as histórias mais sentimentais, com temas como o do abandono, representado em *As duas órfãs* (encenado no país entre 1877 e 1896), até os mais exóticos e repletos de aventuras, como na adaptação de *Volta ao mundo em 80 dias* (encenado no país em 1878). Dennery escreveu tanto melodramas românticos como melodramas diversificados. No Brasil, tornou-se um dramaturgo bastante conhecido, tendo peças traduzidas por Artur de Azevedo, como *O anjo do mal* e *As duas irmãs*, ambas representadas no país em 1879.

Com o passar do tempo, o intervalo entre a publicação das peças na França e a sua encenação no Brasil diminuiu. *Genoveva de Brabante*, de Anicet-Bourgeois, teve sua estreia na França em 1838 e, no Brasil, há registros de sua encenação em 1842. Já *A filha dos trapeiros*, de Anicet-Bourgeois e Dugué, produzida em 1861, foi encenada no mesmo ano no Brasil, no Teatro Gymnasio Dramático.

O curto intervalo entre a escrita das peças na França e o seu registro como espetáculos, apresentados no Brasil, indica uma atualização constante sobre a produção melodramática nos palcos brasileiros. A predominância das peças de Anicet-Bourgeois e, sobretudo, de Dennery acompanhava essa trajetória. As obras desses autores mantinham a arquitetura bem elaborada dos acontecimentos

⁹⁷ S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 08 de abril de 1843, p. 4.

cênicos, porém sem deixar de se adaptar às tendências instituídas pelos melodramas diversificados.

No Brasil, o registro da encenação de peças, que podem ser classificadas como “melodramas diversificados”, tomou espaço, inicialmente, através das obras de Anicet-Bourgeois e de Dennery. Em seguida, os registros indicam a introdução gradual de textos de outros autores, como Victor Séjour e Pierre Decourcelle.

Assim como na França, as peças encenadas no Brasil frequentemente demonstram alguma relação com o contexto histórico em que foram apresentadas. No decênio de 1850, o teatro brasileiro passou por um período de transformações. Nessa época, foi inaugurado o Ginásio Dramático, sob a regência do diretor de cena e ensaiador Emílio Doux⁹⁸, cujas atividades estimularam novas concepções em relação à composição de cenas e ao trabalho do ator⁹⁹. O Ginásio deveria fazer frente à tradição existente nos palcos brasileiros, marcando o embate entre defensores de uma nova escola, na qual, no meio teatral, situavam-se autores como Machado de Assis, José de Alencar, Quintino Bocaiúva e Joaquim Manoel de Macedo¹⁰⁰, e representantes da antiga escola romântica: “as forças de renovação, representadas pelos jovens, e as de estagnação, simbolizadas em João Caetano, já se haviam polarizado”¹⁰¹.

A revolução artística almejada encontrava motivação no desejo por um repertório diverso daquele que era habitualmente encenado nos palcos cariocas. As peças deveriam aproximar-se da época em que eram representadas, selecionando assuntos e personagens próximos do contexto contemporâneo¹⁰², através de um teatro de análise psicológica e de tese, em que se discutissem as mais importantes questões sociais e se defendesse um ponto de vista¹⁰³.

⁹⁸ Francês erradicado no Brasil, em 1851. Antes de vir para cá, viveu muito tempo em Lisboa, onde encenou vários dramas românticos e introduziu o vaudeville com sucesso (JOÃO ROBERTO FARIA, *ibid.*, p. 186).

⁹⁹ Reconhecido por autores como J. Galante de Sousa, Sábato Magaldi e João Roberto Faria como uma figura importante na renovação da cena portuguesa e brasileira, imprimindo a elas uma nova orientação para a montagem das cenas, que afinava as peças com esmero, tratando de recursos cênicos, como cenário, guarda-roupa, mobiliário, adereços, e da interpretação dos atores, através de lições que seus discípulos passavam adiante.

¹⁰⁰ João Roberto Faria em *Ideias teatrais no Brasil: o século XIX*, 2001, p. 85-138 *passim*.

¹⁰¹ Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*, 1977, vol. 3, p. 121.

¹⁰² Nesse teatro foram representadas as peças que ficaram conhecidas como os “dramas-de-casaca”, pelo fato de se apresentarem as personagens com os trajes do tempo, e não mais com os vestuários a caráter de peças cuja ação se passava num passado remoto. Era a tentativa de uma revolução artística, buscando instituir um teatro próximo da atualidade (J. GALANTE DE SOUSA, *O teatro no Brasil*, 1960, p. 180).

¹⁰³ J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, 1960, p. 188.

João Caetano já não representava a vanguarda literária. O gosto, aliás, evoluíra, desde que Alexandre Dumas Filho resolvera tomar o público para confidente de seus tristes amores com Marie Duplessis. Em 1852, aparece *A dama das Camélias* (...) que a peça nenhuma se assemelhava: “mas o público achou imediatamente que aquilo se assemelhava à vida”. Nada de novo, artisticamente, havia surgido. Para o grande público, entretanto, estava lançado um novo tema e o nome de uma nova escola. O tema era o da cortesã (...). A escola, vinda do romance, era o Realismo (...). Nunca uma palavra de ordem partida da França repercutiu aqui com tanta rapidez e intensidade. Brotam, logo, na nossa dramaturgia incipiente, os “anjos decaídos” ou “as mulheres de bronze” (...) a ponto de em 1861, uma década apenas depois da estréia da peça de Dumas Filho, um crítico nacional poder exclamar, sem qualquer exagero: “Hão de acabar, espero em Deus, os dramas do *demi-monde*. Há de passar a moda das loureiras, mina já demasiado explorada pela escola realista”¹⁰⁴.

Décio de Almeida Prado adverte que o Realismo, no teatro brasileiro, muitas vezes desempenhava o papel de rótulo para “os *dramas de casaca*, como os chamava o povo”, cujos assuntos e personagens eram modernos, mas cujo “espírito” não era “tão afastado do dramalhão”¹⁰⁵. Nesse caso, o que desponta é menos uma renovação do gosto teatral e mais um desejo por repertórios diferentes.

O melodrama diversificado era fonte de peças que podiam responder ao desejo por um repertório variado. No final da década de 1850, por exemplo, quando, no campo literário brasileiro, começou a se acentuar um enfoque mais próximo da realidade política e social do país, ganhando força a produção em prosa voltada para o tema nacional, surgem, nos periódicos, anúncios de espetáculos como *As aves de Rapina*, de Dennery, encenada no Brasil em 1865 e 1857. Nessa peça, a representação de questões familiares recebe destaque, sendo ressaltada a composição dos meios sociais e as lutas entre indivíduos de diferentes classes, com a promoção do embate entre ricos e despossuídos.

O contraste entre essas duas classes também aparece nitidamente em *A filha dos trapeiros*, de Anicet-Bourgeois e Dugué, encenada no Brasil em 1861. Nessa peça, há uma alternância de cenas que se desenrolam em ambientes de opulência - gabinetes particulares de senhoras, ornados com elegância, e em grandes salões - e cenas que se passam em lugares miseráveis.

Em 1858 e em 1870, anos que correspondem ao período anterior e ao fim da Guerra do Paraguai (1864-1870), foi representada no Brasil *O velho cabo de*

¹⁰⁴ Décio de Almeida Prado, “Evolução da Literatura Dramática”, *A literatura no Brasil*, 1999, p. 18.

¹⁰⁵ Décio de Almeida Prado, loc. cit.

esquadra, de Dennery e Dumanoir. Um melodrama de cunho militar, que apresenta a figura de um velho oficial ocupado em exaltar sua honra e a honra da pátria. Já em 1877 e 1897, época que englobou o período anterior e posterior ao processo de abolição da escravatura no país, o palco brasileiro recebeu o melodrama *A cabana do Pai Tomás*, também de Dennery e Dumanoir.

Aproximando-se do final do século XIX, por volta de 1870 e 1880, acentuam-se as reivindicações, nos periódicos, quanto à renovação do repertório das companhias. Nesse período, o cenário teatral brasileiro passou a apresentar composições mais variadas, destacando-se o teatro cômico e musicado, inclusive pela produção de autores brasileiros como Artur de Azevedo. Em 1881, no *Chronica Fluminense*, uma nota sobre o Teatro Lucinda sublinha:

o Lucinda reabriu as suas portas para exhibir uma troupe nova, mas que abraça os dramas velhos e sediços. A sua estreia foi o drama *Trinta annos ou a vida de hum jogador*, que desde que me entendi ouvia a meu pai, contar as peripécias.¹⁰⁶

O melodrama configura-se como uma forma teatral capaz de se renovar constantemente, adaptando-se a diferentes circunstâncias, e, assim sendo, mais uma vez suas peças puderam suprir a busca por um repertório diferenciado, conforme as demandas do público brasileiro. No fim do século XIX, tanto o país como o teatro passaram por um surto de inovações técnicas. O melodrama acompanhou esse panorama, encontrando lugar no teatro nacional para os chamados “melodramas de aventuras e de exploração”.

Em 1886, foi representada, no Brasil, a peça *Os piratas da Savana*, de Anicet-Bourgeois. A intriga dessa peça é semelhante a dos melodramas tradicionais, porém deslocada para um espaço exótico e inquietante, onde a heroína é sucessivamente lançada em perigo extremo, tendo a vida constantemente ameaçada até finalmente se casar com seu noivo.

Os melodramas de aventuras e de exploração procuravam apresentar cenas insólitas e originais. *Un drame au fond de la mer* (1877), de Dugué, colocou em cena o *Great Eastern*¹⁰⁷. Além disso, uma parte do espetáculo deveria se desenrolar sob

¹⁰⁶ S/a, *Chronica Fluminense*, 1881, p. 3.

¹⁰⁷ Tratava-se de um navio inglês considerado o maior do mundo na época de sua construção (finalizada em 1858). Inicialmente, era um navio de passageiros transatlântico. Na década de 1860 foi vendido e transformado em embarcação para a instalação de cabos de telégrafo submarinos. Mais

a água. Essa obra foi representada no Brasil como *Um drama do fundo do mar*, em 1882 e 1883. Sua encenação obteve grande repercussão nos periódicos brasileiros.

Na *Gazeta de Notícias*, em 1882, uma crônica intitulada “Primeiras representações” fornece um panorama sobre a estreia da peça no Teatro São Pedro de Alcântara. Segundo o cronista, no dia do espetáculo, havia muita “arruaça” do lado de fora do teatro, o qual chegou a ser alvo do arremesso de algumas pedras. O cronista não explica o porquê desse alvoroço, sendo que os motivos podiam ser diversos - autores como Galante de Sousa¹⁰⁸ argumentam que, desde o início, os teatros no Brasil funcionavam como centros privilegiados de manifestação pública, motivada por questões políticas ou de outra ordem. Apesar do episódio violento, o cronista sublinha que o interesse despertado pela peça era tamanho ao ponto de grande parte do público comparecer ao espetáculo:

Ainda assim, a sala estava quasi cheia. *Uma boa casa*, como se diz em linguagem theatral. O *Drama do fundo do mar* é uma peça do novo genero, em que ao mesmo tempo são fornecidas para uso e gozo dos espectadores commoções violentas e ligeiras, e uteis informações sobre muitos factos de ordem scientifica. Estas peças, que geralmente têm por base os livros de Julio Verne ou de Figuier, e agora tanto em voga nos theatros europeus, são meio de propaganda do que se chama a *sciencia ao alcance de todos*. O entrecho, baseado num romance, trata da colocação do cabo submarino, que deve ligar a Europa ao Novo Mundo. Este é o lado scientifico do drama. O amor de uma ingenua, disputado por dois galãs, o roubo de umas joias por um jornalista-reporter, e um assassinato no fundo mar constituem a parte dramatica da peça, habilmente entrelaçada á outra. O primeiro acto passa se a bordo de um vapor, terminando por um incendio. É uma scena de efeitos seguros. Em quase todos os actos, há igualmente grandes lances, ás vezes (...) a *great attration* da peça é o quadro no fundo do mar, quando os engenheiros ali descem em busca do cabo que se partiu. É esta a scena capital da peça confiada especialmente a scenographia. Esse quadro é dividido em quatro ou cinco partes, apresentando cada uma um novo aspecto do fundo do oceano. As scenas são bem pintadas e de bello effeito. Há um verdadeiro destaque de uma para outra mutação, por meio de transições bem graduadas (...) o jornalista-reporter, para roubar as joias de um cadaver, corta o tubo do escafandro de um companheiro. Este é levado por uma corrente submarina. A scena do roubo e do assassinato é, como devia ser – por mimica. Compreende-se perfeitamente toda ella; mas o publico habituado ás grandes phrases das grandes situações, parece sentir falta dos – *Ahs - Ohs* – e preocupa-se mais com a scenographia do que com essa scena (...). O desempenho [dos atores] foi regular, feitos os tradicionais descontos de uma primeira representação (...) O Sr. Eduardo Garrido

informações disponíveis em: <http://www.rmg.co.uk/explore/sea-and-ships/facts/ships-and-seafarers/the-great-eastern>, acessado em dezembro de 2014.

¹⁰⁸ J. Galante de Souza, *O teatro no Brasil*, 1960, p. 157.

[tradutor¹⁰⁹] foi também chamado á scena e applaudido pela maneira brilhante por que tratou a peça de Dugué, que está destinada a uma prospera carreira, principalmente se lhe cortarem alguma musica, ou se puzerem outra no lugar em que está a que parece demasiada¹¹⁰.

Outro sucesso dentro dessa tendência foi obtido por *Le tour du monde em 80 jours* (1874), de Julio Verne e Dennery, o qual acrescentou algumas cenas ao texto de Verne, aumentando o itinerário em que o herói concretiza a façanha de dominar o tempo e o espaço. Dennery e Verne produziram ainda *Les enfants du Capitaine Grant* (1878), apresentada em Paris durante a Exposição de 1878. Ambas as peças foram encenadas no Brasil em 1878 e 1885 e 1893, respectivamente.

O melodrama manteve-se nos palcos brasileiros durante todo o século XIX e atingiu diversas gerações. A continuidade das representações e a assiduidade do público, composto por quem via os dramas pela primeira vez, ou então por aqueles que desejavam rever as peças, mantinha as obras vivas na memória da população.

No periódico *A regeneração* (1878), a seção “Folhetim – chronica theatral” exemplifica o encontro de gerações que acontecia nos teatros. O cronista escreve sobre o melodrama *Os seis degraus do crime*¹¹¹, dos franceses Benjamin Antier e Théodore Nézel, cuja representação foi precedida por uma conversa sua com um senhor que estava sentado ao seu lado na plateia:

(...) um velhote tinha uma mania de conversar com as pessoas que lhe estavam próximas, e, para entabular conversação, começou dizendo-nos:

- O senhor conhece o drama? pois é muito bonito. Ha mais de vinte annos que o vi representar aqui, no então teatro S. Pedro d'Alcantara; por conseguinte o annuncio não diz a verdade, quando affiança ser esta a primeira vez que se vai representar nesta capital (...). O drama que esta gente vai representar hoje é um drama de truz; sim, senhor. Morre a dama enforcada com os cabelos, morre seu amante, morre o interlocutor da peça, morre...

- Pelo amor de Deus! lhe dissemos nós, visto isso só escapa o ponto, naturalmente? Ora, Deus queira que aos actores não lhes dê na mania assassinares também o drama?

- É justamente o medo que eu tenho; mas... vamos á historia do drama.

- Não, senhor, não me conte mais nada do drama, porque então perco toda a illusão.

¹⁰⁹ Essa informação consta num anúncio do espetáculo feito em 07 de novembro de 1882 na *Gazeta de Notícias*.

¹¹⁰ S/a, *Gazeta de Notícias*, 12 de novembro de 1882, p. 2.

¹¹¹ Foi durante a representação dessa peça que João Caetano, quase confundindo representação e realidade, esteve a pique de estrangular a jovem atriz Estela Sezefreda, sua futura esposa, conforme ele próprio recorda em seu livro *Lições Dramáticas* (Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro, 1962, p. 13).

- Bem, mas o Sr. há de convir que o drama é bonito; não é destes a que chamão de escola realista... e eu ainda não pude compreender o que vem fazer historias de partidos politicos cá para negocios de teatro... sim, porque realista, no meu tempo, era o que pertencia ao partido do rei... Mas, como ia dizendo, não é um drama destes modernos, porque creio que foi em 1830 ou pouco depois que ele foi escripto por Mrs. Theodore N. e Benjamin, e traduzido em Lisboa (...) mas o que lhe posso affiançar é que a gente sahe satisfeita depois de acabar de ver uma representação destas, muitas vistas, mortes ladrões, jogo, etc., etc., sim senhor...
Subio o panno, e o homem calou-se.¹¹²

O cronista segue contando sobre o enredo da peça e pontuando alguns aspectos do desempenho dos atores. Por fim, lembra-se do velho e pondera: “O velho teria razão, mas nós é que não estávamos para o aturar”¹¹³. Apesar do estranhamento entre uma geração e outra, é compartilhado o gosto pela elaborada ilusão teatral, pelo mundo aparte da realidade – “o que vem fazer historias de partidos politicos cá para negocios de teatro”, questiona o velho, para quem a satisfação estava em presenciar o fantástico de situações grandiosas e violentas.

A representação constante de peças melodramáticas, nos teatros brasileiros, sinaliza a popularidade do melodrama junto ao público. Quais seriam esses teatros e qual seria esse público? Essas questões são mais um aspecto que particulariza a trajetória do melodrama em nosso país, sobretudo quando se considera o contraste entre o contexto de origem dessa forma teatral, como resultante de uma tradição popular desenvolvida há anos na França, e o panorama em que se fixou no Brasil, nos primórdios da organização do teatro nacional.

¹¹² *A Regeneração*, Santa Catarina, 1878, p. 4. O autor identifica-se como “W”.

¹¹³ *A Regeneração*, loc. cit.

3. O MELODRAMA COMO FORMA TEATRAL POPULAR

A noção de arte popular está sujeita a conceitos diversos, contudo, ela pode ser entendida a partir de uma característica essencial. Segundo Arnold Hauser¹¹⁴, a arte popular surge quando as classes sociais contrapõem-se, distinguidas entre classes dominantes e classes dominadas. Para Paul Zumthor¹¹⁵, ela compreende a dualidade composta pela cultura das classes cultas, ou letradas, e a cultura das classes iletradas.

O melodrama insere-se numa tradição caracterizada pelo contraste entre as manifestações expressivas voltadas para o grande público, formado em grande parte pelas classes menos favorecidas e sem instrução, e as manifestações próprias da cultura oficial privilegiada pelo poder instituído, direcionadas para as classes mais abastadas e com acesso à educação. As peças recuperavam estratégias desenvolvidas ao longo do tempo por artistas constantemente preocupados em identificar elementos úteis e agradáveis ao grande público.

3.1 NA FRANÇA: O BULEVAR E A LITERATURA POPULAR

Conforme Van Bellen¹¹⁶, a França do século XIX mantinha uma hierarquia entre os seus teatros, estabelecida a partir da Idade Média, quando foram definidas as bases da organização do trabalho através do surgimento de corporações, as quais reuniam trabalhadores de mesmo ofício, e que, mais tarde, quando a arte do ator tornou-se uma profissão, foram utilizadas para coordenar tal atividade. Ao passo que essas associações cresciam, aumentava o interesse pelo poder. Buscando alcançá-lo, os trabalhadores pressionaram o rei a ceder-lhes o privilégio de excluir do ofício todos aqueles que não pertencessem às corporações. Através dessa medida, adquiriram exclusividade, gerando, em contrapartida, um grande número de excluídos do trabalho, muitas vezes reunidos em bandos, vistos como mendigos, vagabundos e bandidos. Dentro desses grupos sociais, Van Bellen enquadra os

¹¹⁴ *História social da arte e da literatura*, 1998, p. 22.

¹¹⁵ *Introdução à poesia oral*, 1997, p. 20.

¹¹⁶ *Les origines du Mélodrame*, 1927, p. 16-17 passim.

artistas do teatro de feira: “ces exilés du théâtre, à qui était confiée la sauvegarde de l’art populaire au XVIIe siècle”¹¹⁷.

Essas duas correntes, relacionadas à organização do trabalho, iniciaram a trajetória que, em Paris, consolidou de um lado o teatro oficial, subvencionado pelo rei, e, de outro, o teatro popular. O primeiro tem seu grande representante na *Comédie Française*. O segundo, encontrou espaço nos teatros do chamado *Boulevard du Temple*, mais tarde conhecido como *Boulevard du Crime*.

Na França, no final da Idade Média, quando a primeira companhia teatral de amadores se dispôs a encenar regularmente em um teatro fechado, o governo interveio, obrigando-os a obter uma autorização real¹¹⁸. Essa companhia organizou-se numa confraria (Confraria da Paixão e da Ressurreição de Nosso Senhor), a qual perdurou ao longo do tempo, disputando espaço no cenário teatral parisiense com os elencos de comediantes sob a proteção de membros importantes da nobreza, como o próprio rei, e do clero. Em 1680, guiado por sua política de centralização, o rei monopolizou as diferentes companhias, reunindo-as em um único teatro oficial, detentor de privilégios exclusivos, reunindo os principais elencos da época – um representante do *Hôtel de Guénégaud* e outro do *Hôtel de Bourgogne*. Nesse contexto foi criada a *Comédie Française*.

Quanto aos teatros presentes no *Boulevard du Temple*, Pierre Gascar¹¹⁹ assinala que são resultantes da organização de companhias ambulantes que costumavam se apresentar nas feiras parisienses entre o final do século XVI e o XVII (nessa época, havia duas grandes feiras sazonais em Paris: a feira de *Saint-Germain* e a feira de *Saint-Laurent*). Essas feiras foram o palco de representações variadas, geralmente com elementos exóticos e performances grandiosas, tudo para prender a atenção do público num ambiente aberto e repleto de diversas outras distrações. Por elas passaram artistas estrangeiros, notadamente os italianos que trouxeram à França a riqueza da *commedia dell’arte*, e grupos que encenavam pantomimas.

As diferentes companhias, tanto do teatro oficial como as que se apresentavam nas feiras, estavam em constante concorrência. Os representantes da

¹¹⁷ “Esses exilados do teatro, a quem foi confiada a salvaguarda da arte popular no século XVII” (tradução nossa). Van Bellen, *Les origines du Mélodrame*, 1927, p.17.

¹¹⁸ Conforme Van Bellen, loc.cit., essa ordem real é de 1402. As primeiras representações em teatros de feira não parecem ter acontecido na França antes de 1596.

¹¹⁹ *Le Boulevard du Crime*, 1980, p. 6-7.

Comédie Française não hesitavam em fazer uso de seus privilégios para enfraquecer os concorrentes. Como consequência, por um bom tempo, os artistas das feiras foram proibidos de usar a palavra e o canto em suas encenações (esse último por uma ordem imposta a pedido da Academia Real de Música). Aos obstáculos criados, os feirantes respondiam com inventividade e fantasia.

Segundo Brigitte Burnet¹²⁰, as feiras eram um lugar de trocas, de encontros e de jogos, frequentadas por um público eclético. Por volta de 1760, os franceses deixaram esse espaço para buscar seu divertimento no *Boulevard du Temple* – rua ampla e arborizada, conhecida como um local de passeio. A população para lá se dirigia, sem distinções de classe, buscando aproveitar as diversas opções oferecidas, como cafés e comércios. Seguindo seu público, alguns antigos artistas de feira passaram a se apresentar nesse local, acabando por se estabelecer nesse endereço.



Figura III – *Boulevard du Temple*¹²¹

Em 1753, Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796), o qual costumava se apresentar na Feira de *Saint-Germain*, começou a desenvolver suas atividades definitivamente no *Boulevard du Temple*. Em 1763, ele construiu uma sala em madeira, a qual

¹²⁰ *Le théâtre de Boulevard*, 2004, p. 7.

¹²¹ Imagem de Courvoisier, retirada do livro *Le Boulevard du Crime* (1980) de Pierre Gascar. No livro, a figura é acompanhada por uma nota com a seguinte frase: “Même dans la partie la plus populaire (...) le boulevard restait l’endroit où l’on venait non seulement se distraire, mais aussi – ou d’abord – se montrer” – “Mesmo na parte mais popular (...) o bulevar mantinha-se como o local onde se ia não apenas para se distrair, mas também – ou primeiramente – se mostrar” (tradução nossa, p. 15).

culminou na construção do *Théâtre de la Gaîté*. Até 1779, quatro teatros já haviam se instalado no bulevar. Em 1791, um Édito que liberava a construção dos teatros a qualquer proprietário, alavancou o fervor teatral.

Os teatros particulares mantinham a disputa pelo público com os teatros subvencionados, consolidando uma separação hierárquica e também geográfica: de um lado o teatro nacional, para os grandes repertórios, situado no centro de Paris e destinado à elite econômica e intelectual. De outro, as salas secundárias, sobretudo no bulevar¹²².

O teatro desenvolvido no *Boulevard du Temple* herdou as características das atividades cênicas apresentadas nas feiras. Conforme Pierre Gasca¹²³, no bulevar a palavra “espetáculo” recebeu uma acepção ampla, devido à diversidade das apresentações ali oferecidas: ao mesmo tempo em que havia os teatros instituídos, onde ocorriam as encenações de textos dramáticos, havia igualmente espaço para ilusionistas, acrobatas e adestradores. Tratava-se de um mundo cheio de sons e cores, em que os figurinos, as palavras e as situações, caracterizados pelo excesso, instigavam o público. As peças tomavam a rua por modelo e representavam desde estudantes e escritores até bandidos e assassinos, mostrando uma Paris popular, que recebia todas as classes sociais.



Figura IV – Entrada dos teatros no bulevar em dia de espetáculo¹²⁴

¹²² Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, 2005, p. 17.

¹²³ *Le Boulevard du Crime*, 1980, p. 13.

¹²⁴ *L'entrée du théâtre de l'Ambigu-Comique à une représentation gratuite*, de Louis-Léopold Boilly. Disponível em: <http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=620>, acesso em dezembro de 2015.

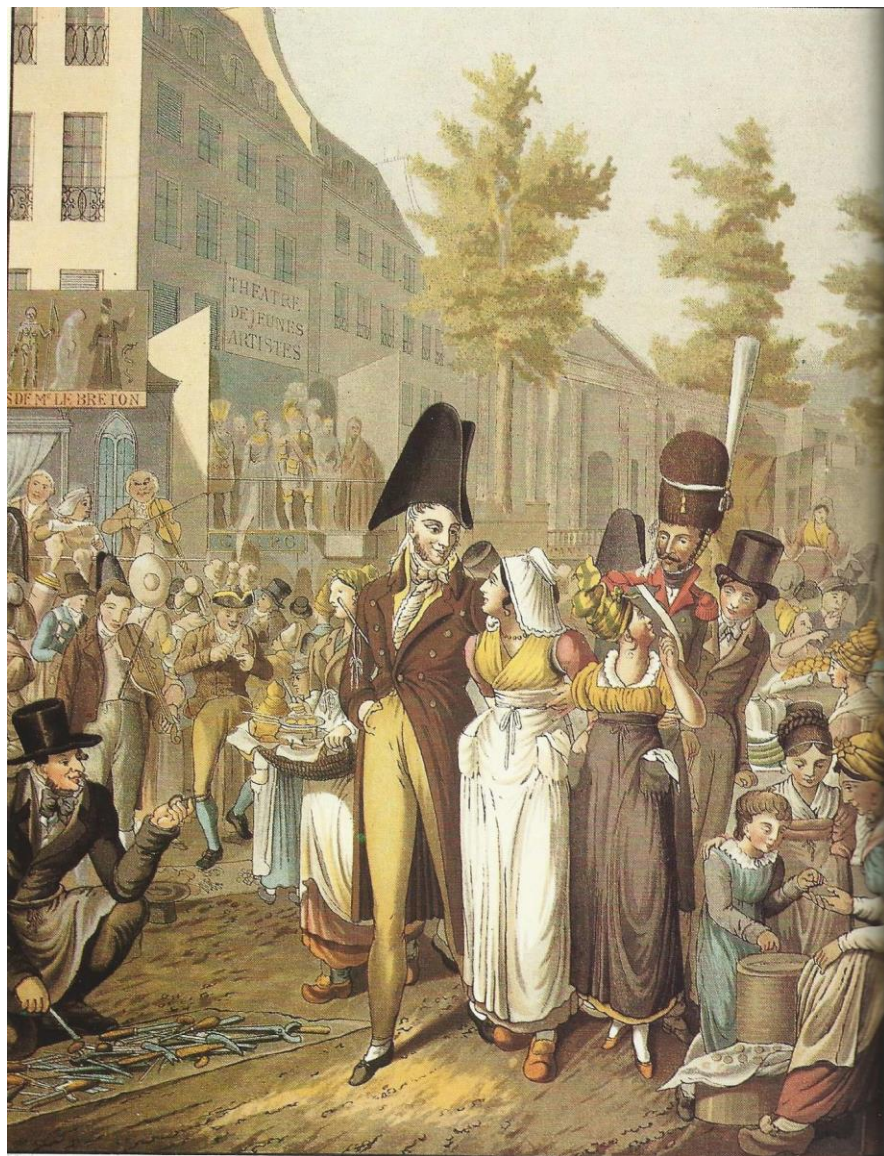


Figura V – Movimento na saída do espetáculo, no boulevard¹²⁵

A burguesia e a aristocracia também participavam dos divertimentos, cada qual à sua maneira. As classes privilegiadas, por exemplo, costumavam assistir sob disfarce às encenações nos teatros secundários. Contudo, enquanto aristocratas e membros da alta burguesia frequentavam o boulevard, “le peuple ne s’aventure que rarement em sens inverse”¹²⁶.

¹²⁵ Imagem retirada do livro *Le Boulevard du Crime* (1980) de Pierre Gascar. A figura é uma aquarela de Opitz, de 1831.

¹²⁶ “o povo aventura-se raramente no sentido inverso” (tradução nossa). Pierre Gascar, *ibid.*, 1980, p. 9.

No bulevar, para esse público heterogêneo, eram encenados os melodramas. Suas peças tomavam os palcos dos teatros que simbolizavam o povo, opostos às salas oficiais, símbolos do poder nacional. Mesmo que os melodramas fossem assistidos e apreciados por todas as classes sociais, era claro o antagonismo entre os teatros, fixado inclusive nos locais destinados a cada estilo.

A distinção entre a literatura dramática destinada a um público seletivo, formado pelos membros da elite, e a literatura popular refletia-se na composição das peças melodramáticas. Essas peças recuperam estratégias narrativas utilizadas por formas artísticas acessíveis a todas as classes, cuja escrita era pautada pela relação com o grande público.

Segundo Van Bellen¹²⁷, existem obras que despertam a curiosidade de estudiosos, mantendo-se através desse interesse e garantindo sua posteridade dentro do cânone literário, já na literatura popular, tudo aquilo que não é adotado imediatamente pelo público, é irrevogavelmente perdido. Nenhuma regra limita a exuberância dos autores que dependem dessa aceitação. Nesse sentido, a arte popular não conhece as leis que a tradição de um gosto apurado acabou impondo à arte clássica, por exemplo.

A liberdade expressiva permitia aos autores populares explorar características que, mais tarde, foram utilizadas pelo melodrama. Dentre esses recursos, Van Bellen¹²⁸ aponta a mescla do sério e do cômico; o exotismo, que leva os espectadores para lugares distantes; a complicação da intriga com toda a sorte de incidentes, ao mesmo tempo em que o desenvolvimento psicológico das personagens permanece limitado, apoiado em tipos maniqueístas com poucas nuances; a pompa das encenações e a afetação da linguagem, que busca atingir certo tom de solenidade.

Os recursos explorados pelo melodrama inserem-se na tradição popular europeia, recuperando estratégias que satisfaziam o grande público já na Idade Média, por exemplo. O ideal medieval da mulher – paciente, humilde e submissa às vontades do pai ou do marido – assemelha-se à caracterização da inocente perseguida nos melodramas. O fundo social, que dá um caráter utilitário às obras ao divulgar a grande lição de que o crime deve ser punido e a virtude recompensada, fundamentava dramas e epopeias medievais.

¹²⁷ Van Bellen, *Les origines du Mélodrame*, 1927, p 8-9.

¹²⁸ Van Bellen, loc.cit.

Os dramas religiosos, encenados durante a Idade Média, exerciam uma função essencialmente didática, desenvolvida pela representação de um conflito maniqueísta. As Moralidades, sobretudo, apresentavam o choque entre o Bem e o Mal, dando “ênfase ao enredo e às figuras alegóricas, representando o vício e a virtude que lutam pela posse da alma, não de um santo, mas de um homem comum”¹²⁹. A maldade, nesse caso, geralmente era representada por um diabo. Mais tarde, passou a ser encarnada sob uma figura humana, como o vilão do melodrama.

A tradição popular, na qual o melodrama se insere, é vasta. As peças melodramáticas tecem conexões com vários tipos de obras, produzidas em diferentes épocas. Conforme Van Bellen¹³⁰, alguns autores, como W. Hartog, J. Marsan, Jules Lemaître, Emile Faguet e Paul Ginisty¹³¹, consideram ligações estabelecidas a partir do campo literário, estabelecendo laços entre o melodrama e o drama burguês, o romance francês e o inglês e a estrutura dramática da tragédia ou da comédia antigas, por exemplo. Outros, como Alexis Pitou¹³², privilegiam o aspecto cênico, destacando ligações com formas teatrais, como as encenadas nos teatros de feiras em Paris, desde o século XVII, sobretudo a pantomima e a *commedia dell’arte*.

Publicações mais recentes, inclusive no cenário brasileiro, ressaltam as origens plurais do melodrama. Robson Côrrea de Camargo, em sua tese *O Espetáculo do Melodrama: arquétipos e paradigmas* (2005), defende que esse aspecto já havia sido desenvolvido por formas como a pantomima, apresentada nas feiras parisienses. Nesse espaço, os artistas necessitavam despertar o interesse do público constantemente e, para tanto, mantinham-se sempre em busca de inovações, sem seguir regras que delimitassem essa procura ou suas fontes. Para Camargo, assim como a pantomima, o melodrama:

¹²⁹ Kera Stevens, *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*, 1988, p. 12.

¹³⁰ Van Bellen, *Les origines du Mélodrame*, 1927, p 4-6 passim.

¹³¹ Conforme Van Bellen, loc. cit., W. Hartog, em sua obra *Guilbert de Pixérécourt* (1912), apresenta um panorama sobre diferentes estudos que tratam das origens do melodrama. Ao fim de sua exposição, ele ainda acrescenta as Canções de Gesta à genealogia dessa forma teatral. Quanto a J. Marsan, na obra *Le Mélodrame et Guilbert de Pixérécourt* (1900), e Jules Lemaître, em *Théories et Impressions* (1905), argumentam sobre a relação entre o melodrama e a tragédia e comédia antigas. Emile Faguet, em *Propos de Théâtre* (1905), escreve sobre a relação entre o melodrama e o drama burguês e Paul Ginisty, na obra *Le Mélodrame* (1910), defende a influência do romance popular, sobretudo o inglês, sobre a origem das peças melodramáticas.

¹³² *Les origines du Mélodrame français à la fin du XVIIIe siècle*, 1911. A referência encontra-se em Van Bellen, loc. cit.

relaciona-se com muitas, senão todas as formas teatrais precedentes (...). No teatro, é o primeiro fenômeno de arte de massa da Europa Moderna, e, como no cinema no século seguinte, realizou uma operação de reescritura das formas teatrais que o antecederam¹³³.

Como um momento da evolução da literatura e do teatro populares, o melodrama traz consigo toda a carga que essa tradição lhe transmitiu. Esse legado faz parte da composição das obras, é intrínseco a elas, e, assim sendo, apresenta-se ao público independentemente do local onde as peças são encenadas, divulgando temas e elementos estruturais pertencentes ao conjunto artístico da civilização europeia.

A herança presente nas peças melodramáticas chegou ao Brasil no século XIX. O pressuposto de que a recepção dos objetos artísticos não é constante e está sujeita a alterações, inclusive no tocante ao significado das obras¹³⁴, incita ao exame de como essa forma, constituída como representante da arte popular europeia, relacionou-se com o público brasileiro, bem como incita à busca pela compreensão da natureza desse público.

3.2 NO BRASIL: O LUGAR DO MELODRAMA

O estabelecimento bem sucedido do melodrama nos palcos brasileiros, onde teve amplo sucesso por um longo período, indica o gosto do público por formas populares cujas origens remontam a modelos europeus. Nesse caso, a relação entre o melodrama e a arte popular encontra-se no contexto de origem dessa forma teatral. Se na França, mesmo que as peças fossem assistidas e apreciadas por todas as camadas da hierarquia social, ficava evidente o antagonismo que destinava

¹³³ Robson Côrrea de Camargo, *Melodrama: arquétipos e paradigmas*, 2005, p. 5.

¹³⁴ No campo dos Estudos Literários, a relação entre obra e sua recepção pelo público, inserida num processo dinâmico de comunicação, recebeu destaque com a chamada Estética da Recepção, cujo marco inicial se deu em 1967, com a publicação da aula inaugural *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*, de Hans Robert Jauss. Essa linha de pesquisa estabeleceu-se no âmbito de discussões teóricas, contrapondo-se, por exemplo, à crítica imanentista da época, cujo enfoque da obra literária ressaltava apenas o aspecto textual, desprezando elementos históricos e sociais. Nesse campo de posições divergentes, em que a problematização da relação entre arte e realidade era o ponto em comum, a Estética da Recepção afirmava-se com uma proposta de mudança de paradigma, associando o âmbito estético ao sociológico e evidenciando a preocupação, nos estudos literários, com o público receptor e, dessa forma, abrindo horizontes para a compreensão do texto, promulgando o entendimento de que o processo de significação não se esgota na escrita.

o melodrama ao bulevar, distanciando-o das salas oficiais, com as quais rivalizava, no Brasil, apesar do que o determinante “popular” possa sugerir, o público que assistia aos melodramas e os teatros em que eles eram encenados configuravam uma situação divergente.

O Brasil do século XIX era um país agrário, marcado pela divisão em latifúndios, cuja produção era dependente do trabalho escravo e do mercado externo. Gilberto Freyre¹³⁵ descreve a sociedade brasileira da época caracterizada pela miscigenação, pela presença acentuada da religião católica na rotina dos habitantes e pela concentração do poder econômico nas mãos de uma elite.

Esse panorama social era marcado pela supremacia dos grandes latifundiários, o que acentuava a importância do meio agrícola e do sistema escravocrata, distante da realidade de países europeus, que abarcava o envolvimento entre indústrias e trabalhadores livres. No Brasil, Gilberto Freyre¹³⁶ identifica senhores e escravos e, entre eles, a presença de alguns pequenos burgueses, representantes burocráticos e estrangeiros.

Em geral, o território nacional dividia-se em regiões distintas, sendo constituído “por vários Brasis, regionalmente diversos” e plurais “quanto ao tempo ou à época vivida por diferentes grupos da população brasileira”¹³⁷. As atividades culturais concentravam-se nos poucos polos urbanos existentes, os quais funcionavam como centros divulgadores de tendências, sobretudo a capital do Império¹³⁸.

Nos centros urbanos concentravam-se a Corte Imperial, que participava das atividades culturais, e os estudantes de Ensino Superior, assíduos frequentadores dos teatros¹³⁹. Na sociedade brasileira, geralmente, filhos de famílias abastadas, ou de comerciantes e profissionais liberais, frequentavam escolas de instrução jurídica localizadas em São Paulo, no Recife e no Rio de Janeiro. A Europa era destino frequente dos estudantes. Seus padrões culturais refletiam-se na Corte e nas capitais provincianas, insuflando, na inteligência nacional, concepções próximas às que haviam surgido em meio aos conflitos ideológicos dos europeus.

¹³⁵ Gilberto Freyre, *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*, 2008, p. 47.

¹³⁶ Gilberto Freyre, *ibid.*, p. 64.

¹³⁷ Gilberto Freyre, *ibid.*, p. 61.

¹³⁸ Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, 1977, p. 68.

¹³⁹ Gilberto Freyre, *loc. cit.*

Os anúncios de espetáculos publicados em periódicos brasileiros do século XIX, elencados através da pesquisa realizada na Hemeroteca, indicam que os melodramas eram representados nos principais teatros dos centros urbanos brasileiros. Conforme J. Galante de Souza, em *O Teatro no Brasil* (1960), eram publicados nos jornais somente os anúncios das peças a serem representadas nos teatros oficiais, destinados à elite.

De fato, o maior número de anúncios de melodramas escritos por autores franceses, de acordo com a pesquisa realizada, refere-se ao Teatro São Pedro de Alcântara¹⁴⁰, o qual se originou a partir do Real Teatro de São João, construído para atender às demandas da Corte portuguesa que se instalara no Brasil em 1808. Diferentemente da França, no Brasil, o melodrama teve sua trajetória vinculada a um espaço inicialmente destinado à aristocracia.

Os teatros construídos no Brasil, no século XIX, estabeleceram-se não apenas como um local onde os espetáculos eram encenados. Esses edifícios desempenhavam um papel importante como espaços privilegiados de convívio social e de manifestações de caráter político, relacionadas ao desenvolvimento da nação¹⁴¹.

Como espaço de convivência, os teatros eram símbolos de relevo social, dignos da presença de membros da realeza, conforme um costume cultivado desde o reinado de D. João VI. Em *O Teatro no Brasil* (1960), J. Galante de Souza reúne uma série de recortes com textos de viajantes que registraram suas impressões sobre o meio cênico brasileiro. Dentre esses relatos, o testemunho de John Luccock, comerciante europeu que visitou o Brasil no começo do século XIX, fornece um indício de como esse panorama se delineou:

As distrações do teatro progrediam de par com os assuntos de maior importância. Não somente o Regente dava largas ao que nêle parecia ser uma forte inclinação pessoal, comparecendo assiduamente aos espetáculos, como neles aparecia acompanhado da sua família. Daí tornar-se moda, para quantos quisessem fazer-se passar por pessoas de destaque, aparecer também ali, e o encantamento, que condenara as senhoras brasileiras à reclusão do lar, quebrou-se. Seguiu-lhes a multidão no encalço; uns para admirar o espetáculo, outros para contemplar a platéia¹⁴².

¹⁴⁰ Foram contabilizados os anúncios independentemente das diferentes denominações que esse teatro apresentou ao longo do século XIX.

¹⁴¹ Hessel e Raeders, *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, 1979, p. 9-12 passim.

¹⁴² LUCCOCK, John. *Notas Sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. Trad. De Milton da Silva Rodrigues. Livr. Martins, p. 163 apud J. Galante de Souza, *O Teatro no Brasil*, 1960, p. 139.

Nos teatros aconteciam as comemorações oficiais do Império, as quais ofereciam à população a oportunidade para partilhar de acontecimentos como a celebração do aniversário do Imperador e de seus parentes, fazendo com que o povo se sentisse mais próximo de seus soberanos¹⁴³. Tal característica contribuía para afirmar a ideia de que o teatro era um importante centro de comunicação, estreitamente ligado à evolução política do país. Nesse sentido, era comum que as plateias ali se manifestassem sobre questões de seu interesse, inclusive durante a encenação dos espetáculos, reforçando o papel simbólico do teatro no desenvolvimento da identidade nacional.

Devido aos poucos registros, é difícil determinar um perfil preciso das plateias que frequentavam o teatro brasileiro no século XIX. Gilberto Freyre¹⁴⁴ afirma que o público que se dirigia aos teatros, no Brasil, era composto por membros da Corte e pelos estudantes do Ensino Superior. Ivete Huppés¹⁴⁵ ressalta o papel dos estrangeiros que imigravam para o Brasil, sobretudo portugueses, os quais compunham uma camada com certa ilustração que dava suporte às iniciativas ligadas ao mundo da arte.

J. Galante de Sousa¹⁴⁶, ao recuperar o relato de alguns estrangeiros que frequentaram os teatros brasileiros, destaca aspectos que podem ser associados à caracterização do público. O autor assinala o alto custo dos ingressos, excluindo as camadas menos favorecidas da população do acesso aos grandes teatros; a permissão para que negros frequentassem os espetáculos, o que não ocorria; e a instabilidade acerca de normas de conduta que regiam o comportamento do público no teatro – como era recente essa situação no Brasil, o público gozava de certa liberdade para se manifestar durante as representações, sem se sentir inibido por convenções pré-determinadas.

Segundo Galante de Sousa¹⁴⁷, Schlichthorst, oficial granadeiro do Exército alemão que esteve no Rio de Janeiro de 1824 a 1826, apresenta em seu livro *O Rio de Janeiro como é*, uma referência demorada ao Teatro São Pedro de Alcântara, destacando pontos positivos sobre o teatro. A arquitetura e a decoração do edifício

¹⁴³ Lília Schwarcz, *As barbas do Imperador*, 1998, p. 20.

¹⁴⁴ *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*, 2008, p. 61.

¹⁴⁵ *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro Romantismo*, 1993, p. 34.

¹⁴⁶ J. Galante de Sousa, op. cit., p. 142.

¹⁴⁷ *O Teatro no Brasil*, 1960, p. 142.

lhe causaram boa impressão. Também lhe agradou o fato de que só eram vendidos um número determinado de entradas “de modo que ninguém corre o risco de ficar em pé a noite toda ou de ser esmagado como acontece em quase todos os teatros da Europa, onde entram quantos quiserem pagar”¹⁴⁸.

O texto do oficial alemão comenta ainda a elegância com que os espectadores se vestiam, bem como a interação durante os espetáculos. De acordo com ele, o gradil dourado, que separava as senhoras da plateia, não impedia que se vissem “suas esplêndidas figuras, da cabeça aos pés, ricamente vestidas com as mais belas fazendas”¹⁴⁹.

Victor Jacquemont, naturalista francês, também deixou registrada sua impressão sobre o teatro no Rio de Janeiro¹⁵⁰. Em seu *Diário de Viagem* (1841), escreve sobre a presença, na plateia, de mulheres muito enfeitadas e homens “muito vestidos’, todos maiores de quinze anos com o peito constelado de comendas”¹⁵¹. Segundo o autor, durante as representações, “a praça do teatro ficava apinhada das seges em que se transportavam os espectadores. Desatrelados, os cavalos pastavam, enquanto os cocheiros dormiam nas boléias ou embebedavam-se”¹⁵².

¹⁴⁸ Schlichthorst apud Galante de Sousa, *ibid.*, p. 157-158.

¹⁴⁹ Schlichthorst apud Galante de Sousa, *ibid.*, p. 158.

¹⁵⁰ Galante de Sousa, *loc. cit.*

¹⁵¹ Galante de Sousa, *ibid.*, p. 159.

¹⁵² Galante de Sousa, *loc. cit.*



Figura VI – Teatro Imperial em 1835¹⁵³

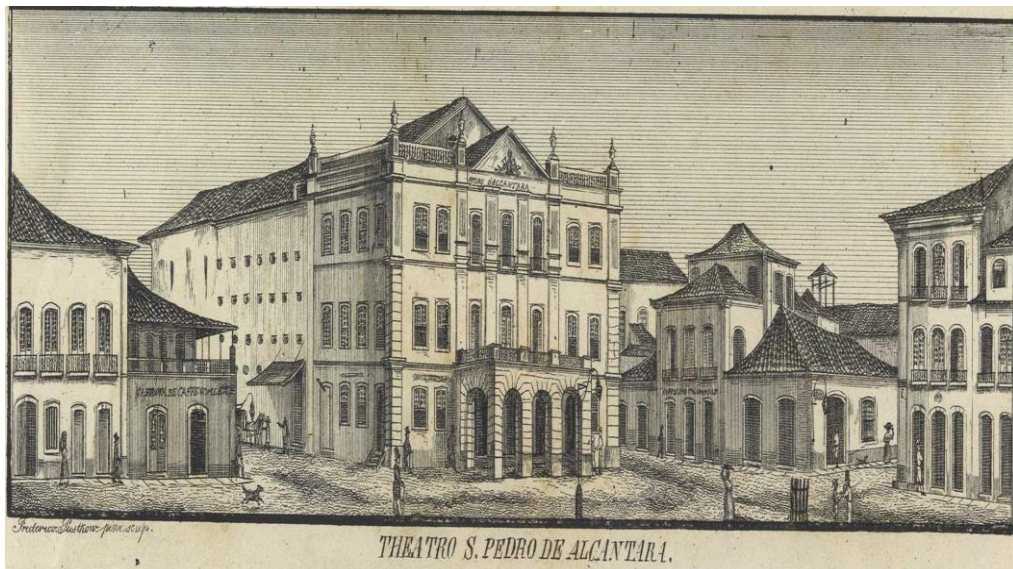


Figura VII – Teatro São Pedro de Alcântara reconstruído após incêndio ocorrido em 1856¹⁵⁴

A presença das damas nos teatros, a interação entre os espectadores e o alto custo dos ingressos também estão registrados numa crônica teatral, publicada em

¹⁵³ Imagem de W. Loeillo, disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervodigital>. Acessado em agosto de 2015.

¹⁵⁴ Imagem da autoria de Friedrich Pustkow, disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervodigital>. Acessado em agosto de 2015.

1843, no *Pharol Constitucional*. O texto compara o Teatro São Pedro de Alcântara ao Teatro São Francisco, o qual denomina como “theatrinho”:

O theatro S. Pedro tem mais de cem camarotes; estes estão guarnecidos por muitas donzelas; e he impossivel que cada uma d’ellas não tenha, pelo menos, dous pretendentes, que não perdendo ocasião de vel-as, vão ao theatro, e dão á empresa uma boa receita: além disto os camarotes accomodão mais gente do que os do theatrinho: o salão está ricamente pintado: a platéa geral oferece bom commodo por mil reis de entrada; a boa musica basta para intreter. Querer, pois, estabelecer no theatrinho os mesmos preços que no theatro grande, quando entre um e outro existe notavel differença, he não querer espectadores (...).
 Observa-se que nos theatros reúnem-se sempre as mesmas pessoas, e como não ha-de ser assim, se este divertimento custa tão caro?¹⁵⁵

Os relatos, guardadas as devidas restrições, visto tratarem-se de textos subjetivos, indicam que os teatros, em que foram consolidados os melodramas no Brasil, apresentavam um público que se distanciava da população mais humilde. Esse panorama diferencia-se do francês, onde o melodrama era caracterizado como uma forma teatral popular.

No Brasil, as peças melodramáticas eram apresentadas nas salas oficiais, inclusive em comemorações solenes e, por vezes, com a presença anunciada e festejada da monarquia, conforme pode ser verificado nos anúncios de espetáculos publicados em periódicos brasileiros durante todo o século XIX. Em 1842, no *Diário do Rio de Janeiro*, o anúncio da peça *Genoveva de Brabante*, de Anicet-Bourgeois, para o Teatro São Pedro de Alcântara, informa que o espetáculo se realizaria:

em solenidade ao feliz anniversario de S. M¹⁵⁶. o Imperador, logo que S. M. e Suas Augustas Irmãs se dignarem apparecer na tribuna, executar-se-á o hino e, em seguida acontecerá a primeira representação do aparatoso drama de grande espectáculo, dividido em 4 actos (...) Vestuario todo novo – Decorações a capricho¹⁵⁷.

Já em 1846, no periódico pernambucano *O diário novo*, a seção “Interior – Notícias diversas – Porto Alegre”, destaca a escolha de um melodrama para celebrar a chegada da Imperatriz na província:

¹⁵⁵ S/a, *Pharol Constitucional*, 29 de abril de 1843, p. 2.

¹⁵⁶ Abreviação de Sua Majestade .

¹⁵⁷ S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de fevereiro de 1842, p. 3.

Corre por cá a aprazível noticia de que S. M. a Imperatriz, tendo resolvido não acompanhar S. M. o Imperador além de Porto Alegre, pretende voltar a esta cidade afim de espera-lo aqui (...) Animados por esta lisonjeira alem de outros divertimentos que se projectão, varios jovens desta cidade, presidido pelo Sr. Manoel José da Silva Bastos, começarão o ensaio da peça a *Nodoa de Sangue*, que pretendem pôr em scena no feliz dia do seu desembarque¹⁵⁸.

Em 1836, o *Diário do Rio de Janeiro* anuncia a encenação da peça *Trinta anos ou a vida de um jogador*, de Victor Ducange, no Teatro Constitucional Fluminense, avisando que “S. M. I.¹⁵⁹ Honrará com sua Augusta Presença o espectáculo desta noite”¹⁶⁰. A peça *Genoveva de Brabante* teve sua encenação anunciada em 1848, no Teatro São Pedro de Alcântara, para um dia “de grande gala em solenidade ao faustíssimo anniversario natalício de S. M. a Imperatriz”¹⁶¹ e, no mesmo ano, o espetáculo foi escolhido para um dia “de festa nacional, em solenidade ao anniversario do juramento da Constituição do Imperio”¹⁶².

A encenação da obra *Nódoa de sangue* no Teatro de S. João, na Bahia, foi anunciada em 1843 “em aplauso ao faustíssimo consorcio de S. M. I. o Sr. D. Pedro 2”, a ser encenada “depois de cantado, presentes as effigies de S. M. o I¹⁶³. e de Sua Augusta Esposa, o novo hymno análogo ao seo esperançoso e feliz hymenêa”¹⁶⁴. Em Macaé, a peça foi apresentada em 12 de dezembro de 1869, “por ocasião e no dia da festividade do Glorioso Divino Espirito Santo”¹⁶⁵ e, em São Paulo, em 1870, foi encenada pela:

Sociedade dramatica particular beneficente composta de artistas e empregados do commercio desta cidade *que* desejando concorrer tambem para os festejos que devem ter lugar por ocasião da chegada do batalhão de voluntários paulistas, ofereceu á comissão da camara municipal um espectáculo gratuito¹⁶⁶.

Esses são alguns exemplos de anúncios de espetáculos que associam as peças melodramáticas à monarquia e a ocasiões solenes, imbuídas de um senso

¹⁵⁸ S/a, *Diário Novo*, 20 de janeiro de 1846, p. 2.

¹⁵⁹ Abreviação de Sua Majestade Imperial.

¹⁶⁰ S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de junho 1836, p. 4.

¹⁶¹ S/a, *Correio Mercantil e Instructivo e Político*, 14 de março de 1848, p. 4.

¹⁶² S/a, *Correio Mercantil e Instructivo e Político*, 25 de março de 1848, p. 4.

¹⁶³ Abreviação de Sua Majestade, o Imperador.

¹⁶⁴ S/a, *O Commercio*, 28 de setembro de 1843, p. 4.

¹⁶⁵ S/a, *Monitor Macahense*, 07 de dezembro de 1869, p. 4.

¹⁶⁶ S/a, *Diário de São Paulo*, 24 de abril de 1870, p. 3.

cívico e nacionalista. Os trechos supracitados apontam que essa prática se propagou por diferentes partes do país, sem permanecer restrita aos grandes centros urbanos e aos principais teatros. Em diversas regiões do Brasil, os melodramas eram encenados em teatros que funcionavam como local de divulgação de símbolos relacionados ao poder monárquico, os quais estavam voltados para o fortalecimento da nação, como esclarece Lilia Schwarcz¹⁶⁷.

Schwarcz trata das representações simbólicas que envolviam a realeza no Brasil, argumentando que a ligação entre a monarquia e o teatro nacional não era gratuita nem arbitrária. Conforme a autora, a elite brasileira utilizava a figura do rei com o intuito de construir representações de porte nacional, por meio da oficialização e proliferação de rituais, da criação de monumentos e da valorização de um passado, associado à linhagem da monarquia, cuja continuidade temporal levaria ao Império. Essas ações visavam responder a dois problemas fundamentais para o desenvolvimento da nação: manter a unidade política e garantir a ordem social. Nesse sentido, o poder simbólico de um rei, acima das divergências de ordem particular, acabava por se impor como solução.

A autora assinala que, desde os primeiros anos de Independência, houve um investimento evidente na divulgação do caráter europeu de nossa monarquia – descendente não só dos Bragança, mas também dos Bourbon e Habsburgo – e do feitio civilizacional do Império, afeito à tradição. A realeza aparecia, em tal contexto, como um sistema capaz de assegurar a unidade do vasto território e evitar o fantasma do desmembramento vivido pelas ex-colônias espanholas. É nesse sentido que a monarquia se transformou em um símbolo fundamental que transcendia a figura humana do rei.

De acordo com Lilia Schwarcz, dentro desse panorama, valores seculares e profanos eram misturados: a afirmação da origem europeia da monarquia combinava-se com um ambiente singular, em meio aos trópicos brasileiros. Coube à realeza, no Brasil, seguir um trajeto ao mesmo tempo próprio e comum, correspondente à essência de uma cultura adaptada, mas que acompanhou a diferenciação da sensibilidade local. Aí estaria uma cultura que se construiu com base em empréstimos ininterruptos, os quais, no entanto, incorporou, adaptou e redefiniu ao justapor elementos externos a um contexto novo.

¹⁶⁷ Lilia Schawarcz, *As barbas do Imperador*, 1998, p. 12 – 34 passim.

A apropriação de tendências e ideologias advindas da Europa foi uma prática constante em territórios atingidos pelo processo de colonização realizado por países europeus. No Brasil do século XIX, elementos estrangeiros eram adaptados a um contexto completamente divergente de seus locais de origem. Roberto Schwarz trata dessa temática na obra *Ao vencedor as batatas* (2000)¹⁶⁸, problematizando as tentativas de implantar modos de vida, de organização, instituições e visões do mundo de países distantes, como os ideais liberais de igualdade, liberdade e fraternidade, por exemplo, para ambientes desfavoráveis a essas perspectivas – no caso, a sociedade escravocrata brasileira. Tal conduta resultou em uma nação dividida entre condições almeçadas e condições reais: um Brasil oficial e um Brasil real, em que predominava a grande maioria de analfabetos e semialfabetizados, representantes do grosso da população brasileira.

De acordo com Roberto Schwarz, as ideias estrangeiras eram absorvidas e deslocadas, originando um padrão particular. A disparidade dessas noções, em meio ao contexto nacional, refletia-se no mundo artístico: as ideias do liberalismo europeu, por exemplo, eram referências para todos os brasileiros, bem como as grandes abstrações burguesas, amplamente utilizadas num país que entrava em contato com o raciocínio econômico burguês devido à sua dependência do mercado internacional e não em decorrência de sua organização interna.

A apropriação de ideias europeias pelo Brasil, conforme Schwarz, afetava as manifestações artísticas que, ao lidar com esse mecanismo social, o qual se configurava como um elemento constituinte e ativo da cultura, acabavam por auxiliar na valorização desse ideário distante, provendo, em meio ao imaginário coletivo, o sustento desse contexto longínquo. É preciso lembrar que a Europa, a França especialmente, era o farol cultural da época, uma espécie de guia propício e necessário para o período de insegurança referente ao desenvolvimento da nação brasileira, que iniciava sua inserção no mundo ocidental.

O melodrama era fonte de representação não só de uma tradição europeia, mas também de convenções e valores da burguesia francesa do início do século XIX, como observa Brigitte Brunet¹⁶⁹. A autora afirma que, no século XIX, destacou-se uma concepção da arte dramática que marcou o teatro francês, a qual era defendida, já em meados do século XVIII, por Denis Diderot.

¹⁶⁸ Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, 2000, p. 10. – 25 passim.

¹⁶⁹ Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, 2005, p. 17.

O teórico concebia representações teatrais que refletissem a realidade social de seus contemporâneos. Sob sua ótica, as personagens não seriam nem os reis, nem os nobres, mas os simples burgueses, postos em cena no seio de suas próprias famílias, no espaço privado de suas casas. Os valores a serem propostos pelo teatro, o dever e a virtude, também se espelhariam nessa classe, que reconheceria seus próprios valores nas encenações¹⁷⁰.

Para Brigitte Brunet, na França, assim que a burguesia se instalou no poder, no século XIX, essa mesma tendência invadiu as peças de teatro encenadas no boulevard. As formas ali representadas, como os melodramas, recém fixados no panorama teatral, propunham sujeitos que notadamente se aproximavam mais do cotidiano da população, apresentando a figura do burguês conservador e fornecendo aos espectadores a consciência de que eles são os agentes principais de uma sociedade progressista.

O teatro observa os detalhes e os costumes da burguesia liberal para lhe oferecer um quadro de seus próprios códigos de conduta social, refletindo as preocupações ordinárias das classes dirigentes – as oposições de classe, os conflitos de interesse e de gerações (geralmente desenvolvidos no seio familiar) – e os valores que as guiam – o senso prático, a honestidade e a caridade, o senso de honra e a virtude e castidade da mulher¹⁷¹. Esses aspectos não formulam apenas questões estéticas, mas também didáticas, fundando a identidade da classe dominante e fixando a ordem social.

Nesse sentido o melodrama podia contribuir para o processo de legitimação, em território brasileiro, de concepções estranhas ao contexto nacional, como os ideais liberais da burguesia europeia. Dessa forma, promovia a manutenção de uma ordem oficial, ao invés de a questionar ou buscar subvertê-la.

Essa característica pode ter favorecido o estabelecimento bem sucedido do melodrama no Brasil. Além desse aspecto, outros fatores também podem ser considerados. Nos periódicos brasileiros do século XIX, os registros esclarecem essa questão, indicando repetições de noções e características, cuja força era tão grande, que se perpetuaram por todo o século.

¹⁷⁰ Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, 2005, p. 19.

¹⁷¹ Brigitte Brunet, loc. cit.

4. O MELODRAMA E AS IDEIAS DE MORALIDADE E CIVILIDADE

Questões éticas e morais, de modo geral, indicam um conjunto de convenções, estabelecidas por determinado grupo social, visando orientar o comportamento dos indivíduos. Esse assunto é explorado no meio artístico há muito tempo, motivando discussões sobre a função das obras de arte, de acordo com diferentes pontos de vista.

No início do século XIX, no cenário teatral francês, existiam duas orientações principais sobre as ideias de moralidade e civilidade que as obras deveriam propagar. Uma, já tradicional, defendida pela escola neoclássica, e outra, inovadora, proveniente dos rompantes românticos que ganhavam espaço na época.

Deleitar e instruir são noções horácianas que se encontram na base do pensamento neoclássico. Também no campo da arte popular, Van Bellen¹⁷² afirma que a noção do prazer estético frequentemente coexiste com a noção de utilidade, orientada pelo senso do agradável: para que a obra seja sentida e agrade ao grande público, ela necessita ser útil. Nesse caso, ser útil significa fornecer uma lição, social ou individualmente aproveitável, uma moral.

4.1 MORALIDADE E CIVILIDADE NO MELODRAMA

Como herdeiro de uma tradição popular, em meio a um contexto em que a escola clássica começava a ser desafiada pela ascensão do movimento romântico, estabeleceu-se o melodrama. Para legitimar as peças, os autores buscavam abarcar questões nobres. Pixierécourt, no Prefácio de seu *Théâtre choisi* (1818)¹⁷³, informava que se lançara na carreira teatral com ideias religiosas e morais. Charles Nodier (1780-1844), na “Introdução” do mesmo *Théâtre Choisi*, encarecia o valor instrutivo dos melodramas, de modo a ressaltar que, nesse quesito, eles não desrespeitavam os padrões neoclássicos, os quais ainda dominavam o teatro francês no início do século XIX.

Ao mesmo tempo em que mantinham o cuidado com a função moral das obras, observada pelos clássicos, os autores dos melodramas também buscavam acompanhar as mudanças que aconteciam na época. Entre o final do século XVIII e

¹⁷² Les origines du Mélodrame, 1927, p. 23.

¹⁷³ Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em abril de 2014.

praticamente todo o século XIX, na Europa, uma série de circunstâncias provocou modificações de princípios econômicos, sociais e culturais, consolidando a transição entre o mundo aristocrático e o mundo burguês. Nesse período, o sistema de valores clássicos perdeu sua hegemonia e novas formas artísticas ganharam espaço para se desenvolver.

O modelo clássico, pensado no âmbito social, enfatizava a relação entre arte e sociedade. O entendimento das obras estava atrelado a uma educação formal, através da qual eram conhecidas as regras de composição dos textos. Quanto às personagens, era exaltado o padrão do herói trágico, honrado e digno. Vigorava o princípio da reflexão sobre a vida e a essência do humano, o exercício intelectual. Aos poucos, essa conduta deu lugar ao predomínio do sentimento, e ao efeito do imediato. O herói passou a sofrer por paixão e deixou de ser modelar para ser exemplar, aproximando-se da representação do homem comum. A preocupação com o indivíduo tornou-se maior do que a preocupação com a norma.

Essa mudança correspondia à afirmação de um novo e regular público consumidor de obras, que assegurava o sustento a muitos escritores. Arnold Hauser¹⁷⁴ escreve sobre as alterações que atingiram o público europeu entre o final do século XVIII e o século XIX, caracterizadas por um processo de nivelamento cultural. Numa época definida pela Revolução Industrial e pelo desenvolvimento do capitalismo, diferentes classes sociais ganharam relevo, sobretudo a burguesia:

A burguesia tornou-se tão próspera e influente que pode permitir-se uma literatura própria, tenta impor por sua própria individualidade, em oposição a essas classes superiores, e falar sua própria linguagem que se converte em uma linguagem do sentimentalismo. A revolta das emoções contra a frieza do intelecto¹⁷⁵.

A linguagem, utilizada na escrita das obras, adaptou-se ao novo público – não se endereçava mais somente aos escolarizados, era para o entendimento geral. A composição dos melodramas respondeu a essas condições, apresentando exemplos, que pudessem servir a diferentes classes, e delimitando claramente as relações entre elas, sem desrespeitar hierarquias.

Ao medir suas audácias, o melodrama adequava-se à nova ordem dominante, refletindo seus valores cívicos e religiosos. Nesse aspecto, as peças distanciaram-se

¹⁷⁴ *História social da arte e da literatura*, 1994, p. 548.

¹⁷⁵ Arnold Hauser, *ibid.*, p. 550.

da liberdade usufruída pelos espetáculos de feira – o local das encenações já não era a rua e o público pagante também havia mudado.

A relação entre o melodrama e o público segue uma estrutura demagógica¹⁷⁶, que busca educar pelo entretenimento, sem incitar rebeliões. As convenções não devem ser transgredidas e a posição social não pode ser violada. Essa característica é frequentemente apresentada nas peças melodramáticas através da personagem órfã, apaixonada pelo filho da família aristocrática ou da alta burguesia. O casamento entre os dois não é possível até a descoberta de que a órfã pertence a uma classe suficientemente digna, o que autoriza a união.

A manutenção de códigos de conduta e de distinções sociais é exemplificada pelo melodrama *A Filha do mar*, de Lucotte, representado no Brasil no final do século XIX e no início do século XX. Essa peça é meu objeto de estudo desde minha iniciação científica. Durante o mestrado, ela permaneceu como foco de investigação. A dissertação resultante desse processo, *Como se cria um vilão? Rumores e intrigas entre teatro e literatura*¹⁷⁷, apresenta a existência do Conde Jules-Léon de Claranges Lucotte (1840-1912), francês que se estabeleceu em Portugal durante a década de 1830. Seu nome é associado à obra *A filha do mar* no catálogo do livreiro lisboeta Eduardo Antunes Martinho. Através da Hemeroteca, foram encontrados registros da encenação dessa peça no Brasil no final do século XIX.

Em *A Filha do mar*, o respeito às convenções permeia o discurso de uma personagem, o soldado Ollof, o qual aparece na peça apenas para defender o senso de honra e dever que rege o código civil de um bom militar, através do aconselhamento dado ao herói, o Conde, num momento de dúvida, quando este precisa decidir entre denunciar a sua amada, acusada como criminosa, ou deixá-la escapar:

CONDE: (...) Oh! Eu bem sei... bem sei que a mentira repugna aos nossos caracteres de fiéis servidores!... Mas quem recusará mentir para salvar uma inocente do castigo que não merece?... Meus amigos, peço-lhes... suplico-lhes que me auxiliem neste intento!
TENENTE: Pois bem, senhor Conde, estou resolvido a obedecer-lhe.
GUARDA-MARINHA: Pode também contar comigo, Comandante!
CONDE: Oh! Obrigado... obrigado, meus amigos... bem contava eu com os seus corações.
OLLOF: Meu Comandante...

¹⁷⁶ Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, 2004, p. 20.

¹⁷⁷ Paula F. Ludwig, 2012. Além da dissertação, foram produzidos uma série de artigos e textos apresentados em eventos acadêmicos.

CONDE: Fale, Oloff! Que tens a dizer-me?

OLLOF: Atrevia-me a dar-lhe um conselho! O Comandante salvou-me a vida no mar... e esses serviços, nós outros, marinheiros, nunca os esquecemos... Contudo, se o Rei, amanhã, me ordenasse de o fuzilar, fazia-o... ainda que uma hora depois fizesse saltar os miolos com um tiro de pistola. Perdoe-me a franqueza dessas palavras, Comandante... o maior de todos os deveres para o militar é a obediência a seus chefes e o respeito pela disciplina.

CONDE: Oh! Cala-te! Cala-te!

OLLOF: As minhas palavras são duras nestas circunstâncias, mas são de um soldado que obedece cegamente há quarenta anos, sem outra recompensa do que a satisfação de ter cumprido o dever.

CONDE: (À parte): Oh! Meu Deus!

OLLOF: E o meu Comandante está quase a faltar ao seu!

(...)

CONDE: Oh! Mas que hei de fazer?... Oloff, o que farias tu, diz, se esta mulher fosse tua própria filha?...

OLLOF: Havia de cumprir o meu dever até o fim, e se fosse preciso morreria... mas ao menos havia de morrer com os olhos fitos naquela bandeira que além tremula e que representa, para todos nós, a pátria que é a mãe de um soldado... e a honra que é a sua religião.

CONDE: Falaram-me com o coração, meus senhores, e este homem respondeu-me com a consciência. Obrigado, amigo, obrigado. Agradeço-te o conselho amigo, porque é de um homem de bem...¹⁷⁸

A manutenção dos limites entre as classes sociais é representada pelo amor entre a inocente perseguida, Luiza, e seu amado, o Conde. Ambos estão apaixonados, contudo, a diferença entre suas posições sociais impossibilita a união entre eles (o que acontece, ao fim da peça, quando Luiza descobre ser filha de uma Condessa). Esse aspecto é exemplificado no seguinte diálogo, quando o Conde declara o seu amor:

CONDE: Um anjo [referindo-se à Luiza] que eu amo com todas as forças do meu coração. (*Luiza faz um gesto*) Não me proíba que lhe fale assim, Luiza; não lhe jurei que havia de ser Condessa de Rosberg?

LUIZA: Condessa de Rosberg! Eu?

CONDE: E por que não? Quem há de impedir a realização de um intento que deve completar a minha felicidade?

LUIZA: Atenda-me, Carlos. Ainda não imaginou, talvez, que uma distância imensa nos separa. É comandante de um brigue da Marinha Real, posto invejado pelos mais ricos filhos de família; é Conde de Rosberg, descendente das mais nobres casas da Noruega. E, se não tem riquezas... a amizade de sua tia...

CONDE: Luiza, suplico-lhe...

LUIZA: Deixe-me continuar, Sr. Conde. Agora, que sou eu? A filha do capitão Gustavo... pobre filha de um pescador... a protegida do Padre Rafael, humilde cura da aldeia!! Que tenho eu? O triste salário do meu trabalho de cada dia. (*Sorrindo*) Aqui estão nossas posições bem definidas. De um lado o Conde de Rosberg, um grande fidalgo; do

¹⁷⁸ Trecho retirado de *A Filha do Mar*, de Lucotte – manuscrito digitado pelo GETEB, p. 48-49.

outro, Luiza, humilde aia da Marquesa de Daring, quase uma criada...¹⁷⁹

O século XVIII e o XIX foram marcados pela ansiedade frente a grandes revoluções, geradoras de caos e violência. Diante de uma realidade profundamente instável, o melodrama representava conflitos claros entre o bem e o mal, oferecendo uma imagem simples de valores e proporcionando matrizes sólidas de avaliação da experiência num mundo fragilizado, o mundo moderno, repleto de mudanças que envolviam a economia, o poder político, sem autoridades absolutas, e a falta de rigor normativo no campo estético¹⁸⁰. Nesse meio, as peças assumiram uma missão moral e civilizatória.

Ao analisar a estrutura das peças melodramáticas, Sergei Balukhatyi¹⁸¹ ressaltou que a construção dos melodramas está voltada para desencadear as emoções do público, porém a composição não se limita a manipular temas emocionais. Invariavelmente, existe o tratamento moralizante do enredo, baseado num sistema perfeito de recompensas e punições, percebido pelo espectador como um reflexo natural das leis básicas da moralidade, visto que estas, nas peças, são definidas pelo curso dos eventos. Conforme Balukhatyi, o melodrama submete o fenômeno da vida e da conduta humana a leis imutáveis de justiça e oferece reflexões sobre as ações e sentimentos dos homens.

Para promover a moral nas peças, diversos recursos são utilizados. É comum a inserção, em momentos cruciais do enredo, de discursos sentenciosos que avaliam a qualidade ética das experiências e sentimentos das personagens. Outro recurso encontra-se no modo como o desfecho das obras é apresentado: normas violadas são corrigidas e os problemas resolvidos, de acordo com uma noção de moralidade ideal.

As personagens desempenham funções claras, tornando as lições morais acessíveis: os virtuosos mantêm a moral, os vilões a recusam. O público deleita-se com o espetáculo da vilania, pois sabe que no final sairá reconfortado em seu otimismo moral. Apesar das aparências, o mundo é bom, a justiça não falha e se concretiza no plano terreno.

¹⁷⁹ Trecho retirado de *A Filha do Mar*, de Lucotte – manuscrito digitado pelo GETEB, p. 14-15.

¹⁸⁰ Ismail Xavier, *O olhar e a cena*, 2003, p. 43.

¹⁸¹ De acordo com o estudo escrito em 1926, presente em “Russian Formalist Theories of Melodrama” de Daniel Gerould (pp. 118-134), publicado no livro *Imitations of life: a reader on film and television melodrama* de Marcia Landy (1991).

4.1.1 Variações entre o melodrama clássico e o melodrama romântico

O tratamento moralizante faz parte da estrutura essencial dos melodramas. Contudo, existem variações entre as obras, concretizadas sobretudo com a passagem do melodrama clássico para o romântico¹⁸².

Marie-Pierre Le Hir, em *Le Romantisme aux enchères, Pixérécourt, Ducange, Hugo* (1992), situa as principais diferenças, entre uma tendência e outra, por meio da análise das obras dos dramaturgos que foram os grandes representantes de cada uma: Pixérécourt, do melodrama clássico, e Victor Ducange, do melodrama romântico. Conforme a autora, o primeiro cultivava uma moralidade propícia ao tempo em que a França era comandada pelo Império. A moral, em suas peças, era marcada por um caráter geral e impreciso, fator que contribuiu para assegurar o seu sucesso, pois podia ser associada a todos os ideais políticos e religiosos ao mesmo tempo em que apresentava um denominador comum, o culto da virtude, expresso de maneira simples.

O segundo, Ducange, escreveu no período da Restauração, caracterizado pela divergência entre liberais e monarquistas. Nesse contexto, os dramaturgos passaram a enfatizar as distinções entre as classes e deram espaço para o discurso dos menos favorecidos. Os valores, divulgados nos melodramas clássicos, foram considerados muito simples. Dessa forma, os autores preocuparam-se em conferir outro senso à luta entre o bem e o mal.

De acordo com Le Hir¹⁸³, Pixérécourt e Ducange se opõem por inúmeras diferenças: idade, origem social, experiência e, especialmente, pela maneira como lidaram com o contexto histórico em que lançaram suas peças. Enquanto os eventos políticos e as situações sociais alarmavam Ducange e faziam dele um político ativo, responsável pela edição de um jornal liberal, *Le Diable Rose*, que motivou sua prisão, Pixérécourt não se manifestava sobre esse plano. Esse contraste entre os autores reflete uma das grandes divergências entre o melodrama clássico e o romântico, o qual passou a dar ênfase à dimensão socioeconômica das obras, aproximando-se da representação do mundo burguês.

¹⁸² Conforme as definições propostas por Jean-Marie Thomasseau.

¹⁸³ Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères, Pixérécourt, Ducange, Hugo*, 1992, p. 24.

É comum às peças melodramáticas a preocupação em fortalecer a família e exaltar as suas virtudes. No entanto, o modelo familiar apresentado pelo melodrama clássico é diferente daquele explorado pelo melodrama romântico, aspecto que Le Hir¹⁸⁴ esclarece pela comparação entre as obras de Pixierécourt e de Ducange.

O modelo familiar, constante no melodrama, destaca a figura do pai. Nas obras de Pixierécourt, o pai é representado como um homem autoritário¹⁸⁵ e muitas vezes injusto, que detém sua autoridade pelo direito e pela hierarquia e não pela razão. Em Ducange, a figura do pai torna-se mais sensível e acessível aos filhos. Ela passa a ser exaltada pela importância do patriarca na condução de sua família. Ele encarna os valores do bom senso e a observação das conveniências, sendo responsável por transmitir bens materiais e culturais aos seus descendentes, assegurando-lhes a instrução.

Quanto ao entendimento da virtude, para Pixierécourt, relacionava-se à eficácia em aplicar regras de conduta e manter a ordem. Em suas peças os desenlaces acontecem por conta da Providência, destinada apenas às personagens que se sacrificam para cumprir seus deveres. Não importa o problema a ser resolvido, a Providência deve agir e reestabelecer a ordem, pregando a importância do equilíbrio e da estabilidade social.

Quanto a Ducange, pertenceu à classe burguesa que aplicava com zelo os ideais iluministas. Em suas obras, a virtude é associada ao bem imediato que as ações boas produzem, conduzindo o homem à felicidade. Nesse sentido, o mundo não se configura como um vale de lágrimas, mas como um local repleto de ameaças e intenções más. Em lugar de celebrar as dificuldades de que cada um é vítima e de glorificar esse estado de coisas como o caminho da salvação, o dramaturgo incentivava a crença no bom senso e na inteligência ao invés da fé cega.

No Brasil, conforme o levantamento feito através da Hemeroteca, as produções de dramaturgos que escreveram melodramas românticos predominaram no país, em detrimento do melodrama clássico. A representação da sociedade

¹⁸⁴ Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères, Pixierécourt, Ducange, Hugo*, 1992, p 34.

¹⁸⁵ Conforme Le Hir (loc. cit.), o modelo familiar em que Pixierécourt se baseava correspondia ao mesmo padrão de sua criação, segundo um modelo autoritário que excluía as crianças e as tratava com violência, próprio do sistema educativo corrente do Antigo Regime. Quanto a Ducange, seu pai interessava-se pela educação das crianças, assunto sobre o qual escreveu um livro. Ele era um homem moderno e partidário do movimento iluminista, diferentemente do pai de Pixierécourt, o qual aparece nas memórias do filho, publicadas em *Souvenirs du jeune âge*, como um tirano autoritário falto de sentimentos.

francesa da época, presente nos melodramas românticos, correspondia ao modelo de civilização almejado pelos brasileiros no século XIX¹⁸⁶.

Além dessa convergência, a preocupação em difundir preceitos de boa moral apresentava-se como um fator favorável à recepção das peças melodramáticas no contexto brasileiro. Essa preocupação fazia-se presente na maneira como o teatro se desenvolveu no país, historicamente relacionado ao cuidado em torno da função didática de obras artísticas.

4.2 A FUNÇÃO DIDÁTICA DO TEATRO NO BRASIL – REGULARIZAÇÕES E CENSURA TEATRAL

O cuidado com a função das obras de arte, associado a questões éticas e morais utilizadas de forma didática, acompanha o teatro no Brasil desde a colonização. O modelo centralizador de colonização lusitana apoiava-se em restrições sobre a vida dos habitantes das colônias, privados de instituições de ensino e de imprensa, além das condições limitadas no tocante à circulação de bens culturais. Em tal universo, a Igreja ocupava uma posição importante, servindo à elite colonial enquanto possibilidade de educação, como promotora e divulgadora de produções artísticas e como centro de convivência social.¹⁸⁷ Nesse panorama, o instinto teatral encontrava vazão e satisfazia os seus impulsos nas cerimônias religiosas¹⁸⁸.

Na segunda metade do século XVIII, essas funções foram ganhando um novo espaço, à medida que se instituía no país uma rotina de representações feitas com certa regularidade, as quais não chegaram a consolidar um sistema, como no início do século XIX, mas motivaram a criação de edifícios destinados às encenações¹⁸⁹. Aos poucos, o teatro foi se constituindo como palco de representações de valores culturais, estéticos e políticos.

Na segunda metade do século XVIII, no Brasil, a ideia de que “o teatro é uma instituição altamente educativa generalizou-se e tomou caráter oficial”¹⁹⁰. Seu ponto de partida estava nas correntes do pensamento iluminista, presentes nas iniciativas

¹⁸⁶ João Roberto Faria, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, 2001, p. 31.

¹⁸⁷ Gilberto Freyre, *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*, 2008, p. 26.

¹⁸⁸ Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, 1977.

¹⁸⁹ J. de Sousa Galante, *O teatro no Brasil*, 1960, p. 107.

¹⁹⁰ J. Galante de Sousa, *ibid.*, p. 109.

do governo Pombalino em Portugal (1750-1777), o qual sancionou, em 1771, um alvará que normatizava os subsídios de teatros públicos. Esse documento favorecia a consolidação de ideias da elite, que se utilizava do conteúdo simbólico das manifestações artísticas como forma de autoafirmação, baseada na premissa de que dos teatros:

(...) resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor e da pátria, do valor do zêlo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários¹⁹¹.

O alvará oficializou uma missão que se estendeu no tempo: “ainda, no decorrer do século seguinte, as sociedades dramáticas, organizadas por amadores, faziam constar dos respectivos estatutos que uma das suas finalidades era a instrução do povo”¹⁹². As peças, por sua vez, deviam passar pelo controle das autoridades. Segundo J. Galante de Sousa¹⁹³, o Intendente Pina Manique, em 1780, lavrou uma ordem, com as normas necessárias à prática do teatro, sem ofensa ao decoro público e de onde deveria vir a escola moral e a repreensão dos vícios.

Dessas ordens derivaram outras, de modo que, no Brasil, a função oficial de regularizar as atividades teatrais já estava estabelecida desde o início do século XIX. Em 1808, no país, foi criada a Intendência Geral de Polícia, órgão que, mais tarde, tornou-se responsável pelo controle dos espetáculos¹⁹⁴.

Em 1824, o Intendente Geral da Polícia da Corte e Império do Brasil, o desembargador Francisco Alberto Teixeira de Aragão, assinou um documento que estabelecia as normas de segurança e policiamento a serem observadas nos teatros da capital. Essa medida almejava evitar “as desordens e irregularidades que privam os povos da utilidade que este divertimento deve-lhes produzir quando é bem ordenado”, sendo uma das condições remeter as peças a serem encenadas ao Intendente “para que este antes de qualquer ensaio ou publicação, possa proibi-lo quando seja contrário aos bons costumes e leis do Império”¹⁹⁵.

¹⁹¹ J. Galante de Sousa, loc. cit.

¹⁹² J. Galante de Sousa, loc. cit.

¹⁹³ J. Galante de Sousa, loc. cit.

¹⁹⁴ Luciane Nunes da Silva *O conservatório dramático brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*, 2006, p. 35.

¹⁹⁵ “Edital de 29 de novembro de 1824, que estabelece e regula as medidas de segurança e polícia que se devem observar nos teatros da Capital”. J. de Sousa Galante, *O teatro no Brasil*, p. 327.

A ordem, assinada pelo Intendente, também informava que era proibido aos espectadores entrar na plateia portando armas, bengalas e chapéus de chuva, assim como se proibia qualquer barulho que atrapalhasse a apresentação das peças. Ademais, os espetáculos deveriam ser vigiados por um oficial de polícia, a ser obedecido por todos. Este ficava junto ao público e se fazia conhecer, quando necessário, por uma medalha com a inscrição “Polícia do Teatro”. O oficial tinha autoridade para retirar qualquer pessoa do local.

Em 1829, passou a ser obrigatória a avaliação de todas as peças que estivessem destinadas à encenação no principal teatro da capital, o Teatro São Pedro. Em 1842, o “Regulamento Sobre as Atribuições dos Empregados de Polícia” destinava ao Chefe de Polícia a função de aprovar ou reprovar peças e inspecionar os teatros e os espetáculos públicos. À polícia cabia também inspecionar o local em que ocorreriam as encenações, confirmar se o teor do espetáculo encenado correspondia à sua propaganda e fiscalizar o horário inicial das peças¹⁹⁶.

A relação entre o meio cênico e a polícia, que dispunha, em sua estrutura interna, de departamentos voltados para o controle de atividades teatrais, destaca o entendimento sobre o teatro como uma instituição capaz de afetar a ordem pública. A autoridade concedida ao Chefe de Polícia para decidir questões relativas à encenação ou não das peças demonstra a grande preocupação com o aspecto social das obras, mais do que com seu refinamento estético.

Em 30 de abril de 1843, quando o Conservatório Dramático foi fundado no Rio de Janeiro, já estava consolidada uma tradição censória sobre o teatro, por força policial. O Conservatório promovia a compreensão de que os ensinamentos morais eram uma etapa necessária à formação da população e à equiparação do país aos modelos europeus de civilidade, mas também almejava inserir a atividade intelectual no campo da censura, numa tentativa de, além de zelar pela ordem, pela religião e pelos poderes constituídos, insuflar a produção dramática nacional e a qualidade estética das obras¹⁹⁷.

Apesar de seus intentos, o Conservatório não conseguiu se distanciar das atividades já desempenhadas pela polícia. A cautela dos censores centrava-se no

¹⁹⁶ Luciane Nunes da Silva *O conservatório dramático brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*, 2006, p. 44.

¹⁹⁷ Luciane Nunes da Silva *O conservatório dramático brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*, 2006, p. 33. Grande parte da reflexão apresentada neste capítulo provém dessa fonte.

controle moral, político, religioso e ideológico das peças, em detrimento da avaliação estética, motivando a crítica de homens de letras, como Machado de Assis¹⁹⁸. Em 1859, o escritor publicou o artigo *Ideias sobre o teatro*, em que abordou as falhas do Conservatório, o qual exercia controle sobre a atividade teatral a partir de uma concepção limitada de moralidade e a partir da obediência aos poderes constituídos. Em contrapartida, o autor defendeu o lado positivo de uma censura esclarecida e útil, sua capacidade de estimular o desenvolvimento da literatura dramática brasileira.

Abertamente questionada, a censura não tinha poder absoluto. No entanto, ajudou a promover a associação entre a arte e a moralidade, entendida como conjunto de valores e comportamentos considerados bons e corretos pela classe dominante, divulgando como um procedimento natural julgar as obras pela contribuição das mesmas na construção de uma sociedade ideal.

O intuito de moralizar e civilizar o país acompanhou a construção do primeiro teatro oficial do Reino, o Real Teatro de São João, já em 1810, quando D. João VI, em decreto, justificou a necessidade desse projeto pelo fato de que ele elevaria a população a um grau de grandeza adequado à presença da Família Real em terras brasileiras. Após a Independência, o teatro oficial demonstrou ser de grande importância para o processo de formação do gosto e de difusão de comportamentos considerados, dos pontos de vista moral e ideológico, adequados a uma civilização que aspirava ao progresso. Nesse sentido, o governo preocupava-se em impedir, por todos os meios de que dispunha, a encenação de peças que apresentassem potenciais afrontas ao decoro da plateia, às autoridades constituídas e aos seus ideais de moralidade¹⁹⁹.

Conforme Wilson Martins²⁰⁰, no Brasil, o discurso civilizador estabeleceu-se como uma estratégia política cara aos homens públicos do século XIX, através da qual a elite podia permanecer no controle dos poderes conquistados. A difusão de um ideal de civilidade promovia, na época, um vínculo entre ordem e civilização. Manter a ordem, mais do que possuir controle sobre a ação de indivíduos subversivos, significava defender a preservação dos privilégios das classes dominantes e das instituições ligadas ao governo. Nesse caso, civilizar equivaleria a

¹⁹⁸Luciane Nunes da Silva, loc. cit.

¹⁹⁹J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, 1960, p. 330.

²⁰⁰*História da inteligência brasileira*, 1977.

uma ação didática, ligada à difusão de princípios do progresso e enraizada em valores considerados próprios de uma sociedade avançada.

O discurso em torno do ideal de civilidade, apesar de nascido no seio da elite, prometia progresso e desenvolvimento para todo o país. Para tanto, sustentava-se por mecanismos coercitivos, como a repressão policial, e pela difusão de valores a partir de recursos didáticos de teor moralizante, disseminados em várias instâncias de produção cultural – igreja, imprensa, crítica, literatura, teatro, conforme a noção de que certas ideias, práticas e sentimentos deveriam ser gerais, segundo uma instrução comum que fornecesse uma identidade de hábitos intelectuais e morais, para a afirmação da unidade nacional. Essa perspectiva indica também a tentativa de uniformizar valores e padrões de comportamentos num país caracterizado pela diversidade²⁰¹.

Essas questões encontram confirmação nos registros de periódicos brasileiros do século XIX, consultados através da Hemeroteca. Esses registros fornecem indícios sobre valores exaltados em melodramas românticos, encenados no Brasil, e apontam o uso da boa moral como motivo de propaganda de peças melodramáticas, bem como motivo de elogios das obras, por parte do público. Os dados demonstram que, além de intenções e de manobras da elite, as ideias de moralidade e civilidade refletiam no próprio imaginário da população.

4.3 VALORES DIFUNDIDOS PELOS MELODRAMAS E A RECEPÇÃO DO PÚBLICO BRASILEIRO

No texto “Mulher e Família Burguesa” (2009), Maria Ângela D’Incao²⁰² afirma que, durante o século XIX, a sociedade brasileira passou por uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o desenvolvimento da vida urbana, que passou a oferecer novas alternativas de convivência social; a ascensão de um grupo burguês e da mentalidade condizente com essa classe, que motivou a reorganização das vivências familiares e domésticas. Nesse período, despontaram as relações da chamada família burguesa, caracterizadas pela valorização da intimidade e pela ideia de um sólido ambiente familiar, com um lar acolhedor, filhos

²⁰¹ Luciane Nunes da Silva *O conservatório dramático brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*, 2006, p. 54.

²⁰² Publicado em *História das mulheres no Brasil*, 2009, p. 69.

educados e esposa dedicada ao marido. A boa reputação financeira e a articulação com os parentes, como forma de proteção, também marcaram o processo de urbanização do país.

Os melodramas românticos eram fonte de valores burgueses cultivados pela sociedade francesa, modelo para a sociedade brasileira. A visão do mundo burguesa e seus valores regiam a composição dos melodramas, como explica Brigitte Brunet em *Le théâtre de Boulevard* (2004).

Entre os valores difundidos pelas peças, estava a “ideologia do homem útil”²⁰³, que vê no trabalho uma virtude essencial – as conquistas devem ser merecidas, como frutos do esforço próprio. A obtenção de ganhos por meios ilícitos é característica dos vilões. Outro tópico, referente ao imaginário burguês, diz respeito ao dinheiro e às relações que são construídas por interesse e por ambição, os quais frequentemente motivam as ações do vilão no melodrama.

A figura da mulher virtuosa também faz parte desse panorama. Ela focaliza a atenção, pois nela repousa a ordem burguesa: ela deve ser bela, modesta, virtuosa e deve exaltar o papel do pai e do marido²⁰⁴. Aquelas que cometem faltas não conhecem a felicidade.

Um exemplo claro do devotamento da figura feminina, inicialmente ao seu pai e, posteriormente, ao seu marido, encontra-se em *A Dama de Saint-Tropez*, de Anicet-Bourgeois, encenada no Brasil entre 1846 e 1865. Nessa peça, a heroína suprime seu grande desejo de casar-se com seu amado para salvar o pai de uma dívida, através da união com um marinheiro que enriqueceu pelo esforço de seu trabalho. Pai e marido são apresentados como vítimas das circunstâncias: ambos são representados como bons homens que merecem o devotamento e o amor da mocinha, amor que está, todavia, acima de sua vontade pessoal, aspecto que a personagem deixa claro em um momento de comoção, quando, sozinha, permite-se avaliar seus reais sentimentos:

Só!... É a primeira vez depois do nosso casamento!... Posso finalmente interrogar meu coração!... Diz-me ele que eu devia fazer o que fiz... que o meu primeiro dever era salvar o meu pai!... Ah!... é a felicidade de toda a minha vida que lhe sacrifiquei (...)²⁰⁵.

²⁰³ Brigitte Brunet, *Le Boulevard du Crime*, 2004, p. 21.

²⁰⁴ Brigitte Brunet, loc. cit.

²⁰⁵ Trecho retirado do manuscrito da peça *A Dama de Saint-Tropez*, de Anicet-Bourgeois, digitado pelo GETEB, p. 15.

Outro exemplo de mulher virtuosa encontra-se em *Gaspardo, o pescador de placência*, de Joseph Bouchardy, encenada no Brasil em 1839 e 1849. Nessa peça, a esposa de Gaspardo, Catarina, é perseguida por um libertino. Representando a importância de cultivar a virtude, a moça chega ao extremo de suicidar-se para assegurar sua honra.

Apresentando ameaças à virtude, às quais todos são suscetíveis, o melodrama romântico abriu espaço para a representação de personagens corrompidas. Duas das peças presentes nos periódicos brasileiros, consultados através da Hemeroteca, que apresentam o maior número de registros de encenação desenvolvem essa temática. São elas: *Trinta anos ou a vida de um jogador*, de Victor Ducange, e *Os Seis Degraus do Crime*, de Theodore N. e Benjamin. Sobre esta última tem-se um interessante relato, entusiasmado, por parte de um espectador, que foi publicado na *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro) em 1886, na seção “Publicações a pedido – Teatro Recreio”:

Este titulo tragico – *Os seis degráus do crime* – que há tantos dias figura nos cartazes, aguçava a minha curiosidade. Confesso que tinha um certo gosto em vêr, ao menos no theatro, um individuo galgar, um a um, os seis degráus que levam ao patíbulo (...) Além d’isto esta peça fez parte do repertório de João Caetano, e, se bem que a ideia de um confronto me passasse pela mente, tanto mais que não fui contemporaneo do grande ator, todavia não se me dava de experimentar as emoções da geração passada, que, segundo tenho lido em velhas chronicas, dava o cavaquinho pelos – *Os seis degráus do crime*.

Ao que parece, a geração moderna também teve o mesmo desejo, pois a afluencia tem sido extraordinária, pelo que se pode affirmar o bom exito da peça.

Não me arrependo de tel-o visto. Senti as emoções da geração passada! Emoções alegres e tristonhas! (...) O 3º acto, á parte algumas scenas que não deixam de bolir com a fibra da sensibilidade, com, por exemplo, aquella em que Luiza é *gelada* por Julio que lhe bifa as joias por amor... ao jogo, o 8º acto, digo, é de um comico irresistivel.

Ao cahir o panno, toda a sala está em gargalhadas e os aplausos irrompem uníssonos, freneticos.

É simples o entrecho da peça.

Julio Dornelly (papel que fazia outrora João Caetano, sendo feito hoje por Dias Braga) é um estroina que mettendo-se em uma grande herança, por morte do pai, atira-se nos braços da ociosidade que o faz gozar todos os prazeres. Cessam estes quando esgotada, em tres annos, a sua enorme fortuna, Julio penetra na corte do rei Jogo, desprezando sempre os conselhos do Homem Negro (...) que a todo

transe o quer afastar do caminho do vício. Este, porém, (...) joga, rouba e assassina²⁰⁶.

O texto, publicado no jornal, não apenas reflete o entusiasmo do espectador pelas emoções diversas que a peça provocou, mas também serve de testemunha da existência de uma tradição, que se desenvolvia no teatro brasileiro, sustentada pelo trabalho de atores reconhecidos – João Caetano e Dias Braga – e por peças que despertavam o interesse de diferentes gerações. As peças eram úteis aos cidadãos, ao proporcionar-lhes a oportunidade de presenciar a perdição de quem se rende ao vício, servindo-lhes como anti-exemplo.

A transmissão de lições morais, através do teatro, tinha força tal que a representação não deixava de ser associada à vida real. Na França, Charles Nodier atribuía ao melodrama a baixa criminalidade no período do Império, contando a história do testemunho de um delito, em que alguém havia proposto a outrem um crime, recusado pelo interlocutor com a justificativa de que conhecia as consequências de atos criminosos, pois assistia aos melodramas representados no bulevar²⁰⁷. No Brasil, o alcance do melodrama *Os seis degraus do crime* é exposto numa pequena notícia sobre um roubo acontecido no Rio de Janeiro, na seção “Chronica da Policia”, na *Gazeta de Notícias*:

Se Raymundo Pereira Catanheda, empregado da casa n. 12 da rua do Monte Alverne, tivesse assistido a uma representação dos *Seis degraus do crime* com certeza não teria *batido* da gaveta do seu patrão a feria de terça-feira passada para atiral-a aos azares de uma dama de páus ou de um rei de copas. Sabendo elle que o jogo é o pai do crime, como nol-o ensina o tal drama, não estaria hoje preso, e nem teria a policia encontrado em uma de suas algibeiras um baralho de cartas. Que lhe sirva isto de lição!²⁰⁸

Além da trajetória de um indivíduo que se deixa corromper por vícios terrenos, outra forma de corrupção, exposta em peças que foram representadas no Brasil, no século XIX, diz respeito aos perigos apresentados a personagens ingênuas, as quais migram das províncias para a capital. Essa temática está presente em *A Graça de Deus*, encenada no país em 1852, e *As duas órfãs*, aqui apresentada entre 1877 e 1896. Ambas são da autoria de Adolphe Dennery.

²⁰⁶ S/a, *Gazeta de Notícias*, 13 de maio de 1886, p. 3.

²⁰⁷ Jean-Marie Thomasseau, *O melodrama*, 2005, p. 43.

²⁰⁸ S/a, *Gazeta de Notícias*, 04 de fevereiro de 1888, p. 2.

O melodrama agia na sensibilização do público, divulgando códigos de conduta de exemplos de bons comportamentos, de acordo com padrões de moral cívica próprios da sociedade europeia. As obras apresentavam parâmetros condizentes com a organização da família patriarcal brasileira, dentro da qual se encaixava a figura da mulher virtuosa, atrelada ao seu dever junto ao pai, quando solteira, ou ao marido. Esses aspectos atraíam o público aos teatros, conforme indicam os anúncios publicados nos periódicos brasileiros.

4.3.1 Exaltação da moralidade nos periódicos brasileiros do século XIX

A moralidade, explorada pelas peças melodramáticas, é exaltada em anúncios de espetáculos, nos periódicos brasileiros, sobretudo na primeira metade do século XIX. A ênfase dada à boa moral motivava a publicação de trechos longos dentro dos anúncios, como no *Diário do Rio de Janeiro*, em 23 de junho de 1836, num anúncio para o Teatro Constitucional Fluminense (antigo Teatro São João e, posteriormente, São Pedro):

Sabbado, á cargo da Sociedade Amante da Instrucção, haverá o espectáculo seguinte: *Trinta anos ou a vida de hum jogador* (...) O extraordinário acolhimento com que tem sido vista a representação deste Drama do Escritor Francez Mr. Victor Ducange fez com que a Comissão encarregada o escolhesse (...) era dever escolher para hum Beneficio hum Drama em o qual só se visse aparecer a decência, nas acções, e a moral, nos discursos de todas as suas personagens. S. M. I. Honrará com sua Augusta Presença o espectáculo desta noite²⁰⁹.

Nos jornais, a moral era motivo para a propaganda das encenações, mas também para a indicação da leitura de peças publicadas, o que demonstra a valorização desse tipo de obra. Em 1836, no *Diário do Rio de Janeiro*, um anúncio de venda de obras incitava à leitura do texto dramático *Trinta anos ou a vida de um jogador*, como obra recomendável à família brasileira: “Esta grande obra serve tambem para dar se a ler ás familias em particular, pela sua moral apreciável” e pelo exemplo de virtude que “merecem ser contemplados ao seio das boas famílias”²¹⁰.

²⁰⁹ S/a, 1836, p. 3.

²¹⁰ S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 20 de outubro de 1836, p. 2.

A unidade familiar, sobretudo a ligação entre pais e filhos, é a característica mais ressaltada nos anúncios, em que é frequente a apresentação da peça seguida de frases como “um exemplo de amor filial”, ou “exemplo de culto à virtude”. Em 1840, no *Diário de Pernambuco*, o anúncio da peça *A pobre moça*, de Anicet Bourgeois, é acompanhado da seguinte afirmação: “vae ornar a scena brasileira com o exemplo sempre grato de um amor filial a toda a prova, e da virtude triumphando das apparencias do crime”²¹¹.

Em segundo lugar, a virtude feminina, destacada pelas protagonistas das peças. O levantamento, realizado através da Hemeroteca, indica uma quantidade considerável de peças cujo título destaca a figura feminina: *Margarida D’anjou*, *Genoveva de Brabante*, *Serafina de La Faille (A defunta viva)*, *Mariana, a vivandeira*, *A mendiga*, *A filha do lavrador*, *Valentina Darmentiére*, *A mártir*, *Maria Joanna, a mulher do povo*, *A filha dos trapeiros*, entre outros.

O anúncio da encenação, no Teatro São Pedro de Alcântara, em 1862, do melodrama *As duas coroas ou Genoveva de Brabante*, de Anicet-Bourgeois, exemplifica o apreço à moralidade consolidada através da virtude feminina:

A moralidade deste drama é de tão alto mérito, que a protagonista foi escolhida do mundo para figurar no numero das bem aventuradas, ao Sr. Anicet Bourgeois deve o público apreciar na representação da mulher coroada, que, por suas virtudes e martyrios, inspirou tão importante dramaturgo a fazer conhecer a vida da santa, que é a veneração de dois povos²¹².

O destaque às protagonistas era condizente a um hábito difundido entre o público brasileiro, atraído pelas primeiras damas das companhias teatrais. A associação destas, com as protagonistas dos melodramas, acentuava os encantos das personagens e também das atrizes, relacionadas às mulheres virtuosas que representavam. Esse aspecto é exemplificado por um soneto, publicado em 1847 na seção “Publicações a Pedido”, em benefício “da Primeira atriz do theatro S. Pedro de Alcantara, a Senhora Maria Leopoldina Ribeiro Sanches, levando á scena o moralíssimo drama intitulado *Trinta annos ou a vida de hum jogador*”²¹³.

Ao merito louvar, tecer-lhe encômios

²¹¹ S/a, *Diário de Pernambuco*, 01 de março de 1840, p. 2.

²¹² S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de maio de 1862, p. 3.

²¹³ Manoel Bernandino Bolivar, *O Guaycuru*, Bahia, 27 de outubro de 1847, p. 4.

He d'alma nóbre sacrossanto gaudio
(Do Auctor)

Do vicio mais fatal, mais reprovado
Do Barathro porção, porção de Averno.
O mais pungente effeito e sempiterno
Com dor na scena, foi por nós chorado!...

Por ti, actriz, então representado
Tornou-se teo papel papel superno
Na scena mimical teo gesto terno
Ser nunc'hade mais bem desempenhado!...

Não importa porem, qu'inveja impura
Com pestilente baforar nojento
Mareiar tente tua gloria pura:

Entr'as primeiras te dão primo assento,
E emballada nas fachtas da ventura –
- *Da scena sempre tu serás portento!* –

Além da moralidade, há ainda outros aspectos que os periódicos pontuam sobre o melodrama, através da propaganda nos jornais e também pela publicação de elogios dirigidos a algumas peças. Esses, sugestivos do gosto do público, relacionam-se ao desenvolvimento do espetáculo melodramático.

5. ESPETACULARIDADE – O GOSTO DO PÚBLICO E OS RECURSOS DA ENCENAÇÃO

5.1 A ESPETACULARIDADE DA DRAMATURGIA MELODRAMÁTICA

Conforme apontam autores como Eric Bentley (*A experiência viva do teatro*, 1967), Jean-Marie Thomasseau (*O melodrama*, 2005), Robson Côrrea de Camargo (na tese *Melodrama: arquétipos e paradigmas*, 2005) e Van Bellen (*Les origines du melodrama*, 1927), desde sua origem, as peças melodramáticas são alvo de críticas que condenam seus textos pela falta de qualidade literária. Esse julgamento, historicamente estabelecido, relaciona-se ao contexto em que o melodrama se fixou, na França, no final do século XVIII²¹⁴. Naquela época, predominava um tipo de teatro centrado no uso da palavra falada, o qual obedecia a padrões clássicos, segundo os quais as obras dramáticas deveriam ser avaliadas conforme critérios literários. O melodrama não se encaixava nesses padrões e, assim sendo, era considerado um gênero menor, pois sua ênfase estava na encenação.

(...) estudos apresentam e condenam o melodrama por aquilo que é uma de suas grandes qualidades: a forma específica e monumental de sua encenação e pela gestualidade característica do ator em sua representação, considerada “excessiva”, frente a certos padrões de interpretação que, ao final do século XIX, seriam estabelecidos pelo naturalismo em seu pleno vigor.

Este processo deu-se também pela influência da palavra impressa na cultura europeia do século XVIII, que impulsionou a economia de gestos do ator, pois visava proporcionar ao espectador teatral a experiência de leitor, que entra no processo imaginativo e criativo pelo poder da palavra impressa (na leitura) ou falada (no teatro). Esta literariedade espetacular veio a influenciar o teatro em todos os gêneros e estilos, o que levou a economia de gestos e ao valor negativo a ele imputado, assim como determinou um refluxo de todas as formas que tinham seu eixo no espetáculo gestual, como a *commedia dell'arte*, o teatro de feira e o próprio melodrama. A palavra impressa continha e encerrava o gesto do ator e do efeito cênico que muito havia feito pela dinamização do drama. (...) A galáxia de Gutenberg colocara o teatro em sua prensa e caixa literária²¹⁵

Na contramão dessa tendência, formas populares, como a pantomima e as atrações cênicas, apresentadas nos teatros de feira franceses, procuravam sensibilizar um público amplo e, frequentemente, inculto. Assim sendo, os artistas

²¹⁴ Marvin Carlson, *Teorias do Teatro*, 1997 p. 205.

²¹⁵ Robson Côrrea de Camargo, *Melodrama: arquétipos e paradigmas*, 2005, p. 8.

deparavam-se com necessidades que não se sustentavam apenas pela exploração de um texto escrito para ser declamado²¹⁶.

Essas circunstâncias estimularam o desenvolvimento de textos dramáticos como os *canevas* da *commedia dell'arte*, basicamente, um roteiro descritivo de ações. Esses textos enfatizavam a exploração de efeitos que podiam tornar as encenações mais atrativas ao público. Nesse caso, a escrita das peças direcionava-se à criação de um jogo teatral dinâmico, via exploração de diversos recursos, como a música e a utilização de maquinaria para realizar efeitos cênicos. A composição dos diálogos, como responsáveis pela unidade do drama, perdia, assim, sua importância.

As peças melodramáticas respondem a essa tradição, que transparece, nos textos, através do número acentuado de rubricas. As rubricas correspondem a trechos descritivos da obra dramática, intercalados entre os diálogos, que fornecem indicações para a encenação.

Nesse recurso da dramaturgia, Marco de Marinis²¹⁷ identifica a ligação entre texto e espetáculo. Conforme a ideia proposta pelo autor, a presença acentuada das rubricas em textos dramáticos justifica sua caracterização como textos espetaculares, categoria analítica adotada desde meus estudos iniciados durante a iniciação científica²¹⁸. Nesse caso, as obras não são elaboradas para serem apreciadas como objeto literário, como acontecia com o repertório neoclássico, mas para explorarem seu potencial como espetáculo.

O texto espetacular refere-se a uma dramaturgia centrada em desenvolver possibilidades associadas à encenação, à interpretação e à recepção das peças, as quais incitam o entendimento da linguagem teatral como um todo que possa atingir os sentidos do público com intensidade e, portanto, gerar significados. As rubricas sinalizam essa preocupação.

²¹⁶ Robson Côrrea de Camargo, *O Espetáculo do Melodrama: arquétipos e paradigmas*, 2005, p. 15.

²¹⁷ *Semiótica del Teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, 1982, p. 60. Nessa obra, o autor se orienta por uma abordagem multidisciplinar da análise textual, explorando diferentes recursos da transcrição cênica. O texto espetacular é entendido sob uma perspectiva que parte do texto escrito para a cena e vice-versa, já que o autor argumenta sobre a consideração do espetáculo como um texto, propondo a configuração de uma semiótica do teatro em termos de uma análise textual.

²¹⁸ Como resultante do projeto de iniciação científica, foi publicado em 2009, na Revista da Fundarte (ISSN 1519-6569) o artigo *Entre vilões e mocinhas: em busca de uma pedagogia do teatro melodramático*.

Para Luiz Fernando Ramos²¹⁹, as rubricas indicam uma perspectiva que entende:

a literatura dramática como necessariamente vinculada a um fazer teatral específico e não como autônoma do espetáculo. Pressupõe, também, que as rubricas sejam, no fenômeno teatral, um território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico. Mesmo reconhecendo-se que esta interseção só pode ser concretamente apreendida no plano da literatura, o único elemento constante que se tem à mão, explora-se sua potencialidade no imaginário, seja como ficção, seja como indicação precisa de ações em um suposto espaço cênico numa encenação futura ou passada. O estudo do teatro através das rubricas não valoriza o espetáculo contra o texto literário, nem, ao contrário, prioriza a literatura dramática, mas foca nas relações e eventuais tensões entre estes dois níveis do processo teatral²²⁰.

Ramos²²¹ aponta a presença das rubricas na literatura dramática desde a Grécia Antiga, identificando a existência de indicações cênicas utilizadas pelos tragediógrafos. *Didaskalia* é a palavra grega que indica simplesmente uma instrução ou, mais especificamente, as instruções transmitidas oralmente pelo poeta dramático aos atores. Ela pode também se referir ao ato de ensaiar o coro ou ao catálogo de um espetáculo.

Segundo André Petitjean²²², o uso das didascálias, na composição dos textos dramáticos, só recebeu destaque no século XIX, quando a presença das rubricas, nas peças, passou a aparecer numa proporção próxima à da parte dialogada. Uma das condições para que isso acontecesse, desfavorecendo a transmissão oral das instruções de montagem da peça, foi a invenção da tipografia, que possibilitou a transmissão do drama pelo meio impresso, ampliando seu alcance.

Com as técnicas de impressão, as peças passaram a circular como livros, estando disponíveis para a leitura e fazendo com que as rubricas adquirissem uma importância capital. Dessa forma, o surgimento do livro impresso fortaleceu a rubrica como parte significativa da literatura dramática.

Ramos²²³ destaca que a utilização crescente desse recurso possibilitou modificações na composição dramática – aumentou o número de personagens que não possuíam falas, as quais eram apenas descritas nos textos; os movimentos

²¹⁹ *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, 1999, p. 15-17 passim.

²²⁰ Luiz F. Ramos, *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, 1999, p. 15.

²²¹ Luiz F. Ramos, loc. cit.

²²² *Études Linguistiques des Didascalies*, 2012, p. 11.

²²³ Luiz F. Ramos, op. cit., p. 34.

cênicos ficaram mais variados, recebendo especificações detalhadas; as vestimentas e os acessórios ganharam detalhes, quanto a cores e formatos, e ruídos passaram a ser indicados com frequência. Apoiado no uso das rubricas, o dramaturgo ultrapassou o texto dialogado e alcançou autonomia na indicação de ações, não dependendo exclusivamente do diálogo para criar significados e transmitir mensagens:

A partir daí, e durante todo o período romântico, a rubrica adquirirá papel importante, não só como guia do leitor, mas como constituinte imprescindível do espaço da ficção²²⁴.

O entendimento de que as peças melodramáticas são compostas conforme a noção de texto espetacular sugere que, independentemente do local onde eram representadas, as obras mantinham seu potencial espetacular. Numa época em que os autores eram também diretores de cena e em que os meios de transporte e de comunicação se desenvolviam, quando a França era o centro cultural da civilização ocidental, as rubricas precisas destacavam-se como um modo de garantir a encenação de um espetáculo semelhante aos encenados nos palcos franceses. No Brasil, tal característica motivou registros em periódicos do século XIX, através dos quais o gosto do público por efeitos espetaculares, baseados na exploração de recursos e linguagens diversas, é indicado.

5.2 REGISTROS DO GOSTO DO PÚBLICO

Em relação ao melodrama, os periódicos brasileiros do século XIX, consultados através da Hemeroteca, apresentam textos nos quais é recorrente o destaque ao potencial espetacular das peças. Além da moralidade, a música e o desenvolvimento do espetáculo motivavam o elogio e a propaganda das obras melodramáticas.

Na pesquisa realizada, o maior número de registros encontrados referia-se a anúncios de espetáculos. Nesses registros, é predominante o destaque aos recursos cênicos explorados pelas peças, constatado em publicações durante todo o século XIX. Os textos da imprensa ressaltam aspectos como os efeitos de cena grandiosos,

²²⁴ Luiz F. Ramos, *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, 1999, p. 34.

o cuidado com a preparação de cenários e figurinos, o desempenho dos atores e a mistura de linguagens (dança, drama e música), particularidades que sugerem o gosto pela união entre o texto dramático e a encenação.

Os recursos, utilizados nos espetáculos, motivavam comentários em crônicas teatrais e geravam o entusiasmo de espectadores, expresso em textos enviados aos periódicos para as seções de “Publicação a pedido”. Nos anúncios, os recursos funcionavam como atrativos, incentivando a participação do público.

A estrutura dos anúncios, que não chega a sofrer grandes alterações ao longo do tempo, é composta por informações básicas sobre a realização do espetáculo: o nome do teatro, o título da peça, o horário de início (geralmente durante a noite) e o local de venda dos bilhetes, quando o teatro não dispunha de uma bilheteria própria. O Teatro São Pedro de Alcântara contava com local próprio para a venda de ingressos, além de oferecer, aos espectadores, o aluguel de camarotes por temporadas²²⁵. Os demais, em sua maioria, frequentemente anunciavam a venda dos bilhetes nas casas dos atores.

Além desses elementos básicos, os anúncios apresentam outras informações, as quais desempenhavam a função de atrair o público aos teatros. Essa estratégia era explorada através do destaque à moralidade das obras e, sobretudo, ao desenvolvimento do espetáculo, o qual não era composto apenas por uma peça, mas por um conjunto de atrações.

Conforme se depreende a partir dos anúncios, o espetáculo geralmente era iniciado por algum número rápido, como um recitativo de um elogio dramático. Algumas vezes, o hino nacional era entoado, especialmente se membros da monarquia estivessem presentes no teatro ou em ocasiões relacionadas a datas

²²⁵ Em junho de 1850, a Companhia Lírica Italiana anunciou para o Teatro São Pedro de Alcântara: “Está aberta uma nova assinatura para os espetáculos da companhia Lyrica Italiana, por *trinta noites*, às terças e sextas feiras de cada semana. Os Srs. acionistas e assignantes teem o desconto do costume; e aquellos que até o dia 20 do corrente não mandarem ao escriptorio do teatro, por escripto, a declaração de que não querem continuar com as assignaturas, não se disporá dos camarotes para os novos assignantes, e ficão por conseguinte á sua disposição”.

Em seguida, o anúncio apresenta uma lista com as “operas novas que a direção pretende fazer representar”, em que se apresentam obras de “Mercadante, Rossini, Verne, Belini, Donizzeti, Nini, Paccino, Lito, Ferrari e Meyerbeer”. Finaliza o texto com o seguinte aviso: “Os artistas que formão actualmente a companhia Lyrica Italiana são conhecidos do publico. A direção, tendo ordenado para a Italia, em março do corrente anno, o contracto de cinco artistas de Cartello para a companhia de canto, e das figuras necessarias para completar a de baile, espera (...) que cheguem eles a esta cidade (...). Esta poderia desde já publicar os nomes dos artistas que espera e por eles ficaria fôra de duvida o seu merecimento; mas não o faz receiosa de que não se acredite que taes artistas venhão para tão longe de seu paiz, e de privar o publico da agradável surpresa de vê-los chegar” (s/a, *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1850, p. 4).

comemorativas. Essa atração era geralmente seguida por uma peça séria, um drama (em que se incluem os melodramas) ou uma tragédia, e depois por algum divertimento mais leve, como uma dança, o canto de uma ária (frequentemente de óperas italianas), uma comédia breve, uma farsa ou uma pantomima. Por vezes, eram apresentadas a dança ou o canto e, após, a encenação cômica. Com o tempo, essa estrutura sofreu algumas modificações, porém sem perder a ideia do espetáculo como um conjunto formado por atrações diversas (essa característica pode ser observada no Anexo II, no qual são apresentados anúncios de espetáculos publicados em periódicos brasileiros em diferentes épocas).

A repetição, nos anúncios, de expressões como “muito aparatoso”, “de grande espetáculo” e a ênfase dada à estreia de novos figurinos ou cenários evidenciam o apreço do público pelos recursos da encenação. As expressões são constantes em anúncios de diversas épocas, durante todo o século XIX: em 1848, é anunciada a peça *As ruínas da Babilônia*, de Pixierécourt, para o Teatro São Pedro de Alcântara, como um “Drama em 3 actos de grande espectáculo e ornado de musica”²²⁶; em 1872, *Genoveva de Brabante*, de Anicet-Bourgeois, é anunciada em Pernambuco como um drama “muito applaudido no Rio de Janeiro” e “de grande espectáculo”²²⁷; em 1882, o anúncio da peça *Os seis degraus do crime*, de Benjamin Antier e Théodore Nézel, destaca: “No [teatro] S. Luiz representa-se hoje a festejada peça *Os seis degraus do crime*, onde há grandes lances dramáticos e muitas scenas de grande effeito”²²⁸; e, em 1895, a peça *Nódoa de Sangue*, de Dennery, é anunciada pelo “Gymnasio Dramatico de Botafogo” que “realiza amanhã a sua recita mensal com grande capricho e deslumbrantismo”²²⁹. Esse anúncio sugere a preocupação em ressaltar o potencial espetacular das peças tanto pelos grandes teatros como também pelos pequenos.

Por vezes, os anúncios destacam o nome de atores beneficiados pelos espetáculos e detalhes da obra, como o nome das personagens, a divisão de atos e o lugar onde a trama se passa – sobretudo quando esses dados remetem a algum elemento exótico ou prometem a realização de cenas com acontecimentos violentos e grandiosos, como incêndios, tempestades, batalhas entre exércitos e truques de

²²⁶ S/a, *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1848, p. 4.

²²⁷ S/a, *Diário de Pernambuco*, 22 de junho de 1872, p. 4.

²²⁸ S/a, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 de julho de 1882, p. 2.

²²⁹ S/a, *O paiz*, 03 de maio de 1895, p. 2.

cena. Os exemplos, a seguir, indicam as diversas maneiras como o potencial espetacular das peças era divulgado:

- Exemplos de anúncios que destacam a apresentação de cenas com efeitos espetaculares:

O primeiro exemplo refere-se à encenação do melodrama *Trinta anos ou a vida de um jogador*, de Victor Ducange, no Teatro São Pedro de Alcântara em 1838. O espetáculo começaria com:

uma apresentação da orchestra, após o drama em 3 actos *Trinta annos ou a vida de hum jogador*. A pedido de muitas pessoas vae ornado com o baile no 2º acto, havendo um lindo terceto a galopada. Rematará o drama com a interessante scena do incêndio da cabana de Jorge, o Jogador. Nos intervalos dos actos haverão bons ouverturas; e terminará com o excelente e aparatoso baile pantomímico em 5 actos: *O rapto de Aspagio*.²³⁰

O segundo exemplo trata da encenação do melodrama *Os seis degraus do Crime* no teatro São Francisco, em 1843, no qual se destaca o desempenho do célebre ator João Caetano:

o Sr. João Caetano tem sido sempre coroado com extraordinarios applausos, sobre tudo no 3º acto e 6º quadro, quando escapa do cadafalso, e mostra o seu genio artistico no defficil jogo das ultimas scenas./ **DIVISÃO DOS QUADROS/** 1º Occiosidade/ 2º Mulheres/3º Jogo/ 4º Roubo/ 5º Assassinato/ 6º Cadafalso/ O tempo imenso que esta bem aceita peça tem estado fora da scena, fez com que o beneficiado a preferisse para despertar no publico doces lembranças das passadas glorias²³¹.

O terceiro exemplo destaca o sucesso da peça anunciada em palcos europeus e a grandiosidade das cenas. Trata-se de um anúncio do melodrama *As ruínas da Babilônia*, original de Pixérécourt, apresentado em 1854, no Teatro São Pedro de Alcântara:

²³⁰ S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de agosto de 1838, p. 2.

²³¹ S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de agosto de 1843, p. 2.

Terça, 21, sobe á scena neste theatro, com todo o apparatus militar que é dividido, o melodrama em 3 actos *Ruinias de Babylonia*; escusado é tecer elogios a esta composição, e só diremos que nos principais theatros da Europa foi repetida por imensas vezes, e coroada de bastantes aplausos pelas scenas que apresenta, entre ellas a brilhante entrada de Giafar²³² á frente do seu exercito, que marchará ao som de uma musica guerreira (...) grande concorrência de espectadores, para admirarem a riqueza e apparatus com que ella de novo aparece em scena²³³

- Exemplos de anúncios que destacam o gosto do público por emoções fortes (tanto aquelas que suscitam tensão como aquelas que pudessem levar o espectador às lágrimas):

Nesse caso, o primeiro exemplo traz um anúncio da peça *Trinta anos ou a vida de um jogador*, que seria apresentada em Pernambuco, em 1841. Além do esmero em desenvolver o espetáculo, o anúncio sublinha a comoção violenta que a peça pode oferecer ao público:

Os professores da Orchestra executarão a bellissima sinfonia da grande Opera – *Tancredi*. Seguir-se-há a representação da sempre aplaudida peça *Trinta annos ou a vida de hum jogador*. Esta peça vai á Scena a pedido de muitas pessoas que a conservão em memoria pela sua beleza e bom desempenho, e o beneficiado fará por apresental-a com todo o luxo nos actos competentes, e com todo o horror nas Scenas da degradação do Crime: fazendo o mais patético possível, o incêndio da Choupana de Jorge no ultimo acto. A parte de Warne [personagem da peça, o cúmplice do protagonista] será dezempenhada, (como o foi pela primeira vez) pelo Sr. Gamboa²³⁴.

O segundo texto apela ao gosto do público pelos efeitos patéticos:

²³² Giafar é o herói da peça. O califa de Bagdad concedeu a Giafar a mão de sua irmã, Zaida, como recompensa por seus préstimos honrosos. Contudo, o califa impõe a condição de que os dois nunca se juntem, para que sua irmã não tivesse um filho, o que poderia gerar disputas posteriores pelo trono.

Giafar e Zaida, apaixonados um pelo outro, acabam contrariando as ordens do califa e Zaida dá à luz um menino. Este é escondido do califa, porém o soberano descobre seu esconderijo e intenta matá-lo. A interferência de um amigo de Giafar, Raimundo, salva o menino e a sua família da ira do califa: quando este brada ao seu exército que mate seu sobrinho e seu cunhado, Raimundo incita os soldados a proclamar seu antigo chefe, Giafar, como soberano, o que realmente acontece. Giafar não aceita o trono, devolvendo-o humildemente ao califa, o qual, diante da grandeza desse ato, esquece sua cólera e perdoa a todos.

²³³ S/a, *Periódico dos pobres*, Rio de Janeiro, 1854, p. 3.

²³⁴ S/a, *Diário de Pernambuco*, 1841, p. 2

No Recreio²³⁵ mais uma representação da *Graça de Deus*, o famoso melodrama de D'Ennery, que tem feito chorar tres gerações. É uma das peças mais pathéticas do velho repertorio francez. Ha de levar muita gente ao Recreio, não só por esse motivo, como pelo bom desempenho que lhe dá a companhia Dias Braga²³⁶.

O terceiro exemplo provém de um texto, cujo autor é anônimo, publicado na seção “Artes e Artistas” do jornal *O Paiz* em 1893. Trata-se de um comentário sobre a encenação da peça *As duas órfãs*, de Dennery, no Teatro Apollo, no Rio de Janeiro. Além do destaque à capacidade do melodrama em emocionar o público brasileiro, o texto ressalta o desempenho dos atores, fornecendo os seus nomes e assinalando aspectos como a adequação física dos intérpretes aos seus papéis e o desafio de interpretar uma personagem cega, fato que motivou a apreciação da plateia²³⁷. Algumas observações correspondem à preocupação com um modo de atuar e de encenar adaptado aos padrões da escola realista, os quais enfatizam uma interpretação mais natural, com o uso de móveis e objetos em cena, bem como a dedicação dos atores para que compreendam os seus papéis:

Vimos de assistir a torrente de lagrimas em 5 actos e 8 quadros *As duas órfãs*, original de d'Ennery, melodrama tão conhecido do nosso publico e do publico de todo o mundo, que nos julgamos dispensados de dar aqui noticia do seu entrecho.

As duas órfãs é uma peça typica no seu genero. De ha muito que os espectadores se lavam em prantos com as desgraças sucedidas à pobre céga e que se indignam com a crueldade revoltante dessa Frochard²³⁸, mixto de proxeneta e de cigana, de alma tão negra como o casaco de VV. SS. (...)

Alvaro fez todo o seu papel com um vigor dramatico digno de todos os louvores; foi particularmente applaudido nas scenas com a Frochard e com o irmão.

Amelia Vieira deu ao papel de céga a v. hemencia da sua feição artistica, sendo vivamente applaudida em todos os finaes de acto.

Maria das Dores representou com verdade o seu papel, que já começa a estar um pouco deslocado nella.

Gil provocou as indignações da platéa bem como Margarida Lopes; um espectador chegou mesmo, na ocasião em que ella beliscava os braços de Amelia Vieira, a bradar:

– Fóra a velha!

Elvira e os demais artistas comprehenderam devidamente os seus personagens e auxiliaram a geral interpretação, que é apreciavel.

Não terminaremos sem lembrar a quem competir que é conveniente cuidar um pouco melhor a *mise-em-scène* e os ensaios.

²³⁵ Teatro Recreio Dramático, em que se apresentava a companhia do ator Dias Braga.

²³⁶ S/a, *O paiz*, 08 de maio de 1894, p. 2.

²³⁷ João Caetano, ao encenar o *Sineiro de São Paulo* de Joseph Bouchardy, passou pelo mesmo desafio, que superou com êxito e que serviu para ressaltar seu talento junto ao público.

²³⁸ Nome da personagem antagonista.

Se, por exemplo, o comparsa que vem trazer o livro do arquivo policial à mesa do conde tivesse ensaiado com os pertences como deveria, não teria acontecido encontrar o conde n'outro volume aquilo que devia estar naquele, como hontem sucedeu.

No quadro da porta da igreja tambem o som do sino vem da direita da scena, quando o templo está á esquerda. E só por desleixo se explica esta falta.

São pequenas coisas, é certo; mas o espectador repara nelas, e tem direito a exigir que lhe respeitem as suas ilusões scenicas.

O publico numeroso que concorreu ao Apollo applaudiu com delírio as scenas lancinantes.

Repete-se hoje *As duas órphãs*²³⁹.

Espectáculos com cenas e feitos grandiosos, marcados pela mescla entre linguagens, sobretudo encenação e música, são peculiares ao melodrama francês. Segundo Van Bellen²⁴⁰, a razão e o pensamento eram característicos à cultura voltada para os eruditos, logo, a palavra recebia grande destaque, visto ser o veículo de expressão do pensamento. A emoção e o sentimento, ao contrário, exprimem-se por meio de gestos, interjeições, exclamações, entonações diferentes e, conforme o autor, encontram sua expressão máxima na música. Os autores de melodramas utilizaram esses recursos para desenvolver suas obras, nas quais a música recebia relevo.

5.3 MÚSICA E ESPETÁCULO

Paul Ginisty²⁴¹ aponta a importância das músicas nas peças melodramáticas a partir da análise dos anúncios de seus espetáculos na França. Segundo o autor, a brochura das peças sempre informava o nome do compositor musical, indicando a importância da participação de trechos musicais utilizados nas entradas e saídas das personagens, de partes que sublinham a situação dramática e dos balés. Essa indicação chama a atenção para a contribuição da música também para a própria caracterização das personagens.

No Brasil, o apreço por espetáculos grandiosos, que apresentassem música em sua composição, parece estar associado a uma tradição construída há muito tempo no país. No texto “A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX”²⁴², Paulo

²³⁹ S/a, *O paiz*, 14 de junho de 1893, p. 3.

²⁴⁰ *Origines du mélodrame*, 1927, p. 27.

²⁴¹ *Le mélodrame*, 1910, p. 42.

²⁴² O texto foi disponibilizado pelo Curso de História da Música Brasileira, do Instituto de Artes da UNESP.

Castagna tece uma retomada histórica sobre a evolução da música em território nacional. Segundo ele, a música já era elemento importante na vida cultural brasileira desde a colonização e, ao contrário do teatro, que sofreu momentos de retração, ela desenvolveu-se continuamente. Seguindo a expansão da Igreja no país, a música legitimou-se pelo meio religioso, como elemento dos ritos sacros e como objeto de estudo e de lazer, visto que, numa sociedade com poucos centros urbanos, a missa tornava-se espaço de convívio social privilegiado, onde representações artísticas podiam ser oficialmente usufruídas.

No dia a dia, eram nas igrejas que aconteciam os espetáculos visuais e musicais. Nesse sentido, o estilo barroco no Brasil configurou-se como um estímulo ao culto do espetáculo, tanto na música, como na arquitetura das igrejas, onde a população podia entrar em contato com representações artísticas. A suntuosidade das composições e dos lugares, onde essas seriam oferecidas, foram promovidas, como um grandioso espetáculo para os olhos e os ouvidos, ressaltando obras exuberantes, carregadas de conteúdo simbólico e de forte apelo emocional.

Conforme Wilson Martins²⁴³, no Brasil, o final do século XVIII ficou marcado como um “momento em que a literatura, a música e o teatro se vêem mais interligados do que nunca”²⁴⁴. Segundo o autor, o estilo barroco contribuiu para enfatizar essa tendência, unindo estímulos teatrais e artísticos ao culto e estimulando:

o florescimento de outras formas de arte, como a arquitetura religiosa, a escultura e a pintura; assim, a igreja barroca, transformada arquitetonicamente em teatro, pela disposição do plano, pela decoração e pela clara predominância do sentimento hedonístico, torna-se a sede privilegiada dos exercícios teatrais – simultaneamente o teatro profano de Deus e o templo sagrado da representação teatral²⁴⁵.

Em Portugal, segundo Antônio Candido²⁴⁶, o século XVIII “foi de profundo influxo da música italiana, que nos salões corria paralela ao verso, (...) encontrando

Disponível em:

http://www.academia.edu/1082758/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_S%C3%89CULOS_XVIII_E_XIX
Acessado em março de 2015.

²⁴³ Wilson Martins, *História da Inteligência brasileira*, ano, Vol. I (p. 553 – 554 passim).

²⁴⁴ Wilson Martins, *Ibid.* p. 553.

²⁴⁵ Wilson Martins, *ibid.*, p. 554.

²⁴⁶ “O verso e a música”, *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, Vol. II, 1971, p. 36-44 passim. Nesse texto, o autor sublinha a influência da música na produção literária romântica,

no drama lírico a sua compenetração ideal”²⁴⁷. Quando a Corte portuguesa chegou ao Brasil, no início do século XIX, trouxe consigo o gosto consolidado nessa tradição, manifestada, na época, principalmente pelo apreço às óperas, em especial as italianas. Para tanto, houve a contribuição de companhias e artistas estrangeiros que aqui se fixaram a partir de então.

Com o passar do tempo, a tendência ganhou força, mantendo-se na época imperial, como apontam Lothar Hessel e Georges Raeders, em *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1979):

Os brasileiros do Segundo Império revelaram tanto apreço ao teatro lírico como seus ancestrais do século XVIII, tanto mais que se sentiram estimulados pelo exemplo dos soberanos (...). Nos primeiros tempos, por falta de elementos nacionais capacitados, foram as companhias líricas italianas, e mais raramente francesas ou espanholas, que brindaram o público da Corte e de outros centros do país com suas vistosas montagens (...). A arribada casual de uma cantora italiana, Augusta Candiani com seu marido Gioacchino Candiani Filho, em 1840, viria agitar o ambiente operístico na Corte (...) em estréia absoluta nos palcos brasileiros, arrebatou a simpatia total da platéia da Corte: ‘A marca que ambas, cantora e ópera, deixaram no público do São Pedro de Alcântara, vai mostra-lo nos anos subseqüentes a preponderância que assumiu desde então na vida teatral da cidade o espetáculo lírico’, conclui Aires de Andrade. E Machado de Assis, ancião, rememorava que ‘o público fluminense que morre por melodia, como macaco por banana, estava então nas suas auras líricas’²⁴⁸.

A relação entre música e encenação é ressaltada em anúncios de espetáculos desde o início da publicação desse tipo de texto na imprensa brasileira, para o Real Teatro de São João, inaugurado em 1813. De acordo com J. Galante de Sousa²⁴⁹, companhias dramáticas de declamação, líricas e de bailados ocuparam o São João desde sua estreia. O inspetor e diretor desse teatro foi o músico, compositor de modinhas e óperas (apresentadas na Itália, inclusive), Marcos Portugal²⁵⁰.

apontando um processo no qual “um movimento literário, marcado pelo sentimento de inferioridade da palavra ante o seu objeto, tendesse à aliança com a música como verdadeiro refúgio: a música, que exprime o inexprimível, poderia atenuar as lacunas do verbo” (Ibid., p. 37). Candido aponta a renúncia “à exploração do ritmo específico da palavra (à moda clássica) em benefício de uma capitulação ante a música. Pelas tendências de sensibilidade e pelo meio em que brotou, o Romantismo foi, portanto, em grande parte, tributário desta” (loc. cit.).

²⁴⁷ Antônio Candido, *ibid.*, p. 36.

²⁴⁸ Lothar Hessel e Georges Raeders, *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, 1979, p. 291-292.

²⁴⁹ *O Teatro no Brasil*, 1960, p. 147.

²⁵⁰ Marcos Portugal era o Mestre de Capela do reino em Portugal. Chegou ao Brasil em 1811, a mando do príncipe regente.

Os anúncios para o Real Teatro de São João indicam o hábito de apresentar espetáculos que mesclavam encenação e música, como demonstra essa série de exemplos sobre a programação, anunciada para esse teatro, publicados em 1821 pelo *Diário do Rio de Janeiro*: “Peça em Musica intitulada, *O Segredo*, e se executará a Dança denominada *O Estudante feito Painel*” (em 07 de junho); “Peça em Muzica em dois Actos a *Cenerentola*, e huma Dança” (em 14 de junho) e “Comedia a *Madrinha Russiana*. Fim o Entremez de *Manoel Mendes*, com hum Dueto cantado e dançado” (em 21 de junho).

A partir da década de 1830, os anúncios passam a registrar a designação de obras diversas como melodramas, desde que apresentassem algum tipo de acompanhamento musical. Por vezes, os espetáculos anunciados confundem óperas e melodramas, (as principais ocorrências foram listadas no Anexo V). A obra *O furioso na ilha de S. Domingos*, anunciada como “melodrama em 2 actos”, com música de “Caetano Donizetti”, para ser apresentada no Teatro São Pedro de Alcântara, pela comemoração da independência em 07 de setembro de 1844, exemplifica essa ligação.

Il furioso all'isola di San Domingo (1833) é o título de uma ópera de Gaetano Donizetti, com libreto de Jacopo Ferretti. O texto da obra encontra-se digitalizado, sendo que duas versões bilíngues foram encontradas: uma, disponibilizada pela Biblioteca Nacional de Portugal, e outra, como um livro em formato digital²⁵¹.

Há algumas diferenças entre as duas traduções. A primeira é descrita como “melodrama em 2 actos para se representar no Real Theatro de S. Carlos”, em Lisboa, e data de 1835 (Lisboa: Typographia Lisboense). A segunda tradução é apresentada como “melodrama semi-serio (...) que há-de representar-se no Theatro ‘S. Pedro d’Alcantara”. O tradutor é identificado como o “traductor do Belisario, Elixir d’Amor, Norma, Dama do Lago, e Anna Bolena”²⁵². A impressão é situada no Rio de Janeiro, pela “Typ. Americana de I. P. da Costa”, em 1844.

Ambas as versões apresentam apartes e rubricas. Esses recursos são responsáveis por indicações cênicas que, assim como nos melodramas, apontam

²⁵¹Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=rsBXAAAacAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=O+furioso+na+ilha+de+S+Domingos+donizetti&source=bl&ots=mMwSOhbT6D&sig=XStHe0RYRNE8_bMBCYIjX4T6PXM&hl=ptBR&sa=X&ei=ROePVaXYD4u1ggS3n4KoBQ&ved=0CDsQ6AEwBQ#v=onepage&q=O%20furioso%20na%20ilha%20de%20S%20Domingos%20donizetti&, acesso em: 23/06/2015.

²⁵²Obras cujos títulos figuram em anúncios de jornais brasileiros da época.

para aspectos como: lugar e tempo (em geral, descrições extensas no início dos atos e cenas), efeitos de cena, gestos e ações das personagens, muitas vezes caracterizados por alguma emoção que deve acompanhá-los. Os seguintes exemplos foram retirados da peça cujo texto foi impresso no Brasil:

Indicação de espaço:

Praia do mar; de um lado floresta densa, e rochedos altos e escarpados. Escolhos na praia. O Céu está escuro; troveja surdamente, e relampeja. – Varias arvores, e muitas cabanas espalhadas. – Um banco rustico ao pé de uma cabana²⁵³

Indicação de ações e gestos das personagens:

“Ouvindo os gritos d’elle, saem os colonos das cabanas”; “Gritando aterrada”; “Em acção de dar o golpe; depois fica immovel”²⁵⁴.

Além da associação do melodrama à ópera, o destaque ao entendimento da música, como elemento essencial da estrutura de peças melodramáticas, encontra indícios em publicações que designam composições musicais como melodramas, conforme acontece no exemplo retirado de um anúncio publicado no *Correio Mercantil*, em 1867, para o Teatro Ginásio Dramático. O texto informa que o teatro, empresa do ator e diretor Furtado Coelho, apresentaria o drama “em 3 actos SUPPLICIO DE UMA MULHER”, em 04 de fevereiro; o drama em “4 actos, original do actor Pimentel – A NEGAÇÃO DA FAMILIA”, em 05 de fevereiro; e “numeros de musica da composição de Arthur Napoleão”²⁵⁵ – intitulados como melodramas – em 21 de fevereiro.

O apreço por espetáculos permeados pela música pode ter contribuído para a difusão dos melodramas nos palcos nacionais. Outro aspecto, que demonstra ser de grande importância nesse processo, diz respeito à evolução das condições materiais dos teatros brasileiros.

²⁵³ *O furioso na Ilha de São Domingos*, Rio de Janeiro, 1844, p. 5.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 9; 21 e 27.

²⁵⁵ S/a, *Correio Mercantil*, 04 de fevereiro de 1867, s/p.

Se, como afirma Antônio Candido²⁵⁶, a obra só vive – concretizando seus sentidos – à medida que o público a vive, ganha relevo a consideração da evolução das artes cênicas no país, à medida que se entende que o suporte cênico é indispensável para efetivar o contato entre obras dramáticas e público. Nesse sentido, o conhecimento acerca das condições em que as peças eram encenadas e acerca dos recursos cênicos disponíveis nos teatros brasileiros, durante o século XIX, bem como sobre a evolução de técnicas e concepções, demonstra ser de grande valia.

5.4 VESTÍGIOS DE UMA TEATRALIDADE

Em relação ao modo como se desenvolveram as encenações no teatro brasileiro, não há muitas fontes. Na área da historiografia teatral, João Roberto Faria²⁵⁷ aponta a existência de breves estudos, feitos no século XIX, sendo que a primeira compilação²⁵⁸ acerca do assunto foi publicada somente em 1904, lançando uma tendência de limitar esse campo a informações sobre edifícios e companhias. Quanto à literatura dramática, segundo Faria²⁵⁹, foi explorada de modo sintético e genérico, no âmbito da historiografia literária - apesar da existência de boas páginas críticas e de algumas exceções consideráveis. Para Faria, a reflexão e a análise crítica que possam unir dramaturgia e aspectos cênicos há muito são um desafio no campo historiográfico:

Até o final do século XIX ninguém tinha dúvidas acerca do caráter literário do teatro. O gênero dramático dividia com o lírico e o épico as atenções de quem se dedicava ao estudo da literatura. E as peças eram julgadas pelo seu mérito literário. O século XX, porém, assistiu ao desenvolvimento do teatro como uma arte autônoma, cada vez mais distanciada da literatura, na medida em que sua realização plena acontecia no palco, como resultado de uma soma de contribuições: a do encenador, dos intérpretes, do cenógrafo, do

²⁵⁶ Antônio Candido. “O escritor e o público”. In.: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1973, p. 74. A ideia defendida pelo autor permite considerar o objeto artístico como objeto social, composto por fatores internos (intrínsecos à obra) e externos.

²⁵⁷ As referências usadas dizem respeito à palestra de encerramento do IV Seminário Nacional de História da Literatura, realizado em Rio Grande em 2010, intitulado “O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira”, publicado em forma digital. NUÑEZ, Carlinda et alii (org.). *História da literatura: fundamentos conceituais*. Rio de Janeiro: Makunaima, pp. 93-127. Também ao texto “O estudo da dramaturgia no curso de Letras”, publicado em: WEINHARDT, Marilene et alii (org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Ed. UFPR, 2013, pp. 501-512.

²⁵⁸ *O Teatro Brasileiro (alguns apontamentos para a sua história)*, de Henrique Marinho.

²⁵⁹ As referências são as mesmas utilizadas na nota 257.

iluminador, do figurinista, do músico e do dramaturgo. Reduziu-se, portanto, a importância do texto dramático e não tardou para que surgisse a idéia radical de que era desnecessário ao espetáculo²⁶⁰.

A consolidação da figura do encenador trouxe modificações essenciais ao modo de compreender o teatro. O encenador passou a ser entendido como criador, independente do dramaturgo, de uma obra artística, a qual não se restringia à dramaturgia. A encenação ganhou destaque pela sua capacidade de construir significados a partir do emprego de elementos distintos, de natureza visual, sonora e linguística, a serem coordenados e arranjados globalmente pelo encenador em uma obra única, com intenção estética definida.

As diferentes concepções acerca do teatro e do texto dramático favoreceram a diversificação dos assuntos tratados pelos estudiosos da historiografia teatral. No Brasil, a obra de J. Galante de Sousa - *O Teatro no Brasil* (1960) – é uma das grandes referências dentro dessa vertente, abrangendo diferentes regiões do país e diferentes aspectos do exercício teatral (edifícios, atores, indumentárias, repertórios, relatos sobre as representações).

Luiz Fernando Ramos, em “A Arte do Ator e o Espetáculo Teatral”²⁶¹, afirma que Galante de Sousa foi um dos pioneiros no estudo da materialidade cênica de nosso teatro. Através de pesquisas, como a realizada por Galante de Sousa, é possível traçar um panorama sobre o desenvolvimento da materialidade cênica nos teatros brasileiros.

No Brasil, segundo Ramos²⁶², a definição dessa materialidade esteve relacionada ao apogeu dos espetáculos operísticos, com suas cenas grandiosas, que exploravam de maneiras diversas a sensorialidade dos espectadores, fato que inspirou a arquitetura de diferentes edifícios teatrais. Esse modelo fez-se presente em território nacional no início do século XIX, na construção dos primeiros grandes teatros brasileiros, os quais se guiaram pelo padrão do teatro de ópera, símbolo arquitetônico e cultural das capitais europeias na época.

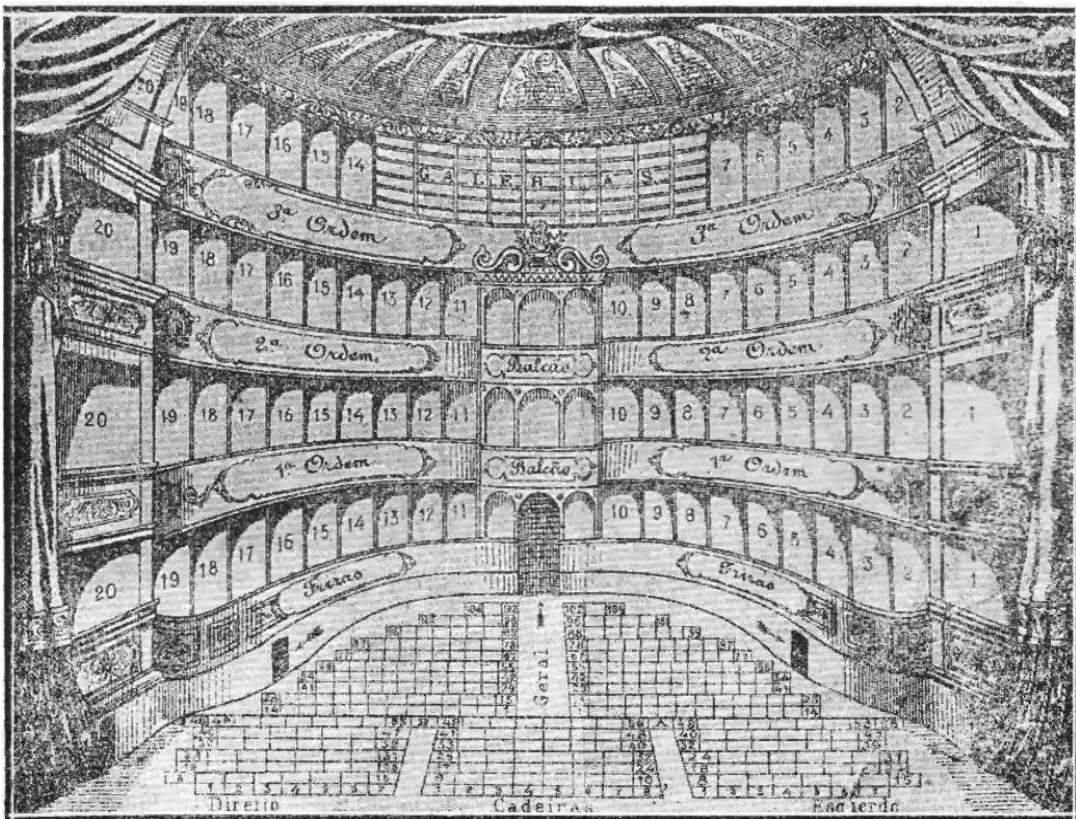
²⁶⁰ FARIA, João Roberto. “Sílvia Romero, José Veríssimo e o teatro brasileiro”. In.: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 31, n° 4, pp. 73-79, dezembro 1996, p. 73.
Disponível em: file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/15622-59941-1-PB.pdf, acessado em dezembro de 2014.

²⁶¹ *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 147.

²⁶² *Ibid.*, p. 150.

Esse novo modelo de edifício cênico era marcado pela imponência arquitetônica e por um espaço planejado, visando o funcionamento de recursos cênicos até então inexplorados nos modestos palcos brasileiros. As novas construções atraíram artistas e técnicos europeus, habituados ao uso das tecnologias que esse tipo de teatro poderia ofertar.

A imagem²⁶³, a seguir, mostra o interior de um teatro construído nesses moldes: o Teatro de São João, da cidade do Porto, em Lisboa, o qual, por sua vez, inspirou o Real Teatro de São João no Brasil.



SALA DE ESPECTACULOS DO ANTIGO THEATRO DE S. JOAO

Os dois balcões ao fundo formavam primitivamente o camarote real

Figura VIII – Teatro de São João no Porto

De acordo com J. Galante de Sousa²⁶⁴, o Real Teatro de São João, cuja construção fora concluída em 1813, apresentava um padrão arquitetônico

²⁶³ Disponível em: http://portoarc.blogspot.com.br/2013_11_01_archive.html. Acessado em janeiro de 2014.

²⁶⁴ *O Teatro no Brasil*, 1960, p. 138.

correspondente ao padrão das grandes salas de ópera europeias. Localizado em um ponto estratégico do largo do Rocio, o teatro dominava a paisagem.

Sobre o estudo do desenvolvimento das artes cênicas no Brasil, mais recentemente, o livro *História do Teatro Brasileiro* (2012)²⁶⁵, organizado por João Roberto Faria, traz alguns capítulos que exploram esse assunto, retomando textos teóricos e registros presentes em periódicos brasileiros do século XIX. Os textos foram organizados conforme a identificação de fases diversas da evolução do teatro brasileiro, divisão adotada para o desenvolvimento deste subcapítulo.

A primeira fase engloba o desenvolvimento do teatro romântico brasileiro, marcada pelas atividades de João Caetano e pelas contribuições de outros nomes envolvidos com o cenário teatral, como o dramaturgo Martins Pena. Ela se estende até a estreia de *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, no Teatro Ginásio Dramático, em 1857. Nessa época, um novo modo de entender a encenação, voltado para modelos da escola realista europeia, passou a ser defendido.

Esse novo modo foi fortalecido pela vinda de companhias francesas para o Brasil, bem como por novos atores e ensaiadores portugueses que chegavam ao Rio de Janeiro, a exemplo de Furtado Coelho. Aqueles que defendiam as novas concepções se opunham à tradição desenvolvida nos palcos nacionais até o momento, representada sobretudo por João Caetano. Nas últimas décadas do século XIX, consagrou-se um tipo de teatro voltado para o entretenimento, tipo impulsionado por peças de caráter cômico e musicadas.

A fase referente à fundação do teatro nacional, em que vigorava o teatro romântico no país, está relacionada às atividades cênicas de João Caetano dos Santos (1808-1863). Compreende o período entre a criação de sua companhia de atores, em 1833, e a sua morte - trinta anos, durante os quais o ator teve contato com diferentes manifestações dramáticas do romantismo teatral, tangenciando sua ruptura nos últimos tempos.

²⁶⁵ Essa obra propõe uma historiografia teatral escrita em colaboração por autores que desenvolveram estudos em áreas diversas - sobre a dramaturgia, sobre a arte do intérprete, sobre a encenação, sobre determinado período e lugar, sobre determinada forma dramática, entre outros. Fruto de esforços coletivos, o texto busca dar conta dos diferentes campos artísticos que compõem a arte teatral. Em relação ao desenvolvimento prático das artes cênicas no país, a *História do Teatro Brasileiro* (2012) reúne e organiza informações essenciais, compondo um panorama amplo e ao mesmo tempo claro sobre o desenvolvimento material e cultural do nosso teatro.

Décio de Almeida Prado²⁶⁶, autor de duas obras sobre João Caetano²⁶⁷, afirma que ele desempenhou uma função central para a concretização do processo de formação do teatro brasileiro, agindo internamente sobre a instância teatral, a partir do palco e de sua realidade. Conforme o autor, dramaturgos e comediógrafos, naquela época, eram antes poetas, romancistas, políticos ou historiadores, e tanto seu sustento quanto sua notoriedade literária não dependiam necessariamente de suas peças. Nesse período, João Caetano²⁶⁸, ator e empresário, amparou continuamente a arte teatral no país, empenhando-se em prol de seu progresso.

A despeito da crítica ao seu repertório e ao seu modo de interpretação, especialmente com a ascensão da estética realista nos palcos brasileiros, João Caetano obteve muito êxito como produtor de peças teatrais e conquistou reconhecimento nacional e internacional²⁶⁹. Se o Ginásio apresentou um novo estilo de encenação “é provável que, estruturalmente, em termos cenotécnicos, ainda herdasse grande parte dos procedimentos da fase considerada romântica”²⁷⁰.

No tocante aos recursos técnicos, há registros de alguns elementos como a cenografia estruturada em torno de telões, possivelmente pintados em papel, fixados por um sistema de varas contrapesadas, que entravam e saíam de cena²⁷¹. O cuidado com os recursos cênicos e a grandiosidade dos espetáculos podem ser vislumbrados pela quantidade de figurinos do Teatro São Pedro. Em 1851, quando o

²⁶⁶ João Caetano: o ator, o empresário e o repertório, 1972, p. 88.

²⁶⁷ João Caetano e a arte do ator (1984) e João Caetano: o ator, o empresário e o repertório (1972).

²⁶⁸ João Caetano consagrou-se no Teatro São Pedro de Alcântara, de onde se afastou no final da década de 1840. Permaneceu atuando no Teatro São Francisco e no São Januário, na corte, e no Santa Teresa em Niterói. Em 1851 retornou ao São Pedro De Alcântara, não só como ator, mas também como empresário, assumindo a administração do teatro e o controle das encenações do principal teatro brasileiro.

²⁶⁹ O *Diário do Rio de Janeiro*, na seção “Correspondências” apresenta uma carta, remetida de Lisboa em 29 de novembro de 1860, em que consta uma apreciação sobre a estreia de João Caetano, em 17 de novembro daquele ano, no teatro de D. Maria II, na capital portuguesa. A peça escolhida para a ocasião foi o melodrama *A dama de Saint-Tropez*, de Anicet-Bourgeois, em que o ator fez o papel do protagonista, Jorge Maurício. O correspondente, não identificado, chama a peça de “melodramão”, criticando sua escolha que “não podia ser peor e isso prova que o artista fluminense confiava assas nos seus recursos para poder prescindir da bondade do drama”. Assim o correspondente justifica os aplausos entusiasmados da plateia, relatados em seguida.

²⁷⁰ Luiz F Ramos, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 138.

²⁷¹ Essa informação provém de indicações, presentes em textos publicados nos jornais e também num comentário sobre a estreia de *O Juiz de paz na roça*, presente no livro *Martins Pena e Sua Época* (citado por Luiz Fernando Ramos em “Vestígios de uma teatralidade, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 141): “sendo os cenários de papel pintado, isso [troca de cenários entre os atos da peça] não representava grande problema, desde que os contrarregras a maquinistas fossem rápidos na troca do escasso mobiliário”.

teatro sofreu um novo incêndio, foi divulgada a informação de que haviam sido perdidos cenários, instrumentos musicais e mais de 12.000 vestimentas²⁷².

A estrutura dos anúncios de espetáculos, que indica a apresentação de formas distintas, sugere a existência de um aparato cênico considerável, que daria suporte às diferentes atrações. Além disso, sugere o entendimento do teatro como um espaço de teatralidades múltiplas, de ecletismo e de difusão cultural: “Da primitiva acrobacia ao sofisticado trinado operístico, arte e entretenimento conviveram e se apresentaram como alternativas espetaculares”²⁷³.

Sobre o estilo de interpretação, destaca-se o legado de João Caetano, que trabalhou com tendências diversas. Iniciou num contexto marcado pelos padrões neoclássicos e, nos últimos anos de sua carreira, rompeu com esse modelo. Seu modo de interpretar baseava-se em grandes atores europeus, como Talma e Frédérick Lemaître, a quem seus seguidores o comparavam. Tratava-se de um estilo grandiloquente, em que o ator ressaltava as emoções fortes ao ponto de, muitas vezes, deixar-se dominar por elas²⁷⁴. Esse estilo serviu à interpretação de diversos protagonistas de melodramas que, na França, também foram interpretados por atores de renome, como o próprio Lemaître²⁷⁵.

Em 1840, a maioria dos artistas em atividade, no cenário teatral brasileiro, eram portugueses, alguns remanescentes das companhias que vieram para o Brasil no início do século XIX²⁷⁶. Nas companhias, os atores dividiam-se conforme os tipos de personagens que representavam, tendo como figuras centrais o “primeiro galã”, geralmente o protagonista das peças, e as “primeiras damas”.

Essa característica evidencia, no Brasil, um estilo de interpretação baseado na especialização em determinados papéis, favorável à representação de personagens tipificadas. Uma nota, publicada em 1858 no *Correio Mercantil*,

²⁷² Essa informação está originalmente no livro de Henrique Marinho – *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história* (1904) e foi reproduzida por Luiz Fernando Ramos (loc. cit.).

²⁷³ Luiz F. Ramos, loc. cit.

²⁷⁴ A força das emoções nas interpretações do ator eram tão acentuadas que mais de uma vez ele se deixou tomar por elas, como conta em suas *Lições Dramáticas* (1962): quase enforcou sua esposa durante a representação do melodrama *Os seis degraus do crime* e, na encenação de *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, durante o intervalo do espetáculo, encontrava-se no camarim, banhado em lágrimas, tentando se recompor para voltar ao palco.

²⁷⁵ Esta informação consta na obra de diferentes autores franceses como Paul Ginisty (*Le mélodrame*, 1910) e Pierre Gaspar (*Le Boulevard du Crime*, 1980).

²⁷⁶ As informações sobre o trabalho de outros atores, numa época em que João Caetano dominava os palcos brasileiros, foram disponibilizadas por Luiz F. Ramos (*História do Teatro Brasileiro*, 2012) a partir de registros encontrados na coluna “Teatros”, publicada no *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro).

exemplifica essa divisão. Ela trata da estreia de uma companhia no teatro da cidade de Petrópolis, cujo primeiro espetáculo, previsto para o dia 07 de março de 1858, colocaria em cena o melodrama *A Nódoa de Sangue*. Ao apresentar a companhia, a nota ressalta o quadro que a compõe:

Primeiro galã, ensaiador e diretor de scena, o Sr. Guilherme José do Rego. – *Segundo dito*, o Sr. Antonio José Peixoto Guimarães. – *Primeiro tyranno*, o Sr. Flavio. – *Segundo dito*, o Sr. Luiz Antonio. – *Primeiro centro*, o Sr. Ernesto. – *Segundo dito*, o Sr. Teixeira. – *Primeira dama trágica*, a Sra. D... – *Primeira dama ingenua*, a jovem Luiza. – *Primeiro ponto*, o Sr. Camara. – *Segundo dito*, o Sr. Ernesto. – *Contra regra geral*, o Sr. Chabert. – *Pintor scenographo*, o Sr. Ernesto. – *Fiscal e segundo director*, o Sr. Ernesto. – *Copista escripturario*, o Sr. Rezende²⁷⁷.

Uma carta, publicada na seção “Correspondencias”, em 1850, no *Correio Mercantil*, assinada apenas pela inicial “A.”, fornece alguns indícios sobre as condições de trabalho e sobre a organização das companhias de atores nos principais teatros brasileiros da época – o Teatro São Pedro de Alcântara e o Teatro São Januário, onde atuava João Caetano naquele período. O autor da carta, em tom inflamado, ressalta a admiração por esse ator, reconhecido pelos esforços em prol da arte teatral nacional, e demonstra a preocupação com o melhoramento das condições das artes cênicas no país. A publicação vem logo após uma carta assinada por Araújo Porto-Alegre, dirigida ao diretor da Academia de Belas Artes brasileira, Félix Émile Taunay, pai do conhecido Visconde de Taunay.

A citação é longa, visto a quantidade de detalhes significativos, não só sobre o universo teatral da época, mas também sobre a interação entre profissionais desse ramo e a sociedade carioca. Entre os diversos aspectos sinalizados no texto, estão a dificuldade em aprender o ofício de ator; o preconceito voltado a estes profissionais, o qual não favorecia a constituição de uma tradição, passada de pai para filho; o destaque à interpretação baseada em personagens tipificadas, englobando desde a caracterização dos figurinos até gestos e fisionomias característicos de cada papel; a disposição do público para rir de partes sérias dos dramas; o empenho de João Caetano em manter em marcha constante o desenvolvimento do teatro nacional; os custos de montagens e de renovação de materiais cênicos; entre outros. O texto evidencia preocupações essenciais sobre o progresso das companhias e sobre a

²⁷⁷ S/a, *Correio Mercantil*, 05 de março de 1858, p. 2.

presença do público nos espetáculos, já que, sem plateia, o teatro perde sua razão de ser.

COMPANHIAS DRAMATICAS NO RIO DE JANEIRO

Pedimos aos jornaes desta côrte que lancem uma vista de olhos sobre as companhias dramaticas do Rio de Janeiro, e estimulando uma com outra forcejem para que o theatro nacional não vá de todo em decadencia no império do Brasil.

Para isso faremos estas breves considerações.

Os actores antigos da companhia dramatica do theatro de S. Pedro, a que chamaremos de 1º turno, por bons que sejam vão na decadencia abraçados ao seu estylo de declamação, vão na decadencia, note-sebem, como todas as cousas do mundo –

Nos do 2º turno – uns com merito, outros sem ele, apenas se distinguem dois graciosos, como são Monteiro e Amalia, tres centros, como – Gusmão – José Candido – e Reis – e uma dama, como a Sra. Gabriella²⁷⁸, posto que fraquinha.

Nos do 3º turno – ou actores novissimo, apenas se observão duas copias ridiculas e miseraveis de dois grandes genios – um copia do Sr. João Caetano, outra da Sra Emilia das Neves! –

A companhia dramatica não tem um galan, e só pode esperar esquecimento no futuro, e, quando lhe faltarem esses mesmos actores que tem, não sabemos onde estão os actores que hão de substituir estes, nem o logar onde se ensina essa arte, nem os mestres que lh'a podem ensinar.

É a arte dramatica a que promete menos futuro no Brasil. – O homem mais de bem, o de melhor alma, o que passa as horas do dia meditando – medindo – seus passos para caminhar no caminho da honra, afastão dele os olhos porque é actor!... e o actor que é homem, o actor revoltado contra a injustiça do mundo, brada diante de seus filhos – *maldita seja a vida que eu segui* - e não trata de escolher no berço um substituto a suas glorias.

E não basta isto á sua vida de torturas; - centro serio, vestem-lhe trajas de bôbo, e obrigão-no a fazer caretas n'uma farça ridicula; - dama tragica, ou mesmo centro dramatico, vestem-lhe arrebiques de donzela e fazem-na representar envergonhada scenas de primeiros amores; - dama centro da alta comedia, vestem-lhe calcinhas de criança, ensinão-lhe ingenuidades, ellogião-na e dão-lhe beijos, em paga de pieguices; - galan d' affectos fa-lo-hião dobrar debaixo do peso dos annos, assim como se tem destinado – aos primeiros graciosos como – aos Srs. Monteiro e Manoel Soares, partes muitas serias de alguns dramas, que o publico recebe com hilaridade.

Pobres actores, que se sujeitão a tudo isso porque teem amor a sua arte (...) porque velhos não podem encetar vida de comercio, e novos não os querem porque forão actores!

Pobres actores que se sugeitão (...) para terem uma maneira de viver, para com seus ordenados (...) E não lhe pagão senão tarde e a más horas (...) obrigão-no a executar ordens de quem não lh'as sabe dar, regras dramaticas de quem não entende nem o ABC dessa arte (...)

Eis aqui em poucas palavras a que estão sugeitos os actores dramaticos no theatro de S. Pedro o que é necessario evitar e que apenas poderá conseguir-se pondo pessoa intelligente a testa dessa companhia (...)

²⁷⁸ Possivelmente Gabriela da Cunha sobre quem escreve Luiz F. Ramos (*História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 160).

No theatro de S. Januario há mais futuro, está á testa delle o melhor actor brasileiro [João Caetano] (...) O Sr. Freitas, Portuguez muito habil e pintor do theatro de S. Pedro, foi dahi posto fora por intrigas, e acolhido no theatro de S. Januario pela sua habilidade – O Sr. Gabrielli, tambem uma das victimas do Sr. Geanini, vendo-se obrigado por continuas judiarias dos directores a rasgar o seu contrato, achou o Sr. João Caetano pronto para o receber, não nos deixando privado de um dansarino, que já em Italia passava por bom, todos os actores que quizerão, acharão os braços abertos do Sr. João Caetano quando o anno passado foram interrompidos os espectaculos no theatro de S. Pedro! – É assim que se mostra gosto pela arte (...)
 Orçámos em mais de 10 contos de reis, a despeza necessaria para pôr em scena as Pilulas do Diabo (...) [que] forão á scena melhor ainda do que pensavamos, com maior magnificencia do que suppunhamos, perfeição na construcção de todas as maquinas, sem uma vista velha (...)
 Escreva qualquer autor um drama para o theatro de S. Pedro, e veja se lhe fazem uma vista nova para tornar mais brilhante a sua composição; não fazem, nem lh'o aceitão. (...)
 O Sr. João Caetano está ensaiando os *Sete Peccados Mortaes* (...) e nem um momento se descuida em fazer esforços para a prosperidade da companhia a seu gargo, e para agradar ao publico que o frequenta (...)²⁷⁹

Diante de dificuldades em aprender o ofício de intérprete (João Caetano era autodidata), é possível que as rubricas, presentes nas peças melodramáticas, tenham funcionado como bons estímulos para o desempenho dos atores nas peças. Nos melodramas, as didascálias sinalizavam aos atores o que fazer e como fazer, obedecendo a um esquema baseado na tipificação das personagens, diferenciadas pela exploração de uma gestualidade codificada.

Na peça *Tom, o Sineiro de São Paulo*²⁸⁰, de Joseph Bouchardy, por exemplo, as rubricas sinalizam gestos, entonações e objetos de cena, que contribuem para gerar significados no espetáculo, ao se relacionarem a falas e situações da trama, e auxiliam a diferenciar personagens-tipo, como a inocente perseguida (Maria), o vilão (Lord Bedford) e o herói (Henrique). Os exemplos, a seguir, demonstram essas características.

No prólogo da peça, a personagem Tom, ainda jovem, é um caçador que vive com sua amada Clary, uma nobre que, devido a guerras no reino, necessitou fugir da corte e se esconder. Tom auxilia a amada, acobertando-a em sua cabana, em meio às montanhas.

Perto do fim do prólogo, uma cena entre Tom e um desconhecido, que depois revela ser o pai de Clary, apresenta rubricas que contribuem para demonstrar o

²⁷⁹ A., “Companhias dramáticas no Rio de Janeiro”, *Correio Mercantil*, 9 de janeiro de 1850, p. 2-3.

²⁸⁰ Manuscrito digitado pelo GETEB a partir de original do acervo da SBAT.

amor e a lealdade de Tom, o qual se esforça para proteger o esconderijo da amada, e ajudam a construir a tensão ante um segredo que está próximo de ser revelado.

DESC. (*cumprimentando*) – É por acaso Tom o caçador?
 TOM (*atônito*) – Sim Sr., que me quer?
 DESC. (*depois de ter percorrido a cena com a vista indica a cabana*) – Essa cabana é sem dúvida a sua?
 TOM (*observando-o desconfiado*) – E porque o perguntas?
 DESC. – O que tenho a dizer-lhe é um assunto grave e deverá ser um segredo entre nós. Permita-me que entre em sua casa
 TOM (*precipitando-se para a porta*) – Impossível, cavalheiro; diga-me o seu nome antes de tudo.
 DESC. (*à parte*) – Que posso eu dizer-lhe. (*alto*) Decerto não o conhece e de nada lhe servirá sabe-lo.
 TOM – Nesse caso, fiquemos aqui... (...)
 DESC. (...) (*senta-se e à parte*) Que significará essa desconfiança?
 TOM (*à parte*) – É um espião. (*senta-se e pega sua espingarda fingindo indiferença*)²⁸¹.

Após a construção de um momento tenso entre as duas personagens, a situação vai progredindo aos poucos, à medida que o desconhecido vai revelando, paulatinamente, a sua história. A tensão entre Tom e o desconhecido é mantida até o ápice, quando Clary surge na cena e, por um instante, parece que tudo vai se perder:

DESC. (*levantando*) – Perdoe-me pois Sr. caçador, o desgosto que lhe causei (*à parte*) Talvez não seja ele... mas contudo, este empenho em não me deixar entrar...
 (...)
 TOM – Retira-se! (*seguindo com a vista e à parte*)
 DESC. – Deus o guarde, bom amigo, vou continuar o meu caminho.
 TOM (*com ironia*) – Deus o guie. (*à parte com júbilo*) Até que se vai.
 CLARY – (*de dentro da cabana*) – Tom.
 DESC. (*voltando-se rápido*) – Uma voz de mulher?
 TOM (*à parte*) – Imprudente.
 DESC. (*correndo à cabana*) – Quem é essa mulher?
 TOM – É minha irmã.
 DESC. – Quero vê-la.
 TOM – Não a verá. (*empurrando-o*) Retire-se Senhor
 DESC. (*resistindo*) – Porque? (*Clary entra*) Ah! Ela aí vem!
 TOM (*furioso*) – Desgraçado! (*pega na espingarda*).
 DESC. – Clary!
 CLARY – Deus do céu!
 DESC. – Clary, Clary!
 CLARY (*precipitando-lhe nos braços*) – Meu querido pai!
 TOM (*que ia disparar a espingarda, deixa-a cair*) – Seu pai... Meu Deus, que ia eu fazer?! (*apóia-se a mesa para não cair e contempla-os com dor*)²⁸².

²⁸¹ Tom, o sineiro de São Paulo, original de Joseph Bouchardy, manuscrito digitado pelo GETEB, p. 7.

²⁸² Tom, o sineiro de São Paulo, original de Joseph Bouchardy, manuscrito digitado pelo GETEB, p. 8.

Nesse trecho da peça, as rubricas sinalizam os momentos exatos da ação das personagens: quando Clary deve aparecer em cena, quando deve abraçar seu pai, após a repetição de exclamações, e quando Tom deve deixar cair sua arma, após o abraço entre pai e filha. Essas indicações contribuem para que as ações sejam prolongadas e valorizadas pelos atores, acentuando o teor dramático da cena. Além disso, as indicações precisas de movimento e de expressão buscam garantir que a encenação da peça em outras cidades e teatros possa ser idêntica a outras montagens, especialmente a espetáculos franceses, aspecto muito valorizado na época.

Em relação ao contraste entre as personagens tipificadas, é possível observar a distinção entre as rubricas, as quais reservam emoções violentas, ao vilão, gestos de carinho e de sofrimento, à inocente perseguida, e galanteios, compaixão e súplicas ao poder divino, ao herói:

Vilão: “inquietado” (p. 23), “atônito” (p. 31), “aterrado” (p. 32);

Inocente perseguida: “chora”, “abraçando-o” (p. 19), “triste” (p. 22);

Herói: “beijando-lhe a mão” (p. 20), “comovido” (p. 21), “erguendo as mãos ao céu” (p. 30).

Além da possível relação entre as rubricas presentes nas peças melodramáticas e o modo como os atores desenvolviam suas interpretações, outra característica que sobressai em relação a esse ofício é a reação de alguns espectadores, aos quais, por vezes, tornavam-se fãs ardorosos dos intérpretes e acirravam a rivalidade entre as companhias. Segundo Luiz F. Ramos²⁸³, João Caetano não teve grandes rivais, a não ser quando uma companhia espanhola, de Jose La Puerta, chegou ao Rio de Janeiro, vinda de Montevideú, para realizar uma temporada em 1843, sendo alvo de elogios frequentes na imprensa.

A representação da peça *A Gargalhada*²⁸⁴, tanto pela companhia de La Puerta, em abril, como pela companhia de João Caetano, em maio, motivou comentários diversos nos periódicos. Luiz F. Ramos²⁸⁵ indica um comentário,

²⁸³ *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 152.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁸⁵ *História do Teatro Brasileiro*, loc. cit.

publicado no *Jornal do Comércio*, após o espetáculo promovido pela companhia espanhola, em 1843, que destaca a atuação de La Puerta. O mesmo sucedeu em relação à companhia de João Caetano – no *Diário do Rio de Janeiro*, em 16 de junho de 1843, uma nota²⁸⁶ intitulada “THEATRO DE SÃO FRANCISCO” registra o espetáculo, designado como “primeira representação do drama a *Gargalhada*”, num teatro que, na noite da estreia “esteve lotado”, sendo que o público, segundo o texto, esperava pelo ator João Caetano, o qual havia “brilhado” no papel.

A companhia de La Puerta despertou a admiração do público carioca, conforme Luiz F. Ramos²⁸⁷ constata nos elogios publicados nos jornais. A atriz da companhia espanhola também foi alvo dessa admiração. No anúncio para o espetáculo *Não mais rapazes*, publicado em 1843, o texto destaca sua versatilidade como atriz, capaz de interpretar, numa mesma peça, “quatro caracteres, três deles em traje de homem”²⁸⁸.

Após alguns anos, um anúncio para o Teatro São Pedro de Alcântara, do melodrama *Teckeli ou o cerco de Mongatz*, de Pixierécourt, destaca que a atriz Ludovina Soares, no papel da protagonista “Alexina”, teria uma cena em que se vestiria como homem e participaria de uma batalha:

Este drama, sempre bem recebido pelo publico, é neste dia representado com todo o aparato de tropa e grande combate no 3º acto, no qual se distinguirá a Sra. D. Ludovina vestida de guerreiro²⁸⁹.

Os teatros tinham suas companhias estáveis²⁹⁰ e também recebiam companhias itinerantes, vindas de outros países, para algumas temporadas. Geralmente elas chegavam ao Brasil após passar por Buenos Aires ou Montevideú²⁹¹.

²⁸⁶ S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de junho de 1843, p.3.

²⁸⁷ Luiz F. Ramos, op. cit., p. 153.

²⁸⁸ “Teatros”, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1843. A citação pode ser consultada através da Hemeroteca ou no texto de Luiz F. Ramos, *ibid.*, p. 150.

²⁸⁹ S/a, *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 03 de julho de 1853, p. 4.

²⁹⁰ Conforme Luiz F. Ramos, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 153. Na década de 1840, o São Pedro de Alcântara contava com a Companhia Nacional, em que somente os coros e os figurantes eram brasileiros e os demais eram portugueses, e, a partir de 1844, passou a contar com a Companhia Lírica Italiana; o São Francisco contava com a companhia de João Caetano, que, em 1851, transferiu-se para o São Pedro; e o São Januário, nos primeiros anos do decênio de 40, contou com a Companhia Lírica Francesa.

²⁹¹ Luiz F. Ramos, loc. cit.

As companhias dos principais teatros, no Rio de Janeiro, eram compostas por grupos de artistas fixos (orquestra, coro de atores e coro de cantores), além de outros funcionários, responsáveis por funções como a do ponto, dos contrarregras, pintores, marceneiros e demais funções técnicas e burocráticas²⁹². O cargo máximo correspondia ao presidente da diretoria, o qual se envolvia pouco com assuntos teatrais, seguido do secretário da diretoria e da administração geral. Finalmente, o inspetor de cena ou inspetor dramático²⁹³.

Na época do teatro romântico, o inspetor de cena era o responsável por decidir o repertório a ser encenado, definir elencos, cenografia, figurinos e demais elementos do espetáculo. Ele levava a cabo os espetáculos, distribuindo papéis, coordenando ensaios e elaborando soluções cenográficas e cenotécnicas. Também comprava traduções de dramas e comédias que ficavam no arquivo do teatro. Quando este não estava em boas condições financeiras para adquirir obras novas, peças antigas eram remontadas, especialmente as que já haviam conquistado grande sucesso junto ao público.

O cargo de inspetor de cena era um posto de confiança e, assim sendo, por vezes era desempenhado por algum parente de membros da diretoria, os quais, ao agirem dessa forma, desconsideravam o mérito e conhecimentos necessários sobre o universo cênico a quem desejasse desempenhar essa função. Mesmo assim, houve exceções, como o inspetor José Antônio Tomás Romeiro, o qual foi inspetor do Teatro São Pedro de Alcântara em 1843 e entre 1848 e 1850²⁹⁴.

Alguns registros sobre as peculiaridades e o sistema de funcionamento das instituições teatrais na época, encontram-se numa série de crônicas²⁹⁵, publicadas em folhetim, entre 1846 e 1847, por Martins Pena. O autor escreveu sobre as temporadas líricas da corte, e sobre o teatro São Pedro, registrando acontecimentos referentes ao cotidiano do principal teatro brasileiro da época.

Em seus textos, Martins Pena apresentava descrições e críticas sobre acontecimentos teatrais e, por vezes, acrescentava pontos de vista pautados em recursos fictícios (como quando ele projeta o futuro do teatro nacional e, para tanto,

²⁹² Luiz F. Ramos, loc. cit.

²⁹³ Consultar Luiz F. Ramos, loc. cit.

²⁹⁴ J. de Sousa Galante, *O Teatro no Brasil*, 1960, p.230.

²⁹⁵ As crônicas foram publicadas no *Jornal do Comércio*, durante quatorze meses, sob a denominação de "A Semana Lírica". Luiz F. Ramos (*História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 153) toma-as por base para ajudar a esclarecer as condições do teatro romântico nacional e para demonstrar o envolvimento de Martins Pena com o progresso das artes cênicas no país.

utiliza-se do plano celeste e do diálogo entre os santos, São Pedro e São Francisco, e o compositor Bellini).

Um dos acontecimentos relatados diz respeito às constantes desavenças entre os grupos estáveis de artistas e a diretoria da casa, muitas vezes motivadas por problemas financeiros. Nesse caso, a crítica de Martins Pena parece recair sobre a ganância que impedia a união dos diferentes colaboradores do teatro em prol de um bem comum – o desenvolvimento da arte teatral.

Baseado nas crônicas de Martins Pena, Luiz F. Ramos²⁹⁶ indica que, pelo menos no Teatro São Pedro de Alcântara, grande parte dos artistas costumava receber salários baixos e, muitas vezes, procuravam outras formas de sustento, faltando inclusive a ensaios. Os ensaios eram remunerados, mas as faltas geravam multas, que diminuía ainda mais os ordenados.

O público também foi contemplado pelos folhetins de Martins Pena²⁹⁷, que representou a plateia brasileira através de personagens ativas. Um dos grandes motivos, que incitava a intervenção dos espectadores durante os espetáculos, era a rivalidade entre admiradores de artistas diferentes, principalmente os cantores²⁹⁸.

Como instrumento das manifestações do público, que por vezes chegavam ao ponto de forçar a interferência do Chefe de Polícia²⁹⁹, destacava-se o uso da “pateada” (ato de bater os pés no chão). Martins Pena, em suas crônicas, chega a se referir a um episódio do qual sua própria peça foi vítima:

Os pateadores de serviço ativo estão tornando-se bravios: já não é somente nos espetáculos líricos que mostram para quanto prestam; nos dramáticos também se lhes assanha o furor. No sábado deram pateada à comédia *O Noviço* e ao provérbio *Quem Casa Quer Casa*³⁰⁰.

Como sugere o texto supracitado, a pateada não era um hábito geral do público. De qualquer forma, o espaço que tais manifestações, cuja brutalidade é sugerida pelo caráter animalesco do nome, encontravam no teatro são indícios da liberdade que os espectadores brasileiros gozavam para exprimir o seu gosto. O

²⁹⁶ *Historia teatro brasileiro*, loc.cit.

²⁹⁷ *História do Teatro Brasileiro*, loc. cit.

²⁹⁸ Na década de 1840, no Teatro São Pedro de Alcântara, a maior rivalidade acontecia entre as sopranos Augusta Candiani e Clara Delmastro (LUIZ F. RAMOS, *ibid.*, 2012, p. 156).

²⁹⁹ J. de Sousa Galante, *O Teatro no Brasil*, 1960, p. 340.

³⁰⁰ Martins Pena, “Semana Lírica”, *Jornal do Comércio*, ano, p. X (consultada através da Hemeroteca). A citação foi referida por Luiz F. Ramos (*História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 154).

público, no Brasil, não era herdeiro de uma educação formal que fornecesse regras e convenções capazes de orientar a conduta das plateias. Nesse caso, o lado instintivo e emocional sobressaía-se ao hábito de ponderar e refletir, apoiado em preceitos formais e convenções pré-estabelecidas. Sobressaía-se “Baco” e não “Apolo”.

Luiz F. Ramos³⁰¹ destaca o papel de Martins Pena³⁰² para o desenvolvimento do teatro brasileiro. Segundo Ramos, o dramaturgo entendia que tal desenvolvimento não dependia apenas do progresso da literatura dramática nacional, mas antes do avanço em campos artísticos diversos, incluindo as artes do espetáculo, fazendo com que o teatro evoluísse como um todo, característica que manifestava em seus textos críticos e descritivos (analisando as condições das artes cênicas no país e propondo soluções) e também em suas peças, cujo processo de escrita destacava o destino do texto voltado para o espetáculo, ao invés de sua publicação. Sua dramaturgia era composta não em meio a livros, mas em meio ao ambiente teatral, continuamente adaptando seus textos, cortando-os ou acrescentando sugestões de empresários, diretores de cena e atores, num âmbito tomado por inúmeros atores e ensaiadores, maestros, cenógrafos, contrarregas inspetores de cena, especialmente José Romeiro, de quem foi amigo.

As melhorias no aparato cênico, defendidas por Martins Pena, receberam impulso quando João Caetano se transferiu para o Teatro São Pedro de Alcântara, em 1851. No Rio de Janeiro, nesse período, João Roberto Faria³⁰³ informa que, a rigor, apenas dois teatros funcionavam regularmente: um dedicado à ópera, o Lírico Fluminense, e o outro, onde João Caetano encenava seu já conhecido repertório, o São Pedro. O Teatro São Januário ficava longe do centro e era eventualmente alugado por companhias itinerantes. Nesse cenário, estabeleceu-se o Ginásio Dramático, o qual marcou a transição do teatro de inspiração romântica para o teatro realista no Brasil.

³⁰¹ Ibid., p. 151-157 passim.

³⁰² Martins Pena encenou suas peças no Teatro São Pedro. Ele foi o dramaturgo que mais teve peças suas encenadas nos palcos brasileiros na época – desde a estreia de *O Juiz de Paz na Roça*, em outubro de 1838, poucos meses após a encenação de *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, considerada a precursora da literatura dramática nacional, até o fim de sua colaboração como folhetinista no *Jornal do Comércio*, em outubro de 1847. No campo teatral, as atividades desse autor foram marcadas pela preocupação em consolidar práticas e procedimentos de encenação no país.

³⁰³ “Os ensaiadores, Os Intérpretes e o Espetáculo Teatral Realista”, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 185-200 passim.

Para não competir com João Caetano, Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, o empresário do Ginásio, escolheu um repertório baseado em “comédias leves, a maior parte delas de Scribe, que eram traduzidas pela atriz Maria Velluti e postas em cena pelo ensaiador Émile Doux (? – 1876)”³⁰⁴, figura central para a consolidação do Ginásio e para a promoção da nova proposta estética que esse teatro assumiu. Émile Doux desempenhou o papel de ensaiador do teatro Ginásio Dramático. A ele cabia orientar a interpretação dos atores, indicando-lhes como usar a voz, os gestos, os movimentos e a fisionomia, além de ser responsável por providenciar a disposição dos objetos de cena.

Doux foi o responsável por encenar comédias realistas francesas no Ginásio, preocupando-se em lhes atribuir outro tipo de concepção de cena e de interpretação, mais natural, adequadas a essas peças, as quais representavam uma nova vertente estética na Europa. Segundo João Roberto Faria, o empenho desse artista na encenação das peças contribuiu para que elas tivessem uma “boa aceitação por parte do público e grande apoio dos jovens intelectuais que atuavam na imprensa”³⁰⁵.

Em 1856, Émile Doux foi empregado por João Caetano e transferiu-se para o Teatro São Pedro de Alcântara. Em seu lugar, foi contratado Furtado Coelho³⁰⁶ (1831-1900), jovem ator e ensaiador, vindo de Portugal, o qual também era partidário do realismo teatral.

Furtado Coelho deu continuidade ao trabalho iniciado por Émile Doux, no sentido de que contribuiu para consolidar a passagem do estilo de encenação romântico para o realista. Quintino Bocaiúva, como folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, foi o crítico que deu respaldo ao trabalho de Coelho na imprensa brasileira³⁰⁷, onde registrou alguns aspectos dessa transição.

³⁰⁴ João Roberto Faria, *ibid.*, p. 185-186.

³⁰⁵ João Roberto Faria, *ibid.*, p. 86.

³⁰⁶ Contratado pelo Ginásio em 1856, por lá ficou apenas durante alguns meses. Saiu por conta da primeira grande crise que esse teatro enfrentou, motivada pela chegada de uma companhia dramática francesa que apresentou as peças realistas, encenadas no Rio de Janeiro, em sua versão original, roubando a audiência do Ginásio (JOÃO ROBERTO FARIA, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 190). É preciso lembrar que o público brasileiro estava acostumado a assistir peças em francês, o que acontecia no teatro São Januário, ocupado por companhias vindas da França. Mesmo os anúncios no jornal, para esse teatro, eram publicados em francês, para a “Salle St. Januário”. Saindo do Ginásio, Furtado Coelho trabalhou como ator no Rio Grande do Sul, passando por Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. Voltou ao Rio de Janeiro em 1858 e, em 1859, ao Ginásio Dramático, como ensaiador e como ator.

³⁰⁷ Como afirma João Roberto Faria, *ibid.*, p. 187.

Em uma das crônicas de Bocaiúva³⁰⁸, por exemplo, é destacado o fato de que, em uma encenação, um dos atores deu as costas à plateia, atitude que provocou diversos comentários. No estilo de João Caetano, eram enfatizados os traços que o ator aprendeu a partir da leitura de velhos manuais³⁰⁹, segundo os quais os atores, ao falarem, deveriam se dirigir à plateia. No espetáculo realista, o ator é orientado a “esquecer” o público, dialogando naturalmente com o seu interlocutor, como se não estivesse diante de espectadores, mas vivenciando a cena.

Sob esta perspectiva, é natural que ele possa dar as costas ao público, o qual observa a cena como se pudesse bisbilhotar a intimidade das personagens, dentro de suas casas. Nesse procedimento, evidencia-se a noção da “quarta parede”, explorada por André Antoine em seu *Théâtre Libre*, em Paris, no fim do século XIX. Antes de Antoine, na França, na metade do século XIX, Montigny, o diretor do *Théâtre Gymnase Dramatique*, já explorava procedimentos realistas na cena, sendo provável, conforme João Roberto Faria³¹⁰ assinala, que Furtado Coelho conhecesse esse trabalho. O estudioso aponta que Montigny buscou valorizar o espaço cênico segundo um padrão realista, tentando reproduzir no palco os ambientes burgueses de sua época, utilizando móveis e objetos concretos nos cenários. Ele também aboliu a declamação, combateu exageros nas interpretações e terminou com o hábito dos atores de se dirigirem ao centro da cena para falarem, medidas que Furtado Coelho também se esforçou por implementar nos palcos brasileiros:

O principal desafio enfrentado pelo Teatro Ginásio Dramático, quando começou a representar as peças do realismo teatral francês, foi o de encontrar uma expressão cênica adequada ao novo repertório. João Caetano havia acostumado a plateia fluminense às peças de época, com seus figurinos típicos, aos telões pintados por vezes com paisagens exóticas, ao seu estilo de interpretação grandiloquente. O Ginásio se contrapôs aos velhos hábitos, impondo uma série de mudanças: os cenários foram aperfeiçoados, utilizando-se por vezes os telões pintados e, preferencialmente, mobiliário de verdade, a fim de reproduzir da melhor maneira possível, por exemplo, uma sala de uma casa burguesa; os figurinos, posto que a ação dramática das peças se passava no presente, passaram a acompanhar as tendências da moda; por fim, o estilo de interpretação tornou-se menos enfático e mais natural³¹¹.

³⁰⁸ Mencionada por João Roberto Faria, *ibid.* p. 188.

³⁰⁹ Como o próprio ator relata no seu livro *Lições Dramáticas* (1962).

³¹⁰ João R. Faria, *ibid.*, p. 188.

³¹¹ João Roberto Faria, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 190-191.

Após a morte de João Caetano, em 1863, e com o sucesso das operetas, iniciado em 1865, e das paródias, alavancadas pelo sucesso da peça *Orfeu na Roça*³¹², em 1868, despontou, na década seguinte, uma nova geração de empresários, ensaiadores e atores no meio teatral brasileiro³¹³. As três últimas décadas do século XIX foram caracterizadas pelo predomínio do teatro cômico e musicado.

A partir de 1870, o teatro brasileiro passou por um processo em que se intensificou a formação de uma cultura urbana de entretenimento, próxima de princípios comerciais e industriais. Voltada para o público cada vez mais diversificado da cidade, essa nova tendência era levada a cabo por empresas teatrais que desconsideravam o valor instrutivo do teatro e investiam na espetacularidade cênica.

As operetas, mágicas e teatro de revista, peças consideradas “de gênero ligeiro”³¹⁴, receberam destaque, imprimindo uma mudança no panorama teatral brasileiro. Ampliou-se o número de espetáculos e ampliou-se a circulação de dinheiro em torno do teatro, que se consolidava, então, como negócio lucrativo.

Os espetáculos desse cunho concentravam-se em teatros como o Alcazar, com apresentações de companhias francesas, no Fênix Dramática, com companhias nacionais, e no Cassino Franco-Brésilien. As possibilidades lucrativas atraíam cada vez mais empresas estrangeiras, o que gerava protesto por parte de autores brasileiros:

Nas décadas finais do século XIX, a tensão criada por essa internacionalização crescente vai ser mencionada em praticamente todas as análises que se ocupam do teatro do Rio de Janeiro, apontada sempre como uma das causas do que teria sido a decadência do teatro nacional. Em célebre artigo de 1873, Machado de Assis faz um retrato desalentador do cenário teatral carioca, onde há o predomínio do canção, da cantiga burlesca ou obscena, da mágica aparatosa, “tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores”. Tratava-se da afirmação de gêneros que investiam na espetacularidade e nos múltiplos textos da cena, falando para outros sentidos que não o do juízo moral: a cenografia mirabolante das

³¹² Escrita por Francisco Correa Vasques, como paródia de *Orfeu nos infernos*, de Offenbach. Para mais informações ver o artigo “Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX”, por Silvia Cristina Martins de Souza (*História e Perspectivas*, Uberlândia, 225-259, 2006).

³¹³ Esse assunto é tratado por Fernando Mencarelli em “Artistas, Ensaiadores e Empresários: O Ecletismo e as Companhias Musicais”, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 253-274 passim.

³¹⁴ Fernando A. Mencarelli, *ibid.*, p. 254.

mágicas, a performance bem humorada e transgressiva das canções e das coreografias³¹⁵.

Apesar dos protestos, diversos artistas do cenário brasileiro adaptaram-se aos novos rumos do panorama teatral. Artur Azevedo é o grande ícone no campo da dramaturgia nesse período. Furtado Coelho foi um dos ensaiadores que percebeu a tendência que começou a se fortalecer nos palcos nacionais. Já no decênio de 1870, ele passou a alternar peças voltadas para o entretenimento do público com obras de autores consagrados no meio literário, como Alexandre Dumas Filho e Émile Aguiar.

Nessa área, os repertórios ecléticos, que pudessem alcançar a maior parcela do público ganharam destaque, de modo que as companhias alternavam peças do teatro ligeiro com dramas ou comédias. Apesar de todas essas transformações, o melodrama continuou a ser representado com êxito nos palcos brasileiros, mantendo tanto a característica de traduzir-se em espetáculos prazerosos aos sentidos do espectador, quanto a de servir como veículo de difusão de preceitos morais.

Em 1867, uma nota, publicada no *Correio Mercantil*, sobre o Ginásio Dramático assinala a derrocada da escola realista no cenário teatral ao mesmo tempo em que o melodrama mantinha seu sucesso. O autor da nota, não identificado, afirma que o público havia se “enfasiado” dos “dramas chamados de escala realista” e “volveu os seus amores para os fantásticos e musicaes, o que em lição rhetorica tem o nome de melodrama”³¹⁶.

Em 1886, uma apreciação sobre a representação, conduzida pela companhia do Teatro Recreio Dramático, da peça *Fé, esperança e caridade*, classificada como melodrama pelo autor do comentário, foi publicada no *Correio Mercantil*. O texto ressalta o sucesso do espetáculo e o atribui às características do melodrama:

É um melodrama armado de *pied en cop* de todo o arsenal pathetico, de que tão gulosos se mostram os amadores do gênero. Grande quantidade de virtude recompensada e de vício castigado. O publico mostrou-se muito interessado em seguir as peripécias do enredo, e aplaudiu freneticamente alguns *coups de theatre* imprevistos e bem conduzidos. O desempenho foi muito aceitável, e mesmo francamente bom, sem que haja n'essa nossa opinião proposito de

³¹⁵ Fernando A. Mencarelli, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 254. O texto de Machado de Assis, referido por Mencarelli, é “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”. Foi consultado através da compilação organizada por João Roberto Faria em *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil* (2001).

³¹⁶ A., *Correio Mercantil*, 27 de fevereiro de 1867, p. 4.

benevolência. (...). Não há duvida alguma que o Recreio Dramatico pode contar com algumas enchentes.

A companhia de Dias Braga, fundada em 1883, era a companhia que atuava no Teatro Recreio Dramático. “Para Artur Azevedo, Dias Braga era o mais eclético dos empresários teatrais”³¹⁷. Os melodramas, presentes no repertório desse teatro, eram responsáveis por grandes sucessos de público.

O final do século XIX consolidou um teatro caracterizado pelo progresso de uma tecnologia voltada para a montagem dos espetáculos, fortalecendo a exploração das encenações, aspecto que já se buscava desenvolver desde o teatro romântico. Os registros, apresentados ao longo do capítulo, demonstram a dependência existente entre a evolução das condições de representação e a evolução do teatro nacional.

A difusão das obras, bem como a consolidação da literatura dramática, eram dependentes dos aparatos cênicos, especialmente frente a um público ávido pelo maravilhoso das encenações. Ao explorarem as possibilidades latentes do espetáculo em sua construção dramaturgica, as peças melodramáticas ofereciam-se como opção válida para o progresso dessa situação.

5.5 ESTRATÉGIAS PARA A CONQUISTA DO PÚBLICO

A inserção social e a receptividade dos melodramas junto ao público encontram respaldo em estratégias utilizadas na construção do universo ficcional das peças³¹⁸, estruturados de modo a propiciar a identificação entre a obra e a realidade do público. O espectador é incentivado a se aproximar das personagens, que representam indivíduos comuns, e a vivenciar tanto as emoções como a força do conteúdo moral das obras, nas quais a grande ameaça do vício se curva à superioridade da virtude ao fim do drama³¹⁹.

A apresentação da trajetória das personagens, no melodrama, obedece à noção de que, através da representação artística, é possível acompanhar a vida de um terceiro, ou mesmo vivenciá-la com ele. Embora não possua os critérios da

³¹⁷ Fernando A. Mencarelli, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 257.

³¹⁸ Esse assunto é explorado por Claudia M. Braga em sua Tese de Livre Docência (2005).

³¹⁹ Peter Brooks, *The melodramatic imagination*, p. 25.

realidade, a obra pode simulá-los, apoiando-se em convenções, historicamente determinadas e socialmente partilhadas, as quais o público reconhece.

A aproximação entre obra e a realidade recebeu destaque especial a partir do século XIX, numa época em que a herança clássica e medieval, associada à noção de universais, perdeu sua força, à medida que as manifestações culturais passavam a focar o indivíduo, capaz de entender o mundo não apenas através do pensamento, mas também por meio de seus sentidos³²⁰. Seguindo essa orientação, os autores de melodramas representavam a temática central da luta entre bondade e maldade no confronto entre pessoas comuns.

No teatro clássico, o herói estava condicionado à ruína, como vítima de seu destino e da desmedida que havia motivado a ira dos deuses. No teatro medieval, figuras simbólicas, como a do demônio, lutam pela posse da alma do homem, conduzindo-o à perdição. No melodrama, as desgraças são fruto das ações humanas – bondade e maldade são personificadas pelas próprias personagens, as quais são exemplo de condutas. Vilão e herói são representados como indivíduos comuns, inseridos num meio social específico, com uma história de vida pessoal e uma distinção de classe.

A oposição entre o antagonista e o protagonista é construída de maneira clara nas peças melodramáticas. O contraste evidencia-se não só pelas ações das personagens, cujas escolhas sempre se relacionam ao padrão ético que as orienta, mas também em relação aos demais traços que as acompanham, reiterados, na dramaturgia, pelo uso das rubricas que as distinguem através da exploração de recursos cênicos, como figurinos, movimentação e objetos.

A preocupação com a clareza pode ser percebida constantemente nos melodramas: apesar dos engodos e das reviravoltas, a organização da trama frequentemente segue a ordem causal; os apartes são constantes e servem para esclarecer as intenções das personagens. Esse tipo de texto não favorece a exploração de sentidos ambivalentes. O público não é estimulado a meditar sobre as conotações deste ou daquele elemento da peça melodramática, pois, no palco, o que conta é a interação espetacular, visual e sonora, entre eles³²¹.

Essas estratégias, presentes no texto das peças melodramáticas, eram concebidas pelos dramaturgos para serem efetivadas nos espetáculos. Décio de

³²⁰ Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, 1994, p. 500.

³²¹ Peter Brooks, *ibid.*, p. 28.

Almeida Prado³²² exemplifica como esse processo ocorria no teatro brasileiro ao apresentar uma descrição que projeta o modo como foi encenado o melodrama *As minas da Polônia*, de Pixierécourt, pela companhia de João Caetano no decênio de 1840:

A música abria o espetáculo, marcava as entradas e saídas principais (o vilão, nos primeiros tempos, entrava sempre furtivamente, na ponta dos pés, cobrindo o rosto com o braço levantado), sublinhava as cenas de emoção (o famoso *tremolo* da orquestra), e acompanhava os bailados (rústicos populares, em oposição à dança clássica). Os cenários deveriam ser faustosos e variados, completando a opulência do espetáculo com um toque de exotismo³²³.

Décio de Almeida Prado sublinha ainda que, naquela época, a preocupação com os materiais relacionava-se, sobretudo, a uma tentativa de aproximação com aspectos da vida real, compensando a inverossimilhança, que muitas vezes aparecia na história, com a verossimilhança dos detalhes materiais. Por esse viés, o estudioso examina a popularidade do melodrama:

O segredo da popularidade do melodrama estava provavelmente na maneira como encarava e explicava as relações humanas, na simplicidade – ou simploriedade – de suas concepções morais. O mal, para ele, não decorre de causas sociais, não possui raízes psicológicas complexas, não nasce da incompreensão, da neurose, do desencontro de opiniões ou de personalidades. Tem sempre forma concreta, personifica-se num indivíduo propositadamente mau: o tirano ou vilão. Às vezes, este foco de malignidade organiza em volta de si uma rede que funciona às ocultas, com nomes fictícios, usurpando cargos e títulos aristocráticos: é a conspiração, a trama diabólica. A dificuldade, para as vítimas, consiste em desencavar a verdade, sepultada sob várias camadas de mentira. Os maus vencem todas as batalhas, exceto a última: a morte do vilão é o exorcismo através do qual o espectador reafirma a sua confiança na própria consciência, saindo do teatro convicto de que, apesar das aparências, reina no mundo a mais perfeita justiça retributiva. Esta visão, profundamente popular, transparecendo não raro em outros campos, sobretudo no político, é maniqueísta no plano moral e voluntarista no plano histórico. O mal é sempre um ato deliberado, produto da vontade de uma determinada pessoa. Eliminando-a, teremos livrado o universo de suas imperfeições³²⁴.

³²² João Caetano: o ator, o empresário, o repertório, 1972.

³²³ Décio de Almeida Prado, *ibid.*, p. 75.

³²⁴ João Caetano: o ator, o empresário, o repertório, 1972, p. 87-88.

Para Eric Bentley³²⁵, a principal característica das peças melodramáticas é a capacidade de emocionar, aspecto que ultrapassa sua função didática:

as lágrimas derramadas pela assistência de um melodrama (...) Poderiam denominar-se a catarse dos pobres e como tal obter um melhor justificante para a pretensão de construir o principal objetivo do melodrama popular, em vez de suas notórias pretensões morais³²⁶.

Segundo Eric Bentley, a emoção despertada pelas peças melodramáticas apoia-se na autocomiseração, a qual “é uma ajuda muito atuante em tempos de dificuldade, e todos os tempos são tempos de dificuldade”³²⁷. A autocomiseração é definida por Bentley como o ato de receber uma experiência, sem recusá-la. Choramos por nós próprios, por nossas perdas e também por termos a capacidade de nos colocarmos no lugar do outro e sentirmos o sofrimento alheio.

É possível visualizar a reação emocionada das plateias francesas aos efeitos dramáticos dos melodramas, através de algumas imagens que retratam essa característica, como o quadro *Le drame*, de Honoré Daumier (1808-1879).

³²⁵ *A experiência viva do teatro*, 1967, p. 180.

³²⁶ Eric Bentley, *ibid.*, p. 183.

³²⁷ Eric Bentley, *loc. cit.*

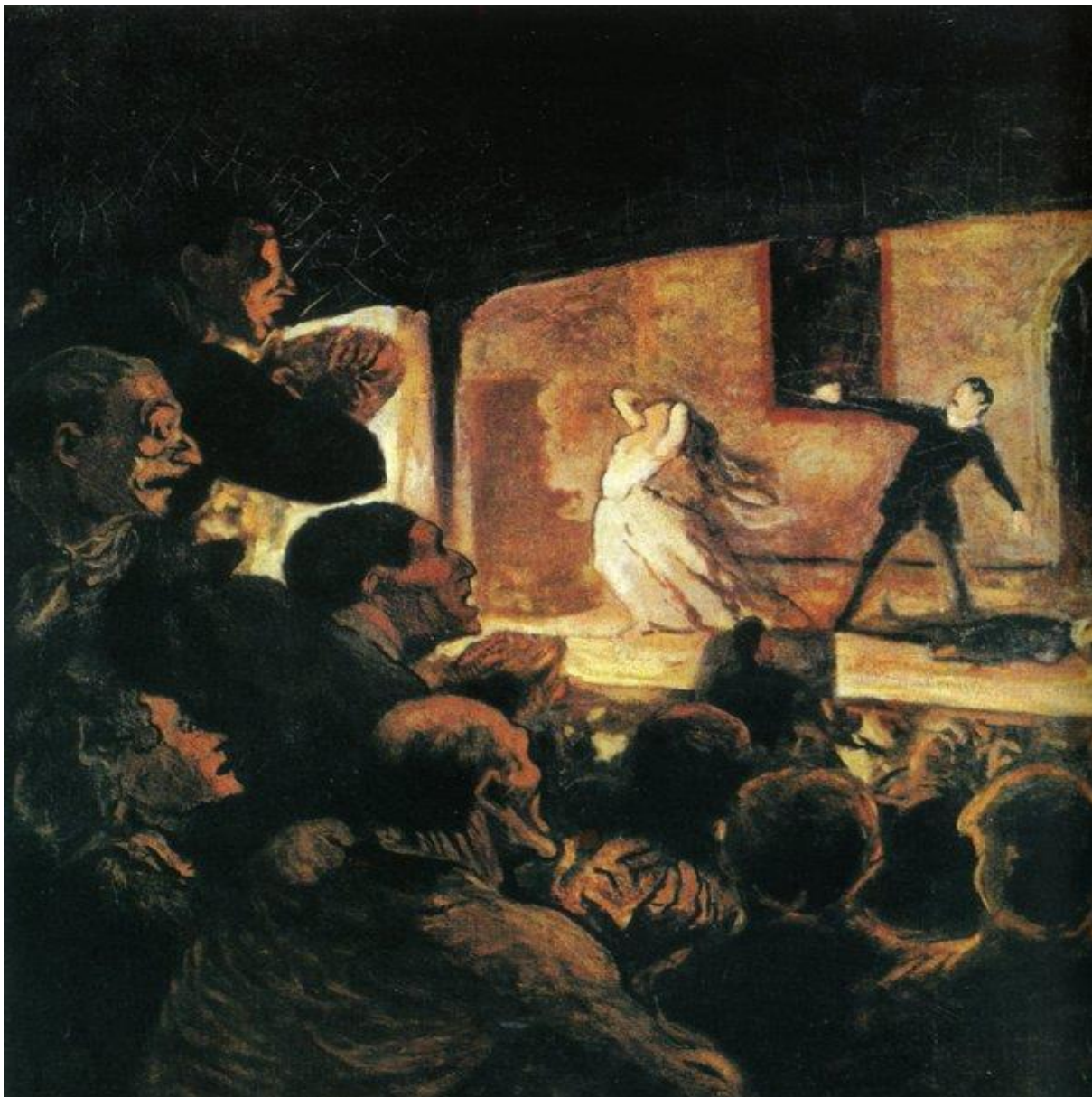


Figura IX – *Le drame*³²⁸

A explicitação de emoções, visando despertar reações na plateia, baseia-se na identificação entre espectador e personagem: pode-se sentir compaixão pela personagem que sofre injustamente, ou indignação perante as ações do vilão. Jean-Marie Thomasseau³²⁹, ao escrever sobre os melodramas apresentados na França, afirma que as peças conseguiam inspirar a credulidade do público ao ponto de, na saída do teatro, o ator que interpretava o vilão ser alvo de agressões. Esse mesmo

³²⁸ Imagem disponível em:

[http://pt.wahooart.com/art.nsf/Diaporama?Open&Query=\(%5BChamp1%5D%20contains%20%22Honor%20Daumier%22\)%20and%20\(Honor%20Daumier,oleo%20en%20panel,madres,\)](http://pt.wahooart.com/art.nsf/Diaporama?Open&Query=(%5BChamp1%5D%20contains%20%22Honor%20Daumier%22)%20and%20(Honor%20Daumier,oleo%20en%20panel,madres,)). Acessado em: julho de 2015.

³²⁹ *O melodrama*, 2005, p. 40.

comportamento é repetido pelo público brasileiro ainda hoje, quando atores, que interpretam vilões em telenovelas, são alvo de agressões nas ruas.

No Brasil, o periódico *O paiz* traz um relato bem humorado sobre reações semelhantes (a “região mineira” mencionada, refere-se a uma região em que acontecia a prática da mineração):

Estava uma companhia dramatica representando na região mineira, e uma noite representava um melodrama dos mais terríveis (...) Chegava-se á scena em que o tyrano dizia á infeliz mulher perseguida por elle:

- Estás em meu poder, e ninguem te poderá salvar. Já não sou mais teu escravo, agora sou teu senhor.

E avançava para ella.

- Misericordia! bradava a actriz de joelhos.

- Não! não tiveste misericordia de mim! Não terei misericordia de ti!

- Espera que eu já te arranjo, patife, bradou um mineiro tirando uma pistola do cinto, e logo uma bala assobiou aos ouvidos do tyranno.

Foi um signal (...) e o tyranno deitou a fugir.

- Volte para a scena! brandou o empregario furioso nos bastidores.

- Não quero! disse o tyranno.

- Ah! não quer? Pois então rescindo-lhe a escriptura e vou-me embora com a companhia.

Era caso serio. O actor voltou para o palco, mas, antes de continuar a scena, disse para o publico:

- Meus senhores, permittam-me que lhes diga que nós estamos aqui a representar. Lá fora, eu e esta senhora somos até meio amigos um do outro. Não lhes tenho má vontade, meus senhores, pelos cavalheirescos sentimentos que mostrastes, mas, se os não reprimirdes, não poderemos concluir a peça. (...)

Uma salva de aplausos acolheu esta explicação e a peça acabou em paz.

As composições melodramáticas encaixam-se bem no contexto brasileiro do século XIX e a ele servem como exposição de padrões de conduta. Contudo, as peculiaridades do melodrama não se associam apenas ao incentivo de regularizações morais, mas antes oferecem um mundo de possibilidades imagéticas e sensíveis, com sua ênfase em composições cênicas grandiosas, recheadas de tramas cujas reviravoltas exploram emoções variadas de forma intensa.

Além de sua função didática, os melodramas conquistaram espaço no imaginário coletivo da população, oferecendo obras menos reflexivas e mais sensoriais. Em suma, mais do que contar trajetórias de personagens que buscam se assemelhar a indivíduos da realidade, parece que há a tentativa de incitar a vivência que esses percursos podem proporcionar.

Apesar do sucesso frente ao público, o melodrama, em sua trajetória pelos palcos brasileiros, também originou o registro de aspectos negativos. Esses registros foram motivados principalmente pela avaliação das peças, apresentadas em nosso teatro, e também da forma teatral, conforme apreciações formuladas tanto por espectadores desconhecidos, como por escritores e artistas de renome no cenário nacional.

6. AVALIAÇÕES SOBRE AS PEÇAS E SOBRE A FORMA TEATRAL

Em contrapartida ao registro de aspectos positivos, baseados em indicações sobre a reação das plateias às peças e em características destacadas pelos anúncios de espetáculos, as páginas de periódicos brasileiros, do século XIX, consultados a partir da Hemeroteca, também registraram aspectos negativos em relação ao melodrama. Através da análise das ocorrências encontradas na imprensa brasileira, foi possível constatar como as avaliações sobre as peças e sobre a forma teatral melodramática evoluíram.

6.1 AVALIAÇÕES NEGATIVAS

A primeira apreciação sobre uma peça melodramática, nos periódicos brasileiros, consta em um jornal ligado à Corte: *A estrela brasileira* (Rio de Janeiro, 1823). O texto que abre a publicação versa sobre uma ocasião solene, em comemoração ao aniversário da coroação de D. Pedro I, o qual, segundo o jornal, compareceu à festividade com sua família e presenciou a representação de *Achmet e Rakima*, do dramaturgo português Antônio Xavier, conhecido na época por produzir diversas obras de apelo popular, encenadas tanto em Portugal como no Brasil.

No texto, o autor classifica a peça encenada como um melodrama e, ao fazê-lo, demonstra conhecer a origem francesa dessa forma teatral. Tudo indica que ele possuía uma formação clássica – o reconhecimento da divisão de gêneros surge logo no início do texto e Voltaire é identificado como um modelo para a peça. Em suas observações, evidencia-se a adesão aos princípios do Classicismo, uma vez que realiza críticas ferrenhas, devido à falta de verossimilhança e constância das personagens, cuja emoção deveria prosseguir de acordo com o fio lógico da estrutura do drama; à ausência de regulações que definem o plano a ser obedecido na composição da obra, e à falta do bom gosto fundado na natureza, a qual motivaria uma escrita clara, com harmonia e sensatez.

Bastante embaraçados seríamos se fossemos obrigados á classifica-la de hum modo preciso. Apezar do titulo que se lhe deu no Cartaz, por certo que não he Comedia; Tragedia não o he tão pouco, porque não há Tragedia em prosa; será pois huma d'estas peças bastardas a

que os Francezes chamão *melodrames*, e cujas representações, nos pequenos Theatros de França, custão muitas lagrimas a sensíveis Cosinheiras, a romancistas costureiras, e a filantrópicos officiaes Çapateiros. Confessamos aqui com toda humildade que os Francezes são os inventores d'este tristissimo e detestavel genero, porém os *Melodramaturgos* Francezes conservão ainda, na contextura de suas peças, alguma cousa que se parece com o senso comum, e, de vez em quando, os seus personagens fallão como gente d'este mundo. Outro tanto não se pode dizer do *bem conhecido* Antonio Xavier; e ficamos deveras pasmados ao ouvir as incriveis sandices, as monstruosas extravagancias de que se compõem a chamada comedia *Achmet e Rakima*. Não procuraremos analysar aqui o Plano d'aquella Peça, porque não tem verdadeiramente plano algum; nem tão pouco notar os defeitos do estylo, visto que o dialogo, da Peça inteira, não he senão uma feliz mistura de chistes sem conceito, de trocadilhos, de termos ridiculamente empolados exprimindo sentimentos falsos, alambicados, e affectadissimos. Contentar-nos-hemos com dizer que o author, na sua sublime composição, teve evidentemente em vista a *Zaire* do grande *Voltaire* e que foi com hum tal modelo debaixo dos olhos que teve a summa destreza de compor huma Peça na qual o interesse se divide sem motivo; na qual a acção se complica contra todas as regras; na qual se observa, a cada passo, a falta d'arte na contextura das scenas; na qual enfim em lugar de exprimir os sentimentos, que devem naturalmente comover os personagens, nas suas situações respectivas, o author mostra-se sempre elle mesmo para nos debutar insulsas e exageradas máximas de moral, tornadas ainda mais inspiradas pela ridícula pretensão da lingoagem.

Por certo que quando huma pessoa de juízo resolveo-se a assistir a representação de hum *Melodrama* deve armar-se com paciencia e resignação e preparar-se para o peor; porém todos os direitos tem os seus limites incluindo o de dar secas; e não devem nunca o nojo e o enfatio degenerar em ataques nervosos, que forção o espectador a largar o assento e a fugir deserperado [*sic*] pela porta fora³³⁰.

O foco no sentimentalismo, no exagero, na superficialidade baseada na repetição de fórmulas prontas, a exemplo das máximas morais, e na afetação da linguagem, bem como o tom de ridicularização e depreciação, aproximam este texto ao discurso pejorativo consolidado na França no início do século XIX, a partir do ideário classicista, identificado por Paul Ginisty³³¹. O fim do texto sugere uma preocupação didática, numa época em que o teatro iniciava sua trajetória rumo à afirmação no cenário nacional, como se o autor da crítica pudesse instruir e prevenir o público sobre o melodrama, visto que era uma forma que se distanciava dos gêneros elevados e que, na França, seria destinado aos pequenos teatros e às classes sociais mais baixas, suscetíveis a emoções fáceis, em trabalhos para os quais não se exigia erudição.

³³⁰ S/a *A estrela brasileira*, Rio de Janeiro, 1823, p. 8.

³³¹ *Le mélodrame*, 1910, p. 12.

O espetáculo havia sido apresentado à Família Imperial e, provavelmente, a membros ilustres da Corte. A condescendência deste público elevado para com a peça encontra uma “justificativa” no último trecho da citação: frente a um melodrama, cabem “paciência e resignação” aos “homens de juízo”, os quais não devem ceder aos seus sentimentos a ponto de abandonar o teatro. Todavia, no Brasil, cresciam os registros de melodramas encenados nos teatros oficiais, inclusive em comemorações solenes com a presença do Imperador e sua comitiva.

À medida que o número de anúncios da representação de melodramas aumenta nos periódicos, o de considerações negativas dilui-se com o passar do tempo. No primeiro registro encontra-se a apreciação mais contundente sobre uma peça melodramática e sobre o melodrama em si. Depois disso, verifica-se a ocorrência de textos em que ambos são qualificados de maneira pontual, sobretudo pelo emprego repetitivo de adjetivos ou locuções adjetivas, como “um rasteiro melodrama”, ou através de observações concisas dirigidas a algum aspecto de espetáculos assistidos.

A principal fonte dessas avaliações, na primeira metade do século XIX, encontra-se nas seções “Correspondência do Exterior”, publicadas em jornais especialmente do Rio de Janeiro e, por vezes, reproduzidas em jornais do interior. As cartas levantadas, cujo autor não era identificado, vinham de Lisboa ou de Paris e traziam informações sobre peças encenadas e críticas feitas aos espetáculos, às vezes a partir da leitura de periódicos estrangeiros. No *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, na década de 1850, o correspondente de Lisboa cita com frequência o “*L’Illustration*”, nome de um célebre jornal francês fundado em 1843.

Nesses registros prevalece a visão consolidada na época do estabelecimento do melodrama na França, como representante de um tipo de teatro que trocou a contenção dos sentimentos e a elevação formal pelos excessos da estrutura e da linguagem que compõem as obras, apontados como responsáveis pela inverossimilhança e pela má qualidade das peças. Em 25 de outubro de 1847, por exemplo, o correspondente de Lisboa escreveu, para o *Diário do Rio de Janeiro*, sobre *Le Chevalier de la Maison Rouge*, de Alexandre Dumas: melodrama como “mais um d’estes monstros moderníssimos, em que tudo se sacrifica ao efeito scenico; no maquinismo, no barulho, na confusão”. A peça apresentava “quatro

dramas distintos” e os espectadores deviam sair do “theatro aturdidos, e sem poderem ligar de maneira alguma, as diversas scenas a que tinham assistido”³³².

A reprodução de informações e opiniões de fonte estrangeira, bem como o modo pontual de escrita, estimulava a fixação de perspectivas prontas em detrimento da elaboração didática. A partir da segunda metade do século XIX, as considerações negativas passam a aparecer mais em publicações relacionadas ao contexto brasileiro, especialmente em revistas. Contudo, não se concretizam modificações significativas na estrutura e conteúdo divulgados nas cartas, repetindo-se, inclusive, a referência ao modelo clássico: em 1843, a *Revista Brasileira*, publicação anual que assinala em seu subtítulo “Academia Brasileira de Letras”³³³, refere-se ao “homem da máscara de ferro” como “herói de um mysterio sobre o qual, depois de Voltaire, todo o mundo tem escripto, e ao qual estava reservada a triste honra de se tornar uma personagem mediocrementemente litteraria de um melodrama”³³⁴. Já em 1870, *A comedia social* – “Hebdomadario Popular Satirico” discorre sobre a representação, no “Theatro S. Pedro”, para “festejar o anniversario do nascimento de S. M. Imperial”, do “melodrama em 4 actos, *Brasileiros e Portuguezes*. É esta uma peça menos exagerada e absurda do que o são em geral os dramas deste genero”³³⁵.

Dentro do padrão de avaliações identificado, foge à regra a única imagem encontrada durante a realização do levantamento. Trata-se de uma imagem sobre algumas personagens da peça *Os homens do mar*, do dramaturgo português Augusto César de Lacerda³³⁶.

³³² S/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de outubro de 1847, p. 4.

³³³ No século XIX, a *Revista Brasileira*, sob a direção de José Veríssimo (1895-1899), atingiu êxito social e cultural, dando coesão a um grupo de escritores que pretendiam fundar uma academia literária nacional, aos moldes da Academia Francesa. Mesmo assim, as primeiras notícias sobre a criação de tal instituição só começaram a circular a partir de 1896. Essa revista, apesar do nome, não parece ser a mesma citada no trabalho, pois foi fundada em 1855 (fonte: <http://www.academia.org.br/academia/fundacao>, acessado em 23 de julho de 2015).

³³⁴ S/a, *Revista Brasileira*, 1843, p. 4.

³³⁵ S/a, *A comedia social* – “Hebdomadario Popular Satirico”, 1870, p. 3.

³³⁶ Sobre *Os homens do mar*, foi escrito por Augusto César Lacerda (1829- 1903), escritor português e ator que chegou ao Brasil em 1863. Em *O teatro romântico* (1980) de Luís F. Rebello, há algumas informações disponíveis sobre o dramaturgo e sua produção. Ele escreveu, entre outras, as seguintes obras dramáticas: *Assinatura d’El-Rei* (1853), comédia em dois atos; *Dúplice Existência* (1853), comédia em quatro atos; *Cinismo, Cepticismo e Crença* (1855), drama em três atos; *Dois Mundos* (1855), em três atos; *A Última Carta* (1856), em três atos (essas três peças possuem relação entre si); os dramas marítimos *A proibidade* (1856), *Trabalho e Honra* (1858) e *Homens do mar* (1862). Rebello afirma que o autor era “péssimo literato, inculto e mal preparado, mas um sagacíssimo carpinteiro de teatro.” (1980, p. 82). Em *Revista contemporanea de Portugal e Brazil* (Disponível em: books.google.com.br/books?id=QAZHAAAACAAJ&pg=PA644&lpg=PA644&dq=resumo+homens+do+



Figura X – Imagem publicada em *Merrimac* (1863)

A figura foi publicada em 29 de novembro de 1863, na revista ilustrada *Merrimac: Publicação Hebdomadaria humorística, crítica, satírica e litteraria*. As

mar+cesar+lacerda&source=bl&ots=bMOxFGaWbg&sig=dt3W2YqFZUTz0sWRHlx_6lrsFi8&hlBR&sa=X&ved=0CEIQ6AEwB2oVChMlnp2dktCQxgIVB9OACH1s4gBg#v=onepage&q=resumo%20homens%20do%20mar%20cesar%20lacerda&f=false, acessado em 11.06.2015), publicada em Lisboa em 1864, uma crônica, sobre a história de um escritor que busca aprender a composição melodramática, estabelece um paralelo entre melodramaturgos franceses cuja produção foi muito profícua, como Anicet Bourgeois e Victor Ducange, e César Lacerda, definindo-os como os mestres a serem estudados.

formas alteradas, com corpos pequenos e cabeças grandes, cujas faces mostram expressões exageradas, evidenciam a representação das personagens por meio da caricatura. Na linha do meio, em que se apresentam “as três graças do drama”, a personagem “Rosalia” é a figura mais harmônica e bela, enquanto “Emília”, que na peça desempenha a função de inocente perseguida, é representada com um lenço na mão e tem a imagem bastante distorcida. Esse traço combina com a caracterização dessas personagens: enquanto aquela é vivaz e alegre, esta vive em constante sofrimento.

O texto da peça está disponível em meio digital³³⁷. Ele é composto por 1 prólogo e 3 atos e apresenta características próprias do melodrama de origem francesa: a presença de personagens tipificadas; o uso de apartes; o recurso ao reconhecimento para a construção do ápice da emoção, através de estratégias como a recuperação de papéis roubados (uma carta e um testamento) e a identificação de cicatrizes e de objetos tidos como herança de família; a alternância entre cenas de tensão e de relaxamento e entre cenários (espaços abertos e grandiosos e ambientes fechados e domésticos).

A história da peça gira em torno de um crime, cometido no prólogo, que marca a trajetória de uma inocente vítima, que se desenrola entre segredos e revelações. Manoel Fortunato, homem muito rico e de boa índole, após ser vítima de um naufrágio, é socorrido pela tripulação de um baleeiro, cujo capitão é Francisco Serra e em que trabalha o criminoso foragido Antonio Duarte. O bandido comete um atentado contra a vida de Manoel, a fim de se apoderar dos seus bens. Ele inclui Francisco em seus planos, o qual reluta, mas não consegue contê-lo, então apenas salva Emília, a filha de cinco anos de Manoel. Os cúmplices fogem e iniciam uma nova vida, com novas identidades – Serra, que adota Emília, segue carreira política com o nome de Guilherme Travassos, casa-se e tem uma nova filha, Rosalia. Duarte, com o nome de José de Barcellos, passa a desempenhar a função de guarda-livros do primeiro, exercendo sinistra influência sobre a família. Ao realizarem uma viagem marítima, iniciam-se as revelações: descobre-se, através de uma carta, que Carlos, o capitão do navio, é o irmão de Emília. Também é revelado que Barcellos é Duarte, o qual planeja, juntamente com um cúmplice, incendiar a

³³⁷ Disponível em:
http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10608574_00005.html?zoom=0.6500000000000001
Acesso em: 10.06.2015.

embarcação e fugir com todo o patrimônio que Travassos levava na viagem. Ao fim, o vilão é preso, Travassos, perdoado, e Manoel, reencontrado.

Apesar das semelhanças com o melodrama de origem francesa, a peça de Lacerda apresenta alguns desvios na construção das personagens. Enquanto no primeiro caso elas são construídas sem nuances, conforme padrões morais extremamente sólidos, no segundo, essa rigidez sofre alguns abalos. Carlos, conhecido pela terrível alcunha de “Capitão Mata-Negros” (o texto veicula uma imagem desfavorável sobre os negros, indicados como selvagens canibais), luta em defesa da inocente, sua irmã, mas, por vezes, mostra-se inclinado a atitudes violentas, dominado pela ira da vingança (comportamento típico do vilão). Ele não é impedido pelo reconhecimento de seu dever moral, mas por circunstâncias do enredo. Travassos, personagem central no drama, permanece à sombra de Duarte, ciente de suas maldades, contra as quais não se manifesta, apesar de sofrer pelas ações do malfeitor.

No periódico *Merrimac*, a peça *Os Homens do mar* é indicada como uma obra cujo assunto “não é novo” e “é até (...) de muito vulgar efeito”. As principais críticas tecidas orientam-se nesse sentido, baseadas na constatação da falta de suporte da obra para que os artistas pudessem realizar um grande espetáculo:

No correr do drama não ha quasi que scena d’animação que nos incite a apreciar-o com mais desejo.

Não ha, quanto a nós, senão no terceiro acto, scena que nos dê uma idéa de qual o pensamento do autor, em dar ao drama um tão pomposo titulo.

As scenas passadas a bordo da galera *Diamantina*, ressentem-se do pouco conhecimento e pratica da vida maritima (...)

Não houve *canto*, não tocarão as ampulhetas, etc. (...)

O desfecho do drama se é bom ou não, o publico que o diga que se retirou no meio do acto.

Foi por essa razão que eu achei graça a um meu visinho que me perguntou no fim do ultimo acto se o drama estava acabado. (...)

O que sem duvida se não póde deixar de dizer, é que a Sociedade Dramatica Nacional³³⁸ empregou todos os esforços para pôr em scena o drama a satisfação do publico (...) o drama nada deixou a desejar pela sua execução³³⁹.

³³⁸ Apesar de o texto não informar em qual teatro aconteceu o espetáculo, a menção à Sociedade Dramática Nacional fornece um indício: o nome da companhia dramática fundada por Joaquim Augusto, ator célebre da época.

³³⁹ S/a, *Merrimac*, 29 de novembro de 1863, p. 8.

6.2 CRÍTICA ESPECIALIZADA

Não há registro do desenvolvimento de discussões específicas sobre o melodrama nos periódicos, o que tampouco aconteceu no campo da crítica teatral, estabelecida no país na década de 1830, através de textos publicados em revistas, jornais ou no prefácio das peças que estavam a fundar a dramaturgia nacional. Nessa época, dramas e melodramas já superavam a quantidade de tragédias encenadas³⁴⁰ e se consolidavam na preferência do público, o qual demonstrava sua inclinação por peças que valorizassem o dinamismo do enredo, repleto de surpresas e cenários impressionantes, o choque de valores e a emoção, direcionando a seleção de obras por parte das empresas teatrais (o governo as apoiava, mas não as subvencionava). Esse fato foi apontado por homens de letras, como motivo para a falta de aceitação de obras produzidas por autores brasileiros, as quais não seguiam a fórmula das peças populares.

Em 1844, na revista *Minerva Brasiliense*, o francês Émile Adet propôs-se a fazer o balanço do nascente teatro brasileiro, no artigo “Da Arte Dramática no Brasil”. Nesse texto, afirma que o país não tinha uma literatura dramática, porque era muito pequeno o número de composições originais:

Receiam os poetas, querendo ficar nos limites do bom gosto e da decência, não produzir efeitos suficientes para espectadores cansados, acostumados a não ver senão dramas febricitantes (...). Com efeito, acostuma-se o público a todas essas composições de delírio, e pondo-lhe diante dos olhos alguma obra-prima do repertório clássico, da qual ignoraria o nome do autor, acharia-a insípida, enfadonha: é porque todas as suas fibras estão embotadas; que para ficar comovido, lhe é preciso punhais, crimes e adultérios³⁴¹

O artigo de Émile Adet discorre sobre a “ignorância do público”, que se deixa levar pelos “dramas febricitantes”. Nessa época, o melodrama não era a única forma que conquistava as plateias por meio da exploração da emoção. Em 1836 os dramas românticos despontaram nos palcos nacionais³⁴², quando o Romantismo se inseria no país como fato pronto e ainda desconhecido de muitos, num meio em que

³⁴⁰ Ivete Huppés, *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro romantismo*, 1993, p. 92.

³⁴¹ Adet, 1844, p. 47. Texto disponível na compilação organizada por João Roberto Faria (*Ideias teatrais no Brasil: o século XIX*, 2001).

³⁴² Décio de Almeida Prado, *O drama romântico brasileiro*, 1996, p. 20.

predominava a formação baseada em princípios clássicos³⁴³. Nesse contexto, era frequente a crítica a dramas que feriam tais convenções, principalmente devido à ausência de moral, que se mostrava na falta de punição aos culpados.

O termo “drama” era utilizado para se referir a peças sérias, porém distintas das tragédias. Peças melodramáticas aparecem com frequência nos jornais, anunciadas sob essa designação. O vocábulo comum motivava confusões entre melodramas e dramas românticos, ambos irmanados sob a etiqueta de “dramalhão”, o que perturbou “para sempre, por parte do público e da crítica, a caracterização exata de um ou de outro gênero”³⁴⁴.

Justiniano José da Rocha, considerado o primeiro crítico teatral brasileiro, cujos textos expõem questões que “reaparecem no pensamento e no trabalho de outros críticos e também nas reflexões e obras dos dramaturgos do mesmo período”³⁴⁵, exemplifica essa visão equivocada. Em 1836, no jornal *Chronista*, escreveu sobre o melodrama *Trinta anos ou a vida de um jogador*, de Victor Ducange, e sobre o drama romântico *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo, colocando-os num mesmo patamar³⁴⁶. Enquanto aquele é mencionado como uma das primeiras peças “com que a nova escola encetou sua brilhante carreira”, *O Rei se Diverte* recebe uma crítica que incide com vigor sobre a ausência de moral e sobre os horrores dos crimes representados – um estupro e um atentado ao pudor público:

Eis o drama horrível que nos foi representado. Mas para que tantos crimes? Que lição moral deve deles resultar? (...) As vítimas são todas inocentes, é Saint-Valier, ancião respeitável, é a virtuosa Branca, amante tão terna. Esses viciosos cortesãos ficam ilesos (...). Um estupro se comete aos olhos do espectador, sem respeito à moral pública. Sim, é em cena que Francisco quer por força abraçar a mísera Branca (...) e tudo tentaria aos olhos do público, se por acaso esta não tivesse a felicidade de refugiar-se num quarto ; e é nesse quarto contíguo à sala em que nos achamos que o rei impudico a vai violar (...) é tudo isso de uma imoralidade asquerosa³⁴⁷.

João Roberto Faria³⁴⁸ indica que a confusão foi motivada pelo fato de ambas as formas recorrerem a recursos semelhantes para construir seus enredos, principalmente o apelo a intrigas complicadas e aos golpes teatrais. Além disso, na

³⁴³ Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, volume I, 1981.

³⁴⁴ Décio de Almeida Prado, *O drama romântico brasileiro*, 1996.

³⁴⁵ João Roberto Faria, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, 2001, p. 30.

³⁴⁶ Décio de Almeida Prado, *História do Teatro Brasileiro*, 2012.

³⁴⁷ Justiniano José da Rocha, 1836, p. 5. Texto consultado através da Hemeroteca.

³⁴⁸ *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, 2001.

época, ambas costumavam ser denominadas apenas como dramas. Na França, entre 1825 e 1845, o uso do termo melodrama foi abandonado, fato que possivelmente se refletiu no Brasil.

Todavia, existe uma diferença importante na maneira como as peças constroem a moralidade, justamente a característica que mais feria a sensibilidade clássica dos críticos. Em *O teatro de Anchieta a Alencar* (1972), Décio de Almeida Prado esclarece as diferenças: o melodrama deve “terminar bem, distribuindo castigos e recompensas conforme os méritos e deméritos de cada personagem”. O enredo, repleto de reviravoltas e revelações surpreendentes, mantém o público ansioso até o desfecho, com a punição do vilão e a recompensa da virtude. As lições morais são inevitáveis, uma vez que a base do enredo é maniqueísta, e, portanto, as personagens se dividem em boas e más, de acordo com sua índole. No drama romântico, acontece o contrário, as personagens trazem dentro de si, simultaneamente:

o bem e o mal, o anjo e o demônio, na linguagem poética da época, embebida de cristianismo (...). Os seus crimes, estupro, incesto, parricídio, surgem marcados pela atração por tudo que a sociedade interdita como pertencendo já ao território do sagrado. São transgressões em si mesmas terríveis e ainda agravadas por serem efetuadas por reis, rainhas, ou seja, pelos supostos guardiões do patrimônio moral da coletividade³⁴⁹.

Diferentemente do drama romântico, que apresenta um universo de confusa e veemente contestação, o melodrama revela um mundo de “reafirmação de valores morais e religiosos vigentes. O crime está no centro de ambos, mas movendo-se em direções opostas”³⁵⁰. As diferenças que Décio de Almeida Prado pontua não aparecem nos textos críticos e teóricos da época, e a ideia do “dramalhão”, lançada naquele momento, permaneceu ao longo do tempo. No soneto *Impressões de Teatro*, de Artur de Azevedo, o “dramalhão” aparece na frase que inicia o poema (“Que dramalhão”) “predispondo-nos para rir à custa de um melodrama dos bons. Mas a ambiência medieval, o adultério feminino (...) e, sobretudo, o tenebroso final, confronta-nos impiedosamente com o radicalismo romântico”³⁵¹.

³⁴⁹ Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar*, 1972, p. 121-140 passim.

³⁵⁰ Décio de Almeida Prado, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 74.

³⁵¹ Décio de Almeida Prado, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 74.

6.3 A DESPEITO DA CRÍTICA – A DRAMATURGIA NACIONAL E O MELODRAMA

O equívoco entre drama e melodrama não impediu que autores brasileiros se pautassem pelo modelo das peças melodramáticas para escrever suas próprias obras³⁵². No mesmo período em que Gonçalves de Magalhães escrevia suas tragédias, entre as quais *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, estreada em 1838, é considerada como pioneira da literatura dramática nacional, outros escritores interessavam-se igualmente por desenvolver a dramaturgia no país, oferecendo opções de peças nacionais aos palcos brasileiros.

Entre esses dramaturgos, destacaram-se, no teatro nacional, as produções de dois deles: Luis Antonio Burgain (1812-1877), nascido na França, mas “brasileiro por adoção literária”³⁵³, e Luis Carlos Martins Pena (1815 – 1847), cujo renome veio em função de suas comédias, não dos dramas. Ambos escreveram melodramas que chamaram de dramas³⁵⁴.

O universo dramático em que esses se inseriram era caracterizado pela transição entre o registro clássico e o romântico. O melodrama tomou parte nesse processo, difundindo peças em que unidades de tempo, de espaço e de ação são quebradas por enredos repletos de reviravoltas, conduzidos por protagonistas que se enfrentam numa série de pequenos confrontos até o ápice final, e auxiliando a consolidar esquemas morais diversos dos modelos clássicos.

A maneira como autores brasileiros de renome tentaram consolidar a dramaturgia nacional reflete o momento de transição mencionado. A já citada *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, considerada a primeira tragédia de assunto nacional³⁵⁵, estreou em 1838 pela companhia de João Caetano.

Conforme Ivete Huppes³⁵⁶, a dramaturgia de Magalhães consolidou, no Brasil, uma distinção característica ao campo teórico, entre o teatro-espetáculo e o teatro-literatura. Este último concretizou-se no país pelas obras de Magalhães: “*Antonio José, Olgiate* e a tradução de *Otelo*, assinadas por esse dramaturgo, são reconhecidas como obras literárias”.

³⁵² Esse assunto é explorado por Décio de Almeida Prado no capítulo “Entre drama e melodrama: Martins Pena, Burgain” (*O Drama Romântico Brasileiro*, 1996, pp. 53 – 87) e por Ivete Huppes em *O melodrama: o gênero e sua permanência* (2000, pp. 58 – 97).

³⁵³ Décio de Almeida Prado, *ibid.*, p. 53.

³⁵⁴ João Roberto Faria, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, 2001, p. 28.

³⁵⁵ João Roberto Faria, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, 2001, p. 28.

³⁵⁶ Gonçalves de Magalhães, 1993, p. 20.

A primeira peça de Magalhães gira em torno da vida do dramaturgo Antônio José, nascido no Brasil, mas criado em Portugal, onde viveu grande parte de sua vida. A ação da peça, logo, tem o país europeu como local. Antônio José, transformado em personagem principal, tem sua vida atormentada pela perseguição da Inquisição, representada pelo antagonista da peça, Frei Gil. No texto, essa personagem move a ação, marcando momentos decisivos da trama. Seu objetivo central é separar o herói de sua amada. Não conseguindo realizar seus planos, vinga-se do protagonista através do poder inquisitorial. No entanto, com claras preocupações morais, a peça não termina sem o arrependimento e a penitência de Frei Gil.

A segunda peça de Magalhães, que assim como *Antônio José* tem argumento que não constitui assunto nacional, é a tragédia *Olgiato*, estreada em 1839. A personagem má é o Duque Galeazzo Sforça, a qual não aparece em cena. No prefácio da peça, o autor explica o porquê da omissão, declarando não querer dar forma a uma figura infame, cuja representação de seu caráter seria uma ofensa à moral pública.

Sobre a retirada do vilão de cena, em *Olgiato*, Sábato Magaldi³⁵⁷ afirma que tal atitude aponta para a preocupação do dramaturgo com princípios clássicos. Para João Roberto Faria³⁵⁸, Magalhães procurou conciliar os esquemas dramáticos clássicos e românticos, contudo, os princípios clássicos acabaram pesando em sua obra. Ele opta por não mostrar o grotesco ao seu público, de acordo com preceitos que primam pela beleza e pela boa moral. Nesse caso, evidencia-se o distanciamento quanto aos dramas românticos, caracterizados pela evidenciação do grotesco, capaz de suprimir a regência da moralidade nas peças.

O movimento romântico atingiu a dramaturgia nacional aos poucos. Com o tempo, a escola romântica conseguiu neutralizar os preceitos clássicos, operando transformações no pensamento literário brasileiro e a aceitação de sua estética no âmbito da literatura dramática. O drama *Leonor de Mendonça* (1847), de Gonçalves Dias, exemplifica esse processo. A peça é considerada, por João Roberto Faria³⁵⁹, como a primeira obra-prima do teatro brasileiro (é preciso sublinhar que sua primeira

³⁵⁷ *Panorama do teatro brasileiro*, 2001, p 23.

³⁵⁸ Sábato Magaldi, loc. cit.

³⁵⁹ Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, 2001, p. 43.

encenação aconteceu somente na segunda metade do século XX). Sobre a escrita de Gonçalves Dias, escreve:

Com pleno domínio dos conceitos básicos do romantismo teatral, comportou-se com total liberdade em relação às regras do classicismo, construindo uma obra dramática em que estão presentes vários aspectos formais e conteudísticos específicos do drama, tais como a força avassaladora da paixão; a matéria dramática buscada no passado, mas nas histórias nacionais e não na Antigüidade greco-latina; a abordagem de temas controvertidos, como o incesto, e a conseqüente despreocupação com a finalidade moral ou didática da arte; a presença simultânea de cenas domésticas típicas da comédia e de cenas violentas comuns na tragédia; e a distensão da ação dramática no tempo e no espaço³⁶⁰.

João Roberto Faria³⁶¹ pontua que a peça de Gonçalves Dias difere dos melodramas da época: a trama apresenta o assassinato de Leonor de Mendonça, fato histórico que inspira a obra. A morte, na peça, não é justa, pois Leonor é inocente do crime do qual é acusada pelo seu marido. Se a personagem estivesse de acordo com o esquema melodramático, deveria servir à lição moral – seria então culpada e castigada.

Sobre a moral da peça, Gonçalves Dias escreveu, referindo-se à composição da protagonista: “a paixão deveria ser forte, tempestuosa e frenética, porque fora do dever não há limite nas ações dos homens (...) no fim estaria o remorso e o castigo, e neles a moral”³⁶². A propósito da personagem Leonor de Mendonça, João Roberto Faria³⁶³ aborda a fatalidade que a atinge no drama – diferentemente da tragédia grega, sua origem não vem do destino. Também não vem do acaso ou do azar, e nada tem a ver com o divino, mas em tudo está ligada aos atos humanos.

Enquanto o melodrama se apoia nas ações de um indivíduo, basicamente, o drama de Gonçalves Dias expõe a fatalidade provinda da ação dos homens, de seus hábitos constituintes de uma civilização, de uma época e suas circunstâncias. A fatalidade, arquitetada pelo dramaturgo, “diz respeito, por um lado, à condição social da mulher numa sociedade em que mandam os homens e, por outro, ao casamento forçado do duque”³⁶⁴.

³⁶⁰ Ibid., p. 44.

³⁶¹ *Ideias teatrais no Brasil: o século XIX*, 2001.

³⁶² O trecho foi retirado do texto de Gonçalves Dias reproduzido na íntegra no livro de João Roberto Faria, *ibid.*, p. 45.

³⁶³ Ibid., p. 44.

³⁶⁴ *Ideias teatrais no Brasil: o século XIX*, 2001, p. 46.

O intuito moralista não fugia à produção de outro escritor brasileiro, José de Alencar. O escritor trabalhava com o intuito moralista, contudo, a forma como o fazia traçava a diferença: de uma maneira sutil, sem jogos extremamente abertos e óbvios.

Essa diferença está na composição das personagens. Na peça *O Demônio Familiar*, por exemplo, o responsável pelas maquinações e maldades é o escravo Pedro. Contudo, sua trajetória não é marcada por uma punição simples ao fim da trama. A história se desenrola de uma forma que propicia o questionamento acerca da conduta de Pedro – seria ele o único responsável por seus atos ou a sociedade estaria envolvida? A resposta pode ser encontrada no destino final da personagem, que é “condenada à liberdade” – ele é liberto da condição de escravo por seu amo, para que possa viver o compromisso com o meio social, cujo seio acomoda a moral e a lei que pede conta das ações de cada um³⁶⁵.

Entre autores que buscavam enquadrar suas obras em princípios diversos, sempre preocupados com a moralidade das peças, concebidas de modo diverso nas obras, fixou-se a produção de Burgain e Martins Pena. Para Décio de Almeida Prado³⁶⁶, havia uma diferença de proposta estética entre esses dramaturgos e aqueles cujo nome encontrou reconhecimento no meio literário:

Magalhães via-se como poeta e pensador, alguém que, colocado em plano superior, dirige-se aos seus pares. Burgain e Martins Pena (...) Visavam em primeiro lugar o público, não uma entidade abstrata, mas o público real (...) mesmo que para conquistá-lo fosse necessário lançar mão de todos os truques do ofício³⁶⁷

Luís Antônio Burgain estreou como dramaturgo em 1837, escrevendo em português. Autor bastante conhecido em sua época, tanto no Brasil como em Portugal, tinha sensibilidade para escrever segundo o gosto reinante, com habilidade para compor cenas dramáticas ao redor de conflitos repletos de emoção e suspense.

Suas peças sempre são bastante movimentadas, por vezes se passando em cenários remotos, com motivos históricos, inclusive brasileiros. *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado* baseou-se em um conhecido episódio da história do Brasil: a

³⁶⁵ Ibid., p. 51.

³⁶⁶ Ibid., p. 55.

³⁶⁷ Décio de Almeida Prado, *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 55.

invasão dos holandeses no Nordeste, no século XVII, bem como as lutas empreendidas para expulsá-los. A peça mantém um rigor histórico, mas não deixa de explorar elementos fictícios, colocando um romance no centro da trama.

Burgain foi um autor pouco contemplado pela crítica especializada de sua época, hostilizado por escrever obras marcadas pela influência de uma forma teatral estrangeira e de pouco valor literário. Martins Pena, igualmente, não alcançou notoriedade por meio de suas peças sérias.

Todos os dramas de Martins Pena são anteriores a 1840, quando o dramaturgo voltou a se dedicar às comédias. No Prefácio da peça *Leonor Teles* (1839), Pena demonstra sua preocupação em apresentar o castigo ao vício:

Apresento neste drama as lições morais: D. Leonor esquece-se do juramento dado perante Deus e seu esposo, manda assassinar sua irmã e é castigada pela mesma ambição motora de seus crimes; D. Fernando paga com amargurados dias que passou e com a morte, a sua fraqueza e inconstância³⁶⁸

O dramaturgo escreveu apenas cinco dramas (ou melodramas), que não tiveram publicação durante sua vida e apenas um deles fora encenado. Décio de Almeida Prado³⁶⁹ descreve o enredo dessas obras e destaca algumas de suas características, as quais podem fornecer indícios sobre o tipo de composição dramática que agradava ao público brasileiro no século XIX.

A primeira obra, *Fernando ou o Cinto Acusador*, demonstra o início de um “autor ainda em fase de aprendizado”³⁷⁰, especialmente devido às incoerências do texto, das quais se destaca o uso do nome do vilão para dar título à peça. Fernando é um aventureiro italiano, tomado pelo vício do jogo, e que teve como primeira vítima o próprio pai, o qual assassinou no subterrâneo de um castelo. Ele disputa o amor de uma dama, Sofia, com o herói da peça, o Capitão d’Harville. No fim da obra, morrem os três: herói, inocente e vilão, destoando das peças melodramáticas tradicionais.

D. João de Lira ou o Repto passa-se em Portugal. Novamente dois homens disputam o amor de uma mulher. A peça apresenta “moças raptadas e encarceradas

³⁶⁸ Martins Pena, “Prefácio” de *Leonor Teles*, 1839, p. 3.

³⁶⁹ Décio de Almeida Prado, *O drama romântico brasileiro*, 1996.

³⁷⁰ Décio de Almeida Prado, *ibid.*, p. 59.

pelo vilão ('ela será minha ou da morte'), de imprecções diabólicas ('Por Lúcifer') que despertam 'Trovoada ao longe'³⁷¹. Ao fim, o Bem vence o Mal.

A única obra encenada do autor, em 1841, foi *Vitiza ou O Nero de Espanha*, composta por cinco atos e um prólogo. Conforme Décio de Almeida Prado³⁷², essa peça direciona a produção do dramaturgo ao grande espetáculo, desenvolvido principalmente pelo jogo de cena, aspecto que Prado assinala a partir de exemplos sobre as rubricas presentes na peça.

O destaque ao espetáculo também foi registrado pelos anúncios acerca da encenação dessa peça, publicados na imprensa carioca, como se verifica no seguinte exemplo, o qual trata da estreia da peça em 21 de setembro de 1845:

Theatro de S. Pedro de Alcantara. Companhia Dramática. Domingo, 21 de setembro de 1845. 8ª Récita de assinatura. Grande espectáculo. Primeira representação do drama original em 5 atos e 1 prólogo, em verso: *Vitiza ou O Nero de Espanha* por L. C. M. Pena. O vestuário é inteiramente novo e a representação será enriquecida de todo o aparato necessário. (...) Não se descuidou Vitiza de passar a Lusitânia imediatamente, depois de estar associado na coroa, e por a sua corte na cidade de Braga. Tinha gênio ardente e impetuoso, e contudo soube recatar a inclinação que o arrastava ao vício todo o tempo que seu pai viveu; mas uma vez que com a morte de Égica se viu senhor absoluto do trono, o furor das paixões que até então estiveram represadas, o levaram de rojo rapidamente aos mais vergonhosos excessos de devassidão, e deu-se a eles tão soltamente, sendo tão feios os seus vícios, que lhe puseram por apellido o Nero de Espanha. (...) Os bilhetes vendem-se no escriptório do theatro. Princiará às 8 horas³⁷³.

As peças, geralmente escritas em prosa, apresentavam enredos complexos e costumavam desenvolver-se de acordo com temas históricos. Diferentemente das obras de Burgain, que alternavam sério e cômico, os dramas de Martins Pena mantinham uma seriedade constante. "Embora apenas um tenha sido representado, eles constituem testemunho importante do modo como era possível conceber uma obra dramática por volta da metade do século XIX"³⁷⁴.

Na dissertação *Martins Pena, o comediógrafo do teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O Judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O*

³⁷¹ Décio de Almeida Prado, *O drama romântico brasileiro*, 1996.p. 61.

³⁷² *Ibid.*, p. 65.

³⁷³ *Jornal do Comércio*, 21 de setembro de 1845, p. 3.

³⁷⁴ Ivete Huppés, "Martins Pena", *História do Teatro Brasileiro*, 2012, p. 86.

noviço (2012), Bruna Rondinelli³⁷⁵ analisa as peças do dramaturgo e, a partir daí, identifica a influência do melodrama não apenas nos dramas de Martins Pena, mas também em suas comédias. Segundo ela, o autor não foi somente um grande comediógrafo, responsável por fundar a comédia nacional de costumes, mas também um autor influente na constituição dos benefícios teatrais oferecidos pelos artistas do São Pedro de Alcântara, espectador, leitor e censor de peças francesas.

Rondinelli³⁷⁶ argumenta que Martins Pena se apropriou de temas e personagens de melodramas encenados no Brasil, adaptando-os ao contexto do Rio de Janeiro. O autor, utilizando o registro farsesco, conferia comicidade aos códigos sérios da estética melodramática ao parodiar seus principais elementos formais, os quais eram já familiares à plateia, dando-lhes uma feição cômica e, desse modo, conferindo-lhes nova significação, o que também acontecia devido ao conteúdo ao qual a estrutura da peça servia. Nas peças analisadas por Rondinelli³⁷⁷, a autora identifica um eixo central: a problematização de aspectos do Código Criminal do Império brasileiro. Segundo ela, as comédias satirizam a ambiguidade e a ineficiência das leis penais, as quais acabavam sendo aplicadas sobretudo para a condenação de indivíduos pertencentes a camadas sociais menos favorecidas.

O fato de o melodrama ser considerado um gênero menor, desprezado por críticos eruditos, e o fato de as peças melodramáticas, bem como outras formas de origem estrangeira, como operetas e o vaudeville, serem constantemente representadas nos palcos nacionais, provocando a queixa de escritores brasileiros sobre a falta de espaço em nossos teatros para a representação de suas obras, motivaram avaliações negativas e restritivas, que foram cristalizadas ao longo do tempo. Sobre esse panorama, é válido o argumento defendido por Rondinelli em 'Repensando o Melodrama Romântico Francês no Brasil' (2015, p. 2): o foco em avaliações engessadas ofuscou toda uma dinâmica complexa com fatores como relações comerciais, apropriações artísticas, traduções, artistas, autores e público.

³⁷⁵ *Martins Pena, o comediógrafo do teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O Judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço*, 2012, p. 145-146 passim.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 126.

A autora esclarece essa afirmação através da análise comparativa entre a comédia *O Noviço*, de Martins Pena, e a tradução do melodrama francês *Fábio, o noviço*, cujo manuscrito fora avaliado pelo dramaturgo, como membro do Conservatório responsável pela censura teatral no país. Martins Pena aprovou o melodrama para encenação, mas não retornou o texto ao diretor do Teatro São Pedro, José Romeiro, o qual necessitou solicitar a devolução através de novo requerimento. A tradução *Fábio o Noviço* estreou no São Pedro a 13 de abril de 1845, quatro meses antes da criação de *O Noviço*, de Martins Pena (RONDINELLI, *ibid.*, p. 127-128 passim).

³⁷⁷ Bruna Rondinelli, *ibid.*, p. 141.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs um retorno ao contexto da atividade teatral, no âmbito do melodrama, praticada no Brasil no século XIX. O estudo baseou-se em referencial bibliográfico e na reunião e organização de informações coletadas no discurso da imprensa brasileira, a qual se estabeleceu não apenas como veículo informativo, mas também como suporte de textos literários e teóricos, na publicação de cartas, relatos, romances, estudos, anúncios e críticas.

Através de levantamentos, realizados nos periódicos brasileiros disponibilizados pela Hemeroteca, sobre o uso do termo “melodrama” e sobre os principais autores franceses de melodramas do século XIX, foram reunidos registros específicos acerca da difusão, da representação e da recepção das peças melodramáticas de origem francesa no Brasil, possibilitando, assim, novas leituras e conexões entre o contexto francês e brasileiro. A sistematização dessas informações indicou que a trajetória do melodrama francês no Brasil esteve intimamente relacionada ao desenvolvimento da atividade teatral no país, considerando desde elementos materiais – condições dos teatros e recursos cênicos disponíveis, até a organização de companhias – e o trânsito de artistas, traduções de obras, etc.

Mesmo sendo alvo de críticas e, por vezes, associado à falência do teatro nacional, o melodrama ofereceu à sociedade brasileira grande número de espetáculos de modo contínuo, atraindo tanto os artistas (internacionais que aqui encontraram um novo palco, e nacionais, que tanto se esforçaram para consolidar uma cultura teatral brasileira, entre atores e escritores) como o público aos teatros. Por mais que o repertório pudesse estar sujeito ao desgaste, devido às frequentes reprises, o teatro não demonstrava sinal de crise no que tange à oferta e ao desenvolvimento desses espetáculos.

A representação dos melodramas de modo contínuo e regular demonstrou ser importante para a consolidação de uma tradição teatral nacional. Como os espetáculos eram compostos por mais de uma peça, frequentemente um drama e uma comédia, evidencia-se a importância das peças melodramáticas que, ao atraírem o público ao teatro, possivelmente proporcionavam audiência para as demais atrações da noite, incluindo-se aí as obras cômicas, as quais tiveram um papel relevante para o progresso da dramaturgia brasileira.

Além disso, a presença constante dos melodramas em cartaz, tanto nos grandes quanto nos pequenos teatros nacionais, proporcionou a familiarização do público com códigos artísticos específicos, os quais puderam ser utilizados por dramaturgos brasileiros, como Martins Pena, cujas obras serviam ao entretenimento e, ao mesmo tempo, à divulgação de uma mensagem social, levando aos palcos a discussão de assuntos pertinentes ao país.

A apresentação dos melodramas franceses no Brasil estava intimamente ligada à própria organização da sociedade brasileira, guiada pelo anseio de se afirmar como nação e pelo intuito de se legitimar como parte da civilização ocidental. A grande capacidade de adaptação das peças melodramáticas, uma das características mais fortes dessa forma teatral, possibilitou a larga difusão das obras por diferentes países, em diferentes épocas. Os temas nelas abordados e a forma como isso era feito, sobretudo a concentração no caráter emocional das personagens, foram partilhados por diferentes sociedades, as quais compõem um sistema cultural vasto.

Para Peter Brooks, em *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*³⁷⁸, os melodramas podem ser entendidos como clássicos da cultura ocidental, devido à extensão histórica da sua estética, que alcança os nossos dias, no cinema e nas telenovelas, e devido à sua importância como modo de expressão presente em obras de escritores que fazem parte do cânone da literatura moderna, como Balzac e Henry James.

Brooks³⁷⁹ insiste sobre o uso do adjetivo “melodramático” para qualificar um modo de perceber e representar a realidade, frequentemente utilizado em romances modernos. Esse modo refere-se a representações marcadas pela hipérbole e pela intensidade do apelo moral. O autor³⁸⁰ argumenta que essa forma teatral é a matriz da “melodramatic imagination”, da qual a cultura ocidental reconhece a necessidade como poética central do imaginário coletivo, e que mantém vivas as influências morais e sensoriais da arte.

³⁷⁸ A influência do melodrama sobre essas formas artísticas é também mencionada por Jean-Marie Thomasseau em *O melodrama* (2005, p. 5).

³⁷⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, 1995, p. xiii.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 205.

Os melodramas trazem à cena um aparente contexto de realismo cotidiano, característico do “vulgo”³⁸¹, diferentemente da tradição em que se inserem as tragédias neoclássicas, local de representação das classes elevadas. Tradicionalmente, a representação de indivíduos comuns pertencia ao registro cômico, os conflitos pessoais e cotidianos dessas personagens não eram matéria de tratamento sério. No melodrama, a representação desse tipo de personagens foi levada, em contrapartida, ao centro do drama. Desse modo, passou a receber um tipo de atenção que provocava uma identificação no grande público, cuja maioria não possuía a educação formal através da qual as regras de composição dos textos clássicos eram reconhecidas e seu conteúdo assimilado de forma integral.

O tratamento sério e o relevo dado às personagens, que nas peças cômicas eram alvo de ridículo, permitia trabalhar questões pontuais da época. Se hoje a representação estereotipada das personagens do melodrama pode provocar o riso, no século XIX, a intenção era despertar a compaixão e levar o público às lágrimas, provocando reações que por vezes espelhavam o sofrimento da personagem. As peças eram concretizadas como veículos de uma ideologia moral, não sendo rígidas, como as tragédias neoclássicas, nem escarnecedoras, como as comédias.

A estrutura das peças melodramáticas, construída de modo flexível, consolidou uma estética passível de adaptação, a qual promovia a recriação das obras em contextos distintos. No Brasil, a trajetória dos melodramas indica uma recepção peculiar por parte do público, se comparado ao contexto francês, de onde migrou a maioria das peças melodramáticas aqui apresentadas.

De acordo com o levantamento, realizado através da Hemeroteca, e seguindo a classificação proposta por Jean-Marie Thomasseau, o melodrama romântico, com peças em que o aspecto social e a oposição entre as classes ganhavam relevância, e o melodrama diversificado predominaram no país, em detrimento do melodrama clássico, marcado por convenções rígidas. No Brasil, conforme foi possível constatar, o melodrama clássico foi representado apenas em épocas mais conturbadas: na década de 1820, período da Independência, e na década de 1850, quando a extinção do tráfico negreiro iniciou a derrocada do sistema escravagista, base da organização social do país.

³⁸¹ A noção de vulgo aqui utilizada corresponde a ideia do senso comum, trivial, partilhado pela maioria da população, como a língua vernácula.

O melodrama, com suas composições híbridas, as quais mesclam linguagens e registros distintos de representação – o leve e o sério, resultava em uma forma agradável e útil a um público dividido entre uma elite que almejava se aproximar de padrões europeus e uma população inculta em grande parte. As peças podiam provocar o riso e também a compaixão, agradar e instruir pelo exemplo moral. Os anúncios dos jornais brasileiros, repletos de elogios, sugerem que os responsáveis por fornecer os espetáculos ao público tinham noção sobre a sua heterogeneidade. Com o melodrama, foi possível atingir um padrão, alcançar um equilíbrio e identificar um gosto comum do público local.

Textos publicados em periódicos brasileiros do século XIX demonstram que o melodrama, no Brasil, serviu aos propósitos da elite, desde os tempos imperiais. As peças eram encenadas nos teatros oficiais, homenageavam datas, acontecimentos e personagens históricas, símbolos do poder estabelecido, e mantinham códigos morais condizentes com a censura teatral, favorecendo a manutenção do sistema vigente.

O estabelecimento do melodrama francês no Brasil demonstra ter sido afetado por processos característicos da formação nacional, de acordo com uma engrenagem de importação de ideias, discutida tanto por Roberto Schwarz quanto por Sérgio Buarque de Holanda³⁸². Essa engrenagem funcionava em meio ao dilema entre professar os mais altos ideais europeus, que ajustariam o país à civilização ocidental, e inseri-los num contexto divergente – num país agrário, marcado pela divisão em latifúndios, cujo sistema econômico, escravagista e dependente do mercado externo, colocava-o no mundo capitalista.

Em meio a essas disparidades e ao confronto entre pensamento e prática, o teatro nacional desenvolvia-se. De um lado, o intuito de seguir modelos e padrões de qualidade literária, de outro, um público e suas demandas, às quais o melodrama em grande parte atendeu, consolidando uma linha contínua, essencial para o estabelecimento de uma tradição. A capacidade de atrair o público ao teatro não favoreceu apenas a continuidade dessa forma teatral no país, mas também manteve a regularidade das atividades teatrais, além de permitir o contato dos espectadores com outras formas, como a comédia, visto que os espetáculos apresentados não se resumiam apenas a uma peça.

³⁸² Do primeiro, destaca-se a obra *Ao vencedor as batatas* (1977) e, do segundo, a obra *Raízes do Brasil* (1956).

Enquanto na França o melodrama ficou conhecido como uma forma teatral oposta ao Neoclassicismo e ao reino da razão e do pensamento, no Brasil, a forma se consolidou em outro âmbito de tradição teatral, em que se evidenciavam os espetáculos grandiosos, marcados pela mescla entre linguagens diversas. Em nosso país, o melodrama deu continuidade a uma tradição que passou pelo esplendor do espetáculo barroco, oferecido nas igrejas, e na qual o teatro produzido por dramaturgos nacionais, inspirados em padrões neoclássicos, não conseguiu se manter ao longo do tempo.

O discurso da imprensa nacional indica que o melodrama se inseriu no Brasil como uma forma conhecida e promovida pelas suas contribuições éticas, úteis à fundação da unidade nacional, e pelas suas encenações grandiosas, pelo seu potencial em desenvolver o espetáculo, o que sugere sua importância para a consolidação da arte teatral no país como um todo: dramaturgia e artes cênicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBON, Michele. *Caminhos do melodrama em Portugal*. Tese, Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2011.
- BELLEN, E. C. Van. *Les origines du mélodrame*. Paris: Utrecht, 1927.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone e SGARD, Jean (org.). *Mélodrames et romans noirs*. Toulouse: Presses Universitaires Mirail, 2000.
- BOMENY, Helena. *Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2003.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Melodrama um gênero a serviço da emoção*. Tese de livre docência, Instituto de Artes da UNICAMP, 2006.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. U.S.: Yale University Press, 1995.
- BRUNET, Brigitte. *Le théâtre de Boulevard*. Paris: Colin, 2005.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *O Espetáculo do Melodrama: Arquétipos e Paradigmas*. Tese (Doutorado em Teatro), ECA/USP, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Volumes I e II. Belo Horizonte: Itatiaia, 1971.
- _____. "O escritor e o público". In.: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.
- COSTA, Carlos R. *A revista no Brasil, o século XIX*. Tese (Ciências da Comunicação), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007.
- COSTA LIMA, Luiz (Sel., Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999, Vol. 6.

DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro – l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani, 1982.

EWALD, Ariane. *Fragmentos da modernidade nas Crônicas Folhetinescas do Segundo Reinado*. Tese de Doutorado (comunicação e Cultura), Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

FARIA, João Roberto. "Sílvia Romero, José Veríssimo e o teatro brasileiro". In.: *Letras de hoje*, Porto Alegre, v.31, n° 4, 1996, pp. 73-79.

_____. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

_____. (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Volume I. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. "O estudo da dramaturgia no curso de Letras". In.: WEINHARDT, Marilene et al (org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Ed. UFPR, 2013, pp. 501-512.

FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 4. ed. revista – São Paulo: Global, 2008.

GASCAR, Pierre. *Le boulevard du crime*. Paris: Atelier Hachete/Massin, 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2010.

GEROULD, Daniel. "Russian Formalist Theories of Melodrama". In.: LANDY, Marcia. *Imitations of life: a reader on film and television melodrama*. Detroit : Wayne State University Press, 1991.

GINISTY, Paul. *Le mélodrame*. Paris: Editions , D'aujourd'hui, 1982.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GUINSBURG, Jacó e PATRIOTA, Rosangela. "Prefácio". In.: *Revista Dramática: São Paulo, 1860*. 2007.

HARTOG, Willie. *Guilbert de Pixérécourt – sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*. Paris : Honoré Champion, 1980.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HESSEL, Lhotar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.

HUPPES, Ivete. *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro Romantismo*. Porto Alegre: Movimento; Lajeado: FATES, 1993.

_____. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

LE HIR, Marie-Pierre. *Le Romantisme aux enchères, Pixérecourt, Ducange, Hugo*. Amsterdam/Philadelphie: John Benjamins Publishing C^o, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. Ed. São Paulo: Global, 2001.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Volumes I, II, III e IV. São Paulo: Cultrix, 1977.

MELLO, Helena M. *Aspectos da crítica teatral brasileira na era digital*. Dissertação, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2010.

MENCARELLI, Fernando A. *Cena aberta: a absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MERÍSIO, Paulo. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais*. Tese, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PETITJEAN, André. *Études linguistiques des didascalies*. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2012.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.

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

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec, 1999.

REBELLO, Luiz F. *O teatro romântico: 1838-1869*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RONDINELLI, Bruna. "O teatro e a imprensa: anúncios das estreias de Martins Pena". In.: *Revista Miscelânea*, Assis, vol. 8, 2010.

_____. *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O Judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço*. Dissertação, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

_____. "Repensando o Melodrama Romântico Francês no Brasil". *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, UFSC, UDESC, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1962.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do Imperador*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

SICILIANO, Tatiana. "Teatro representado em jornal: gêneros mesclados em Arthur Azevedo". In.: *Alceu*, v. 15, n. 29, 2014.

SILVA, Luciane Nunes da. *O conservatório dramático brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese, Universidade Federal Fluminense, 2006.

SODRÉ, Nelson W. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

STEVENS, Kera. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

THIESSE, Anne-Marie. "Feuilleton". In: ARON, Paul et al (org.). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2010, p. 288-289.

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

_____. *Méiodramatiques*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

WAEBER, Jacqueline. *En musique dans le texte: Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*. Paris: Van Dieren Éditeur, 2005.

WEBER, Christopher. *The Zarzuela Companion*. Oxford: Scarecrow Press, 2002.

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

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXO I – TABELAS CONTENDO OS TÍTULOS DOS PERIÓDICOS BRASILEIROS CONSULTADOS E O NÚMERO DE OCORRÊNCIAS DO TERMO “MELODRAMA” POR PUBLICAÇÃO.

ANO 1820 – 1829

TÍTULO DO PERIÓDICO³⁸³ NÚMERO DE OCORRÊNCIAS

<i>A Estrela Brasileira</i> – Rio de Janeiro – 1823	1
<i>Grito da Rasão</i> – Bahia – 1824	1

ANO 1830 -1839

TÍTULO DO PERIÓDICO NÚMERO DE OCORRÊNCIAS

<i>Diário do Rio de Janeiro</i> – Rio de Janeiro - 1836	7
<i>Correio Mercantil</i> – Bahia – 1838	5
<i>Diario de Pernambuco</i> – Pernambuco – 1836	2
<i>A Aurora Fluminense</i> – Rio de Janeiro – 1839	2
<i>Chronista</i> – Rio de Janeiro – 1838	1
<i>O Novo Farol Paulistano</i> – São Paulo – 1836	1
<i>A Phenix</i> – São Paulo – 1838	1

ANO 1840 -1849

TÍTULO DO PERIÓDICO NÚMERO DE OCORRÊNCIAS

<i>O Mercantil</i> – Rio de Janeiro – 1844	68
<i>Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal</i> – Rio de Janeiro - 1848	41
<i>Diário do Rio de Janeiro</i> – Rio de Janeiro – 1840	29
<i>Sentinella da Monarchia</i> – Rio de Janeiro – 1844	9
<i>Diario de Pernambuco</i> – Pernambuco – 1840	8
<i>Correio Mercantil</i> – Bahia – 1841	7
<i>O Despertador</i> – Rio de Janeiro – 1840	6
<i>O Brasil</i> – Rio de Janeiro – 1843	6
<i>Museo Universal: jornal das famílias brasileiras</i> – Rio de Janeiro - 1841	4
<i>Minerva Brasiliense</i> – Rio de Janeiro – 1843	3
<i>O Guaycuru</i> – Bahia – 1846	3
<i>A Revista</i> – Maranhão – 1847	2

³⁸³ Ao lado dos títulos, o local de publicação (quando informado no periódico) e o ano em que a primeira ocorrência aparece. Optou-se por manter a grafia encontrada no documento original.

<i>O Correio da Tarde</i> – Rio de Janeiro – 1849	2
<i>Gazeta Official do Imperio do Brasil</i> – Rio de Janeiro - 1848	2
<i>O Crepusculo</i> – Bahia – 1846	2
<i>O Campista</i> – 1841	1
<i>Revista Brasileira</i> – Rio de Janeiro – 1843	1
<i>A Lanterna Magica</i> – Rio de Janeiro – 1844	2
<i>O Diario Novo</i> – Pernambuco – 1842	1
<i>Publicador Maranhense</i> – Maranhão – 1843	1
<i>A Phenix</i> – São Paulo – 1841	1
<i>O Maiorista</i> – 1841	1
<i>Gazeta Universal</i> – Rio de Janeiro – 1844	1
<i>O Rio-Grandense</i> – Rio Grande, no Rio Grande do Sul - 1849	1

ANO 1850 -1859

TÍTULO DO PERIÓDICO

NÚMERO DE OCORRÊNCIAS

<i>Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal</i> – Rio de Janeiro - 1850	74
<i>Diário do Rio de Janeiro</i> – Rio de Janeiro – 1850	51
<i>Diario de Pernambuco</i> – Pernambuco – 1850	38
<i>O Correio da Tarde</i> – Rio de Janeiro – 1850	25
<i>O Brasil</i> – 1851	14
<i>A Patria</i> – Nictheroy – Rio de Janeiro – 1857	7
<i>Periodico dos Pobres</i> – Rio de Janeiro – 1851	5
<i>O Liberal Pernambucano</i> – Pernambuco – 1852	4
<i>Publicador Maranhense</i> – Maranhão – 1850	4
<i>A Imprensa</i> – 1850	4
<i>Correio Paulistano</i> – São Paulo – 1855	3
<i>Diario do Maranhão</i> – Maranhão – 1856	3
<i>O Jornal da Senhoras</i> – Rio de Janeiro – 1853	2
<i>A Marmota na Corte</i> – Rio de Janeiro – 1851	2
<i>O Cearense</i> – Ceará – 1851	2
<i>L'iride Italiana</i> – Rio de Janeiro – 1855	2
<i>A Semana</i> – Rio de Janeiro – 1856	2
<i>O Globo</i> – Maranhão – 1852	2
<i>O Rio-Grandense</i> – Rio Grande – Rio Grande do Sul - 1850	2
<i>A Imprensa</i> – São Luiz – Maranhão – 1859	1
<i>Revista Popular</i> – Rio de Janeiro – 1859	1

<i>O Argos da Provincia de Santa Catharina</i> – Santa Catarina - 1856	1
<i>O Commercial</i> – Ceará – 1855	1
<i>Annaes de Medicina Brasiliense</i> – Rio de Janeiro - 1850	1
<i>Treze de Maio</i> – 1855	1
<i>O Guanabara</i> – Rio de Janeiro – 1850	1
<i>O Juiz do Povo</i> – Ceará – 1851	1
<i>Jornal de Recife</i> – Recife – 1859	1
<i>O Brasil Illustrado</i> – Nitheroy – Rio de Janeiro - 1856	1
<i>Marmota Fluminense</i> – Rio de Janeiro – 1856	1
<i>Semanario de Avisos Y Conocimientos Utiles</i> – Assunção – Paraguai - 1858	1
<i>Courrier Du Brésil</i> – Rio de Janeiro – 1854	1
<i>A Aurora</i> – Rio de Janeiro – 1851	1
<i>Brasil. Ministério do Império</i> – Rio de Janeiro - 1851	1
<i>Ilustração Brasileira</i> – Rio de Janeiro – 1854	1
<i>A Imprensa</i> – 1852	1
<i>O Mensageiro</i> – Desterro ³⁸⁴ – Santa Catarina - 1857	1
<i>Compilador</i> – Rio de Janeiro – 1852	1
<i>Brasil Commercial</i> – Rio de Janeiro – 1858	1
<i>A Divulgação</i> – Curitiba – Paraná	1

ANO 1860 -1869

TÍTULO DO PERIÓDICO

NÚMERO DE OCORRÊNCIAS

<i>Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal</i> – Rio de Janeiro - 1861	56
<i>Diário do Rio de Janeiro</i> – Rio de Janeiro – 1860	49
<i>Diario de Pernambuco</i> – Pernambuco – 1860	34
<i>Jornal de Recife</i> – Recife – 1869	14
<i>Correio Paulistano</i> – São Paulo – 1862	11
<i>O Correio da Tarde</i> – Rio de Janeiro – 1860	10
<i>Constitucional</i> – Rio de Janeiro – 1862	6
<i>O Publicador</i> – Paraíba – 1864	5
<i>A Actualidade</i> – Rio de Janeiro – 1862	4
<i>Diario do Povo</i> – Rio de Janeiro – 1868	4
<i>Diario de S. Paulo</i> – São Paulo – 1866	4
<i>Publicador Maranhense</i> - São Luiz – Maranhão – 1862	4

³⁸⁴ Hoje Florianópolis.

<i>A Pátria</i> – Nictheroy – Rio de Janeiro – 1860	4
<i>Monitor Macahense</i> – Macahe – 1864	3
<i>Revista Popular</i> – 1860	3
<i>Pedro II</i> – Ceará – 1861	3
<i>A Constituição</i> – Ceará – 1864	3
<i>O Espectador</i> – Rio de Janeiro – 1863	3
<i>Diario de Minas</i> – Ouro Preto – Minas Gerais - 1866	3
<i>Semana Ilustrada</i> – Rio de Janeiro – 1862	3
<i>Revista Theatral</i> – Rio de Janeiro – 1860	3
<i>Echo da Nação</i> – Nictheroy – Rio de Janeiro - 1860	3
<i>O Portuguez</i> – Rio de Janeiro – 1864	2
<i>O Ypiranga</i> – Ypiranga – São Paulo – 1868	2
<i>A Coalção</i> – São Luiz - Maranhão – 1864	2
<i>O Cearense</i> – Ceará – 1865	2
<i>O Constitucional</i> – Recife – 1861	2
<i>Jornal da Victoria</i> – Victoria – Espírito Santo - 1864	1
<i>O Keleidoscopio</i> São Paulo – 1860	1
<i>Diario de Belem</i> – Pará – 1868	1
<i>O Argos da Provincia de Santa Catharina</i> – Desterro - 1861	1
<i>A Esperança</i> – Rio de Janeiro -1861	1
<i>O Conservador</i> – Recife – 1868	1
<i>O Liberal</i> – Pernambuco – 1863	1
<i>A Vida Fluminense</i> – Rio de Janeiro – 1868	1
<i>A Cruz</i> – Rio de Janeiro – 1862	1
<i>Constitucional Pernambucano</i> – Pernambuco - 1864	1
<i>A Liberdade</i> – Ceará – 1864	1
<i>D. Luiz I</i> – Rio de Janeiro – 1869	1
<i>Entreacto</i> – 1860	1
<i>Merrimac</i> – Rio de Janeiro – 1863	1
<i>Dezeseis de Julho</i> – 1869	1
<i>O Progressista</i> – 1861	1
<i>O Futuro</i> – Rio de Janeiro – 1863	1
<i>O Ytoróro</i> – Santos – São Paulo – 1860	1
<i>Revista Dramatica</i> – São Paulo – 1860	1
<i>O Jequitinhonha</i> – Diamantina – Minas Gerais - 1869	1
<i>Folhinha Civil e Ecclesiastica</i> – Rio de Janeiro -1861	1

<i>Folhinha Biographica</i> – Rio de Janeiro – 1862	1
<i>Folhinha</i> – Rio de Janeiro – 1862	1

ANO 1870 -1879

TÍTULO DO PERIÓDICO

NÚMERO DE OCORRÊNCIAS

<i>Diario de Pernambuco</i> – Pernambuco – 1870	31
<i>Diário do Rio de Janeiro</i> – Rio de Janeiro – 1870	21
<i>Jornal de Recife</i> – Recife – 1870	18
<i>O Globo</i> – Rio de Janeiro – 1874	12
<i>Gazeta de Noticias</i> – Rio de Janeiro – 1877	11
<i>O Liberal do Para</i> – Belém – Pará – 1870	11
<i>A Reforma</i> – Rio de Janeiro – 1870	10
<i>O Despertador</i> – Desterro – 1873	10
<i>Correio Paulistano</i> – São Paulo – 1871	8
<i>Jornal da Tarde</i> – Rio de Janeiro – 1870	7
<i>O Novo Mundo</i> – Nova Iorque – 1873	6
<i>Diario de S. Paulo</i> – São Paulo – 1872	6
<i>O Campista</i> – Villa São Salvador de Campos ³⁸⁵ – Rio de Janeiro - 1879	5
<i>Jornal das Famílias</i> – Rio de Janeiro – 1872	5
<i>O Monitor</i> – Bahia – 1878	5
<i>O Reporter</i> – Rio de Janeiro – 1879	5
<i>A Provincia</i> – Recife – 1876	4
<i>O Cruzeiro</i> – Rio de Janeiro – 1878	4
<i>Correio do Brazil</i> – Rio de Janeiro – 1872	4
<i>A Republica</i> – Rio de Janeiro – 1872	3
<i>A Nação</i> – Rio de Janeiro – 1873	3
<i>Ilustração do Brazil</i> – Rio de Janeiro – 1877	3
<i>O Fluminense</i> – Rio de Janeiro – 1879	2
<i>Revista Musical e de Bellas Artes</i> – 1879	2
<i>O Espirito - Santense</i> – Espírito Santo – 1875	2
<i>Diario de Belem</i> – Pará – 1872	2
<i>Revista Illustrada</i> – Rio de Janeiro – 1876	2
<i>A Constituição : Orgao do Partido Conservador</i> – Pará - 1878	2
<i>Dezenove de Dezembro</i> – Curitiba – Paraná - 1870	2

³⁸⁵ Hoje Campos dos Goytacazes.

<i>O Paiz</i> – Maranhão – 1878	2
<i>O Figaro : Folha Ilustrada</i> – 1877	2
<i>Gazeta da Noite</i> – Rio de Janeiro – 1879	2
<i>Publicador Maranhense</i> – Maranhão – 1876	2
<i>O Besouro</i> – Rio de Janeiro – 1878	2
<i>A Boa Nova</i> – Pará - 1879	2
<i>1ª Lei</i> – Rio de Janeiro – 1875	2
<i>A Patria</i> – Nictheroy – Rio de Janeiro – 1873	2
<i>Boletim do Grande Oriente Unido e Supremo Conselho do Brazil</i> – Rio de Janeiro – 1876	1
<i>Gazeta de Campinas</i> – Campinas – São Paulo – 1870	1
<i>Correio da Victoria</i> – Espírito Santo - 1870	1
<i>Jornal do Aracaju</i> – Sergipe – 1872	1
<i>Jornal do Pará</i> – Pará – 1875	1
<i>O Pelicano</i> – Pará – 1873	1
<i>A Actualidade.</i> – Espírito Santo – 1878	1
<i>Revista da Sociedade Phenix Litteraria</i> – Rio de Janeiro - 1878	1
<i>Revista Mensal da Sociedade</i> – Rio de Janeiro – 1872	1
<i>O Apostolo</i> – 1879	1
<i>A Epocha</i> – 1875	1
<i>Leitura para os Domingos</i> - 1871	1
<i>Diario de Noticias</i> – Rio de Janeiro – 1872	1
<i>Imprensa Evangelica</i> – Rio de Janeiro – 1870	1
<i>The British And American Mail</i> – Rio de Janeiro – 1878	1
<i>Anais da Biblioteca Nacional</i> – Rio de Janeiro – 1876	1
<i>Provincia do Paraná</i> – Paraná - 1879	1
<i>O Cearense</i> - Ceará - 1877	1
<i>A Constituinte</i> – São Paulo – 1879	1
<i>O Mosquito</i> – Rio de Janeiro – 1872	1
<i>Gazeta de Joinville</i> – Santa Catarina – 1879	1
<i>A Academia de São Paulo</i> – São Paulo – 1876	1
<i>Jornal da Tarde</i> – São Paulo – 1879	1
<i>O Domingo</i> – Maranhão – 1873	1
<i>Diario do Maranhão</i> – Maranhão – 1874	1
<i>Tribuna Artistica</i> – Rio de Janeiro – 1871	1
<i>O Cunhense</i> – Cunha – São Paulo – 1878	1

<i>O Guarany</i> – Rio de Janeiro – 1871	1
<i>Jornal da Tarde</i> – Rio de Janeiro – 1877	1
<i>O Mundo da Lua</i> – Nitheroy – Rio de Janeiro – 1871	1
<i>A Comedia Social</i> – Nitheroy – Rio de Janeiro – 1870	1
<i>O Lobishomem</i> – 1871	1
<i>Ilustração Brasileira</i> – Rio de Janeiro -1876	1
<i>Correio da Noite</i> – Rio de Janeiro – 1879	1
<i>O Caixeiro</i> – Rio de Janeiro – 1873	1
<i>A Luz</i> – Rio de Janeiro – 1872	1
<i>A Imprensa</i> – Theresina – Piauí – 1878	1
<i>Collecção de Modinhas Brasileiras</i> – Rio de Janeiro - 1872	1

ANO 1880 -1889

TÍTULO DO PERIÓDICO

NÚMERO DE OCORRÊNCIAS

<i>Gazeta de Noticias</i> – Rio de Janeiro – 1880	41
<i>O Paiz</i> – Rio de Janeiro – 1884	41
<i>Diario de Pernambuco</i> – Pernambuco – 1880	30
<i>Pacotilha</i> – Maranhão – 1884	26
<i>Jornal de Recife</i> – Recife – 1880	22
<i>Diario de Noticias</i> – Rio de Janeiro – 1885	19
<i>O Campista</i> – Campos – Rio de Janeiro – 1880	18
<i>Gazeta da Tarde</i> – Rio de Janeiro – 1881	18
<i>Correio Paulistano</i> – São Paulo – 1880	16
<i>O Liberal do Para</i> – Pará – 1880	12
<i>A Folha Nova</i> – 1882	10
<i>Diario do Maranhão</i> – Maranhão – 1880	9
<i>Pharol</i> – Juiz de Fora – São Paulo – 1884	6
<i>Gazeta Nacional</i> – Rio de Janeiro – 1888	5
<i>O Globo</i> – Rio de Janeiro – 1881	5
<i>O Mercantil</i> – Petropolis – Rio de Janeiro – 1880	5
<i>A Ilustração</i> – Paris – 1884	5
<i>Revista Musical e de Bellas Artes</i> – 1880	4
<i>Diario Portuguez</i> – Bahia – 1885	4
<i>Diario de Belem</i> – Pará – 1881	4
<i>Diario do Brazil</i> – Rio de Janeiro – 1881	4
<i>A Provincia do Espirito-Santo</i> – Espirito-Santo - 1883	4

<i>A Semana</i> – Rio de Janeiro – 1885	4
<i>A Vida Moderna</i> – 1886	4
<i>Tribuna Liberal</i> – Rio de Janeiro -1888	4
<i>Novidades</i> – Rio de Janeiro – 1888	4
<i>O Fluminense</i> – Rio de Janeiro – 1881	3
<i>Gazeta do Norte</i> – Fortaleza – Ceará – 1881	3
<i>O Espirito - Santense</i> – Espírito-Santo – 1883	3
<i>Revista Illustrada</i> – Rio de Janeiro – 1881	4
<i>A Constituição : Orgao do Partido Conservador</i> – Belém – Pará – 1881	3
<i>A Federação</i> – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – 1884	3
<i>O Despertador</i> – Desterro – 1883	3
<i>A Estação</i> Porto – Portugal – 1884	3
<i>Gazeta de Noticias</i> – Maranhão – 1883	3
<i>Cidade do Rio</i> – Rio de Janeiro – 1888	2
<i>Revista Brasileira</i> – 1880	2
<i>Diario Illustrado</i> – Rio de Janeiro – 1887	2
<i>O Orbe</i> – Maceió – 1882	2
<i>O Apostolo</i> – 1880	2
<i>Corsario</i> – Rio de Janeiro – 1880	2
<i>Diario de Noticias</i> – Pará – 1885	2
<i>A Epoca</i> – Rio de Janeiro – 1888	2
<i>Diario da Bahia</i> – Bahia – 1889	2
<i>Jornal do Commercio</i> – Paraná – 1884	2
<i>A Vanguarda</i> – Rio de Janeiro – 1886	1
<i>Gazeta da Bahia</i> – Bahia – 1884	1
<i>Pedro II</i> – Fortaleza – Ceará – 1881	1
<i>Jornais de Ouro Preto</i> – Minas Gerais – 1886	1
<i>A Provincia de Minas</i> – Minas Gerais – 1886	1
<i>Libertador</i> – Fortaleza – Ceará – 1886	1
<i>O Bond</i> – Rio de Janeiro – 1881	1
<i>A Platéa</i> – Rio de Janeiro – 1888	1
<i>A Provincia de Matto-Grosso</i> – Matto-Grosso – 1881	2
<i>A Verdade</i> – 1880	1
<i>Campeão Lusitano</i> – Rio de Janeiro - 1884	1
<i>Goyaz : Orgão do Partido Liberal</i> – Goyaz – 1885	1
<i>Diario do Commercio</i> – Rio de Janeiro – 1889	1

<i>Liberal Mineiro</i> – Minas Gerais – 1886	1
<i>Gazeta Luzitana</i> – Rio de Janeiro – 1886	1
<i>O Espectador</i> – Rio de Janeiro – 1885	1
<i>Diario de Minas</i> – Minas Gerais – 1889	1
<i>Dezenove de Dezembro</i> – Curitiba – Paraná - 1885	1
<i>Almanach do Vassourense</i> – Rio de Janeiro – 1887	1
<i>A Regeneração</i> – Desterro – 1884	1
<i>O Mequetrefe</i> – 1886	1
<i>The Anglo-Brazilian Times</i> – Rio de Janeiro - 1881	1
<i>Gazeta de Joinville</i> – Santa Catarina – 1881	1
<i>O Arauto de Minas</i> – Minas Gerais – 1886	1
<i>Treze de Maio</i> – Rio de Janeiro – 1881	1
<i>O Constitucional</i> – Espírito-Santo – 1888	1
<i>Gazeta do Natal</i> – Natal – Rio Grande do Norte - 1888	1
<i>O Liberal</i> – Maranhão – 1886	1
<i>Distracção</i> – 1886	1
<i>O Lábaro</i> – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – 1881	1
<i>Gazeta da Parahyba</i> – Parahyba – 1888	1
<i>O Periquito</i> – Maceió – 1888	1
<i>Sete de Março</i> – Corityba – 1888	1
<i>O Ensaio</i> – 1883	1
<i>Almanach do Diario de Noticias</i> – Bahia – 1884	1
<i>O Vassourense</i> – Vassouras – Rio de Janeiro - 1889	1

ANO 1890 -1899

TÍTULO PERIÓDICO

NÚMERO DE OCORRÊNCIAS

<i>O Paiz</i> – Rio de Janeiro – 1890	120
<i>Gazeta de Noticias</i> – Rio de Janeiro – 1890	106
<i>A Noticia</i> – Rio de Janeiro – 1894	54
<i>O Commercio de São Paulo</i> – São Paulo – 1893	39
<i>Correio Paulistano</i> – São Paulo – 1890	28
<i>Jornal do Brasil</i> – Rio de Janeiro – 1891	22
<i>Pacotilha</i> – Maranhão – 1890	17
<i>Diario de Noticias</i> – Rio de Janeiro – 1890	16
<i>Novidades</i> – Rio de Janeiro – 1890	16
<i>O Tempo</i> – Rio de Janeiro – 1891	15

<i>A Federação</i> – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – 1890	13
<i>Diario de Noticias</i> – Pará – 1890	13
<i>Diario de Pernambuco</i> – Pernambuco – 1890	12
<i>Jornal de Recife</i> – Recife – 1891	11
<i>Cidade do Rio</i> – Rio de Janeiro – 1893	10
<i>A Estação</i> – Porto –Portugal- 1891	10
<i>Gazeta da Tarde</i> – Rio de Janeiro – 1890	9
<i>Pharol</i> – Juiz de Fora – 1891	8
<i>Revista Moderna</i> –Paris – 1897	8
<i>A Republica</i> – Ceará – 1892	8
<i>O Democrata</i> – Pará – 1890	7
<i>A Imprensa</i> – Rio de Janeiro – 1898	6
<i>O Album</i> – 1893	6
<i>O Fluminense</i> – Rio de Janeiro – 1890	5
<i>Correio da Tarde</i> – Rio de Janeiro – 1893	5
<i>Diario do Maranhão</i> – Maranhão – 1890.	5
<i>Pequeno Jornal - Jornal Pequeno</i> – Recife – 1898	5
<i>Folha do Norte</i> – Pará- 1896	4
<i>Revista Brasileira</i> – 1895	4
<i>Diario do Commercio</i> – Rio de Janeiro – 1891	4
<i>Gazeta de Petropolis</i> -1892	4
<i>O Combate</i> – Rio de Janeiro – 1892	4
<i>A Cruzada</i> –Maranhão – 1892	4
<i>Commercio do Espirito Santo</i> – Espirito Santo - 1894	3
<i>Campeão Lusitano</i> – Rio de Janeiro – 1891	3
<i>Correio Paraense</i> – Pará – 1893	3
<i>O Republicano</i> – Cuyabá – Matto-Grosso – 1896	3
<i>A Capital</i> – Rio de Janeiro – 1892	3
<i>A Republica: Orgão do Club Republicano</i> – Pará – 1891	3
<i>Republica</i> – Desterro – Santa Catarina – 1891	3
<i>Jornal de Noticias</i> – Bahia – 1892	3
<i>O Pará</i> – Pará – 1899	2
<i>O Brazil</i> – Rio de Janeiro – 1890	2
<i>Diario de Manáos</i> – Amazonia – 1891	2
<i>Revista Theatral</i> – Rio de Janeiro – 1894	2
<i>O Parahybano</i> – Parahyba – 1892	2

<i>Gazeta Oficial</i> – Cuyabá – Matto Grosso – 1899	2
<i>A Nação</i> – São Paulo – 1897	2
<i>O Campista</i> – Campos – Rio de Janeiro – 1891	1
<i>A União</i> – Parahyba – 1897	1
<i>A Republica</i> – Curityba – Paraná – 181	2
<i>O Cachoeirano</i> – Cachoeiro de Itapemirim – Espírito Santo – 1892	1
<i>Rio Grande do Norte</i> – Natal – Rio Grande do Norte – 1892	1
<i>O Estado do Espírito</i> – Espírito Santo – 1899	1
<i>Diario do Commercio</i> – Curityba – Paraná - 1891	1
<i>Minas Geraes</i> – Minas Geraes – 1895	1
<i>Revista Illustrada</i> – Capital Federal – 1891	2
<i>O Apostolo</i> – 1896	1
<i>The Rio News</i> – Rio de Janeiro – 1896	1
<i>A Epocha</i> – Pernambuco – Recife – 1890	1
<i>A Semana</i> – Rio de Janeiro – 1893	1
<i>Pequeno Jornal</i> – Bahia – 1891	1
<i>Republica</i> – Florianopolis – Santa Catarina – 1896	1
<i>O Mercantil</i> – São Paulo – 1890	1
<i>O Municipio</i> – Curityba – 1898	1
<i>Club Curitybano</i> – Curityba – 1892	1
<i>A Cigarra</i> – Rio de Janeiro – 1895	1
<i>O Jornal de Minas</i> – Ouro Preto – 1891	1
<i>O Brazil</i> – Rio de Janeiro – 1890	1
<i>Diario de Minas</i> – Cidade de Minas – 1899	1
<i>O Lynce</i> – Macahe – Rio de Janeiro – 1896	1
<i>O Lábaro</i> – Porto Alegre – 1891	1
<i>Cruzeiro do Norte</i> - Maceió – 1891	1
<i>A Nação</i> – São Paulo – 1899	1
<i>Revista do Brazil</i> – São Paulo – 1899	1
<i>Gazeta de Alegrete</i> – Alegrete – Rio Grande do Sul - 1893	1
<i>Almanak Enciclopedico Sul-Rio-Grandense</i> – Rio Grande do Sul - 1897	1

ANEXO II – TABELA E GRÁFICO SOBRE EVOLUÇÃO DO NÚMERO DE REGISTROS DO TERMO “MELODRAMA” EM PERIÓDICOS BRASILEIROS NO SÉCULO XIX

Nº	ESTADO	OCORRENCIAS
1	RIO	1286
2	PERNAMBUCO	244
3	SÃO PAULO	147
4	MARANHÃO	90
5	PARÁ	73
6	INDEFINIDO	41
7	BAHIA	35
8	CEARÁ	27
9	SANTA CATARINA	23
10	RIO GRANDE DO SUL	22
11	ESPÍRITO SANTO	18
12	PORTUGAL	13
13	PARANÁ	13
14	PARIS	13
15	MINAS	12
16	PARAÍBA	9
17	MATO GROSSO	7
18	USA	6
19	MACEIÓ	4
20	AMAZÔNIA	2
21	RIO GRANDE DO NORTE	2
22	GOIÁS	1
23	SERGIPE	1
24	PARAGUAI	1
25	PIAUI	1
	Total Geral	2091

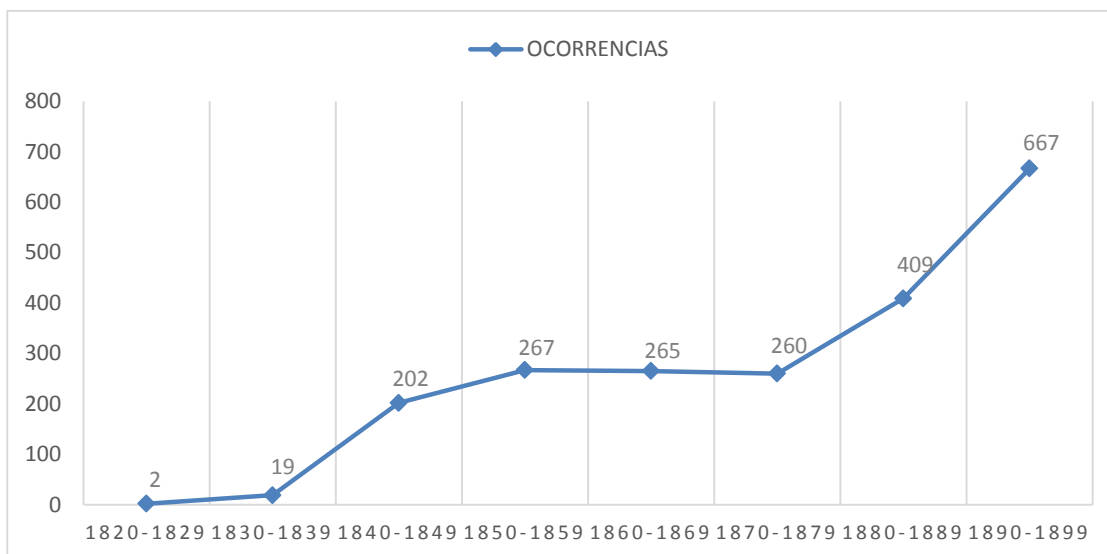


Gráfico da evolução numérica dos registros do termo melodrama em periódicos brasileiros no século XIX.

ANEXO III – COMPARAÇÃO ENTRE ANÚNCIOS DE ESPETÁCULOS PUBLICADOS NO *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* (1851) E *O PAIZ* (1896).

THEATRO.

DE S. JANUÁRIO.
SENTA FEIRA, 7 DE FEVEREIRO DE 1851.
 GRANDE E VARIADO ESPECTACULO
 Benefício de
FLORENTINO CARLOS VICTORIA
 E
THIMOTEO JOSÉ FERNANDES.

Depois que os professores da orchestra executarem a abertura — ZAMPA — subirá à scena, pela primeira vez, o interessante melodrama, em 3 actos, traducção do Sr. José Moreira Barbosa Junior,

O FABRICANTE
 DE
NOTAS FALSAS.

Este drama offerecido aos beneficiados pelo seu traductor, não deixará a desejar, não só pelo assumpto em que é escripto, como tambem pelos lances de scena de que é enriquecido.

Findo o melodrama, a Sra. D Ricciolini dansará

A GAZETA.

Seguir-se-ha pelo Sr. Martinho uma das suas melhores

ARIAS.

Rematará o espectáculo com a bella comedia em 3 actos

O PASSARO AZUL

na qual a Sra. D. Estella desempenhará a parte de Arthur.

É este o espectáculo que os beneficiados têm a honra de offerecer ao respeitavel publico, e aos seus amigos, de quem esperão merecer protecção.

Os Bilhetes vendem-se em casa do beneficiado, rua de D. Manuel n. 7, e, no dia, no escriptorio do theatro.

Anúncios de espetáculos no jornal *Diário do Rio de Janeiro* (1851)

THEATRO LUCINDA

Empreza Fernandes Pinto & C.—Companhia Brandão da qual fazem parte a 1ª atriz Pepa Ruiz e o popularíssimo actor BRANDÃO
 Direcção scenica de Acazio Antunes—Regente da orchestra maestro Luiz Moreira

HOJE Quinta-feira 26 de novembro de 1896 **HOJE**

ESTRÊLA DA GRACIOSA ATRIZ ALIVERT
 A mais graciosa VICTORIA THEATRAL
 RIO-NU' -- O INEVITAVEL RIO-NU' -- O TRIUMPHANTE
 SUCESSO INEGUALVEL

da archi-celebre revista de costumes de grande espectáculo, em 1 prologo, 3 actos e 16 quadros, do Dr. Moreira Sampaio, musica de Costa Junior e Luiz Moreira

RIO-NU'

O INEXPUGNAVEL

Pepa Ruiz, a inimitavel Pepa Ruiz, desempenha com todo brilhantismo os seus importantes papeis de Lusbelino, a avarra, o freguez do leite, uma criada, uma baubista, o telefonista, a italiana Mo augi, a moça e o conquistador da rua do Ouriçor. O importante papel de RIO-NU' é magistralmente desempenhado pelo popularissimo actor Brandão. A distincta cantora Aurora Rodrigues toma parte nesta representação de RIO-NU' exhibindo-se nos interessantes papeis de Jocelina e uma elegante. A sympathica e querida Raça fará o papel de sua criação — Dolores (a argentina) e mais o Tam-tam e uma dama elegante.

Os festejados actores Colas e Leciano continuam, por obsequio, a tomar parte no RIO-NU'.
 Os papeis de Imigração e Febra amarela estão a cargo das graciosas atrizes Magdalena Vatel e Alivert.
 Pinto, Machado, Lopes, Zeferino, Portuzal, Louro, Azeredo, Maria del Carmen, Stephanie, Adelaide de Lacerda e Isabel Fick continuam a desempenhar os papeis que crearam.

Grande corpo de côros composto de 40 figuras

A 1ª dançarina Therezina Chiarini e o grande corpo de baile executarão os dois esplendidos bailes, os

POMBOS CORREIOS e AS SOMBRAS

Vestuarios, scenarios e adereços riquissimos.

Mise-en-scene do 1º actor Brandão

Os bilhetes á venda na bilheteria.

Às 8 1/4 horas ————— Às 8 1/4 horas

Amanhã -- RIO-NU' -- Amanhã

INAUGURAÇÃO

ESTA SEMANA

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA

GRANDE KERMESSE

NO Sábão n-hre deste theatro EM BENEFICIO DO RECOLHIMENTO DE

SANTA RITA DE CÁSSIA

com esplendidos pavilhões, bazares e leilões de valiosas e ricas prendas

N. D.—A directoria do Recolhimento reserva para si o direito de vedar o ingresso a quem julgar conveniente.

THEATRO SANT'ANNA

Companhia de operetas, magicas e revistas — Direcção da actriz ISMENIA DOS SANTOS
 Regente da orchestra maestro CAPITANI

HOJE IRRADIANTE NOVIDADE HOJE
A REVISTA DE MAIOR SUCESSO

13ª representação da peça de mais successo nos theatros da capital, a vibrante e espiritosissima revista fantastica de MONTEIRA DE VASCONCELLOS

A M A P Á

A peça de mais luxo, aparato e riqueza que tem subido á scena.

Crescente successo de LUIZA LEONARDO, do popularissimo MACHADO, SOPHIA CAMPS, Concetta, Roeha, Silva, Galvão, Leite, Rossi, Motta, Maria Mota, Branca, Gabriella, Rosa, Corina, Amorim, Biar e Olga de Liz, dos 1ºs bailarinos Vitulli e Angelina, Maria Lina e do grande corpo de baile.

Scenarios de Coliva, Carraceni, F. de Barros, Cancellas, Camões, Affonso Silva e Machado.

Mise-en-scène do festejadissimo 1º actor comico MACHADO.

Amanhã 14ª da VICTORIOSA revista -- **A M A P Á**.

THEATRO RECREIO DRAMATICO

EMPREZA FERNANDES, PINTO & C.

Grande companhia italiana de operas, operas-comicas, operetas e magicas da cidade de Roma, de Rafael Tomba

ULTIMOS ESPECTACULOS

HOJE QUINTA-FEIRA 26 DE NOVEMBRO **HOJE**
DUAS OPERAS EM UMA SO' NOITE!

A PERDIDA GERAL. — Ultima representação do melodrama em 1 acto, de Targioni-Tozzetti e G. Menasci, musica do maestro PIERRO MASCHETTI

CAVALLERIA RUSTICANA

PERSONAGENS—Santuzza, Sra. A. Bourman; Lola, Sra. E. Lador; Lucia, Sra. A. Poggi; Turiddu, Sr. L. Maristany; Alfo, Sr. E. Betz — Côro de cantadinos, Cantadinos

Principiará o espectáculo com a apreciada opera em 2 actos, do maestro LEONCAVALLO

I PAGLIACCI

PERSONAGENS—Noldo, artista ambulante o mulher de Canio, Sra. A. Bourmann; Canio, director da companhia e artista ambulante, Sr. A. Derubeis; Tonio filialto; comico, Sr. C. Thos; Pepe, dolo, Sr. L. Maristany; Silvio, camponez, Sr. E. Betz. Camponezes e camponezas.

Maestro concertador e director da orchestra Sr. O. LAMIASE

Às 8 1/2 horas ————— Às 8 1/2 horas

Brevemente — Grande festival para solemnizar o accordo entre os governos da Italia e da Republica dos Estados Unidos do Brazil

THEATRO APOLLO

COMPANHIA DE OPERA COMICA --- DIRECÇÃO DE A. TAVEIRA

AVISO

Não tendo a companhia podido partir no vapor ORELLANA, por não ter chegado parte do material, de S. Paulo, resolveu a empreza realizar mais quatro representações nesta capital, até domingo 29 do corrente, representando as peças do maior exito do repertorio.

Hoje A PEÇA DE MAIOR SUCESSO NO MUNDO! **Hoje**
 DEFINITIVAMENTE A ULTIMA REPRESENTAÇÃO

do celebre vaudiville em 3 actos, do G. Feydeau e M. Desvallières, traducção do C. de Moura Cabral, musica dos maestros Pessard e Varney, representando 500 vezes em Paris

O HOTEL DO LIVRE CAMBIO

ENTHUSIASTICOS APPLAUSOS DO PUBLICO! EXITO SEM PRECEDENTES

TOMAM PARTE OS ARTISTAS: Telmo, Justino, Santos, Portulez, A. Sá, França, Verdial, Villas, Soares, Alves, Costa, A. Pereira, Thereza Mattos, Sophia de Oliveira, Zulmira, M. Ferreira, Julia, Guilhermina, Monica e corpo de côros.

PREÇOS E HORAS DO COSTUME. ENTRADA DEPOIS DO 1º ACTO 1000.

Amanhã, ante-penultimo espectáculo -- **DESPEDIDA DA COMPANHIA**

Domingo 29, ultimos espectáculos--MATINEE À 1 1/2 da tarde e espectáculo às 8 1/2 da noite.

THEATRO VARIEDADES

COMPANHIA DIAS BRAGA

Regencia—M. Vianna

HOJE Quinta-feira 26 de novembro de 1896 **HOJE**

Extraordinario espectáculo em beneficio do Grupo Dramatico João Caetano

Uma unica representação do emocionante drama em 4 actos, original do distincto escriptor hespanhol Joaquin Dicenta, traduzido especialmente para esta companhia pelo festejado litterato brasileiro FIGUEIRODO COLIMBA

JOÃO JOSÉ

O difficil papel de protagonista é desempenhado pelo notavel actor Ferreira de Souza e o de Iza pela applaudida actriz Adelaide Coutinho. Toma parte toda a companhia. Mise-en-scene do 1º artista Dias Braga.

Brilhante e variado intermedio—O intelligente amador Scraphim Sanchez cantará as seguintes cançoes do repertorio de Pregoli: **DÓ, RÉ, MÍ, FÁ!**; **Neli Bartolê! Pozzo, fa o provette!** Pelo amador A. Stoffel, o engracado monologo—**O HOMEM BOLA**. Pelo applaudido amador Francisco Jorge, a romanza **MUSICA PROIBIDA** e a melodia **SE!** Pelo amador Alberto Fonseca, o monologo **Por de cima por debaixo**. Pelo amador Arthur Pontes, a scenza dramatica **O JOGADOR**. Às 8 1/2 em ponto.

A directoria do grupo agradece á direcção da companhia Dias Braga o ter-lhe cedido para este espectáculo o drama **João José**, agradece igualmente aos distintos amadores que tomam parte no espectáculo, e bem assim a todas as pessoas que se dignaram de aceitar bilhetes. A todos um sincero obrigado! — A directoria.

Amanhã, estrêla da notavel actriz dramatica HELENA CAVALLER—A Estrela de Carac.

ANEXO IV - TÍTULOS DE PEÇAS ANUNCIADAS COMO MELODRAMAS (DIVIDIDOS POR ÉPOCA DE ENCENAÇÃO)

1821 a 1858

Alice, ou as duas Maes

A graça de Deus.....melodrama de Dennery e Semoine

A heroína de Montpellier.....melodrama em 5 atos

A pobre moça.....de Anicet Beorgiois

As aventuras de Mandrino.....melodrama, traduzido do francês

As minas de Polonia

As ruínas de Babilonia.....melodrama em 3 atos

Clara de Rosenbergh.....ópera melodramática em 2 atos

Cruz de Fogo

D..gos ou Mendigos de Hespanha

Genoveva de Bradante.....melodrama em 5 atos

José ou o orangotango.....melodrama em pantomima
dividido em 2 atos

Luiza Miller.....melodrama trágico em 3 atos,
música de Verdi

Macias

Margarida d'Anjou.....melodrama em 3 atos

O Pirata.....melodrama lyrico, composição
de Bellini

O fabricante de notas falsa.....melodrama em 3 atos, traduzido
por José Moreira Barbosa Junior

O furioso na ilha de S. Domingos.....melodrama em 2 atos

O homem da floresta negra.....melodrama ornado de danças em
3 atos

Os abraçadores de França ou o martyrio de fogo.....melodrama em 3 atos

Os francezes em Argel ou A irmã do árabe.....melodrama em 4 actos, por
MM. Valory e Montigny

- Os gansos no capitólio*.....melodrama do maestro Bouquet, discípulo do comendador Mercadante
- O juramento*.....melodrama, em português e italiano
- Roberto Devéreux*
- Seis dregaos do crime ou o novo jogador*
- Semiramis*.....melodrama trágico em 4 partes, música de Rossini
- Straniera*.....melodrama lírico em dois atos, poesia de Felici Romani
- Tekéli ou O cerco de Mongatz*.....melodrama em 3 atos
- Torquato tasso*.....apresentado como melodrama, e também como épico italiano
- Trinta anos ou a vida*.....melodrama de Victor Ducange
- 1848 a 1868
- Á borda do mar*..... melodrama em 3 atos, imitação do original hespanhol pelo Sr Quintino Bocayuva
- A gazza ladra*.....melodrama em 3 atos, música de Rossini
- A graça de Deus*
- A heroína de Montpellier*.....melodrama em 5 atos e 7 quadros
- A influencia do dinheiro*
- A pobre moça*.....melodrama em 5 atos, composição de Anicet Bourgeois. Representado em Paris no teatro da *Porta de S Martinho*, exemplo de amor filial e da virtude triunfando das aparências do vício.
- A salaia*.....melodrama em 4 atos,

- composição da Sra. D Joana e Paula Manso Noronha, ornado de música pelo Sr. Francisco de Sá Noronha
- Aimée* ou *O assassino por amor*.....em 5 atos traduzido do francês
- Anjo da meia-noite*.....melodrama traduzido do francês
- As ruínas de Babilônia*.....melodrama em 3 atos, escrito em francês por Guilbert de Pixérécourt e traduzido livremente por Sr. Francisco Xavier Pereira da Silva
- As minas de Polónia*
- Duas palavras sobre o 29*
- Entrada* ou *Exercito constitucional na cidade do Porto*
ou *A batalha de Ponte Ferreira*.....melodrama em 5 atos, original português de costumes militares
- Enterro dos 500\$* ou
- A subscrição para luto da viuva*.....melodrama por Armadilhas
-
- Genoveva de Brabante*.....melodrama em 4 atos de Anicet Bourgeois
- As duas coroas* ou *Genoveva de Brabante*.....melodrama por Mrs Anicet Bourgeois e Valory
- João o cocheiro*.....melo-drama
- Luiza Miller*.....melodrama trágico em 3 actos, música de Verdi
-
- Naufregio da não Vasco da Gama*.....melodrama romântico em 1 prólogo e 3 partes
- Margarida D'Anjou*.....melodrama em 3 atos
- O fabricante de notas falsas*.....melodrama em 3 atos, tradução do Sr. José Moreira Barbosa Junior
- O homem da floresta negra*.....melodrama em 3 atos
- O naufragio da fragata meduzaa*.....antigo e horripilante melodrama
- O pirata*.....melodrama lírico em 3 atos, música de Benini

- Os francezes em Argel* ou *A irmã do árabe*....melodrama em 4 atos por MM
Valory e Montigny
- O melodrama dos melodramas*.....melodrama por Sr Francisco
Gomes do Amorim
- Remorso vivo*.....melodrama escrito pelo artista
Furtado Coelho, com música de
Arthur Napoleão
- Rigolêto*.....melodrama em 3 atos, musica de
Verdi
- Roberto Dévereux*.....melodrama trágico em 3 atos
- Teckeli* ou *O cerco de mongatz*.....melodrama em 3 atos
- Torquato Tasso*
- Trinta anos* ou *A vida de um jogador*

1860 – 1878

- As duas coroas* ou *Genoveva de Brabante*.....melodrama em 4 atos de
Mr. Anicet Bourgeois e Valory
- Á borda do mar*
- A graça de deos*
- As ruínas da Babylonia* ou *Heroismo de um portuguez*.....melodrama em 3 atos

1880-1889

- A martyr*.....melodrama de D'ennery e Tarbé
- Fé, esperança e caridade*.....melodrama em 5 atos e 6
quadros do escritor francês M.
Rosier, representado no teatro
La Gaité
- Il Barbiere de Siviglia*
- O remorso vivo*.....melodrama com 1 prólogo, 4
atos e 7 quadros
-

ANEXO V - PEÇAS DE DRAMATURGOS FRANCESES ENCENADAS NO BRASIL

Melodrama Clássico

RENÉ – CHARLES GUILBERT DE PIXERÉCOURT

Théâtre Choisi

Anúncio de venda, pela Livraria de B. L. Garnier da coleção em 1855, com “introduction de Ch. Nodier, 4 vols” (*Diário do Rio de Janeiro*, 1855, p. 4).

As minas da Polônia

1889 - Anúncio de venda de obra

1821 – Real Teatro de S. João

1823 – Teatro de S. João

1829 – Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara

1833 – Teatro São Pedro de Alcântara

1836 – Teatro Constitucional Fluminense

1837 – Teatro Constitucional Fluminense

1838 – Teatro São Pedro de Alcântara

1839 – Teatro de S. Januário

1840 – Teatro São Pedro de Alcântara

1857 – Teatro São Pedro de Alcântara (empresa de João Caetano), Teatro de Santa Tereza, Teatro de S. Januário

As ruínas da Babilônia

1848 – Teatro São Pedro de Alcântara

1852 – Teatro São Pedro de Alcântara

1853 – Teatro São Pedro de Alcântara

1854 – Teatro São Pedro de Alcântara

1855 – Teatro São Pedro de Alcântara

1857 – Teatro de S. Januário

1862 – Teatro São Pedro de Alcântara

1863 – Teatro São Pedro de Alcântara

Margarida D'anjou

1857 – Teatro de Santa Tereza

*Teckeli ou o cerco de Mongatz*1852 – Teatro São Pedro de Alcântara (“original francez” – s/a, *Diario do Rio de Janeiro*, 1852, p. 4).

1853 – Teatro São Pedro de Alcântara

1855 – Teatro São Pedro de Alcântara

Melodrama RomânticoVICTOR DUCANGE*Trinta anos ou a vida de um jogador*1836, 1861, 1862, 1869, 1875 - Anúncio de venda de obra publicada (“folheto de 104 páginas, traduzido com todas as particularidades do original” – s/a, *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de novembro de 1836, p. 2)

1835 – Teatro da Praia de D. Manoel

1836 – Teatro Constitucional Fluminense

1837 – Teatro Constitucional Fluminense

1838 – Teatro São Pedro de Alcântara

1852 – Teatro São Francisco

1853 – idem; Teatro São Pedro de Alcântara

1856 – Teatro S. Januário

1857 – Teatro S. Januário

1862 – Teatro São Pedro

1871 – Teatro São Pedro

1876 – Grande Circo Casali – “interessante scena sentimental exhibido pelo diretor Sr. Luiz Casali, sobre o seu arrogante cavalo” (*O Mercantil*, 1876, p. 3)

1881 – Teatro Lucinda

Há dezesseis anos ou os incendiários

1837 – Teatro da Praia de D. Manoel

1848 – Teatro São Pedro de Alcântara

Polder ou O carrasco de Amsterdam

1839 – Teatro de S. Januário (2) – *O despertador* (22 de janeiro de 1839 – anúncio de peça – “No anno de 1837, representou-se esta peça, em hum dos theatros de Lisboa, com a maoir aceitação, e, d’ali remetida para se representar neste theatro tem merecido toda a aprovação das pessoas que a tem lido”, p. 2).

1841 – Teatro São Pedro de Alcântara

1851 – Teatro S. Francisco

Carlos perseguido ou a cabana da montanha

1837 – Teatro da Praia de D. Manoel

1843 – Teatro São Pedro de Alcântara

O testamento de uma pobre

1870 – Teatro S. Luiz

BENJAMIN ANTIER*Seis degraus do crime*

1848 – Teatro de S. Francisco

1849 – Teatro de Santa Thereza

1852 – Teatro São Pedro de Alcântara

1856 – Teatro Lyrico Fluminense (pela empresa de João Caetano)

1859 – Teatro São Pedro de Alcântara

1861 – Teatro São Pedro de Alcântara

1865 – Teatro São Pedro de Alcântara

1870 – Teatro São Pedro de Alcântara

1873 – Companhia de Joaquim Augusto Filho (o teatro não foi identificado)

1882 – Teatro S. Luiz; Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga)

1886 – Teatro Recreio Dramático

1888 – Teatro Recreio Dramático

1892 – Teatro Recreio Dramático

1893 – Teatro Recreio Dramático

ANICET-BOURGEOIS

Frederico 2º Rei da Prússia ou as Últimas horas de hum condenado

1837 – Teatro da Praia de D. Manoel (“Novo Drama (...) escripto em francez pelo muito acreditado Autor Anicet Borgeois” – s/a, *Pharol do Imperio*, 27 de julho de 1837, p. 4).

Genoveva de Brabante

1842 – Teatro São Pedro de Alcântara

1843 – Teatro São Pedro de Alcântara

1844 – Teatro São Pedro de Alcântara

1848 – Teatro São Pedro de Alcântara

1850 – Teatro São Pedro de Alcântara

1852 – Teatro Santa Tereza

1858 – Teatro São Pedro de Alcântara

1862 – Teatro São Pedro de Alcântara

1872 – Teatro Gymnasio Dramático

Serafina de La Faille (A defunta viva) ou O ministério do Cardeal Richelieu (com Gustav Lemoine)

1844 – Teatro São Pedro

O marinheiro de S. – Tropez ou o envenenamento (também anunciada como *A dama de San-Tropez*)

1846 – Teatro São Pedro de Alcântara (pela Companhia dramática do ator Domingo)

1847 – Teatro São Pedro de Alcântara (idem)

1848 – Teatro São Pedro de Alcântara (idem)

1851 – Teatro São Francisco (pela Companhia dramática do ator Florindo Joaquim da Silva)

1852 – Teatro Provisorio (pela Companhia Lírica Italiana)

1856 – Teatro S. Januário. Teatro Lyrico Fluminense

1865 – Teatro São Pedro de Alcântara

O enforcado

1854 – Teatro São Pedro de Alcântara

O médico das crianças (com Adolphe Dennery)

1856 – Teatro Gymnasio Dramático

1857 – Théâtre Français – Salle de St. Janvier

Maria de Rudenz ou a freira sanguinária (com Maillan)

1857 – Teatro São Pedro de Alcântara

O filho do Sr. Godard (com Adrien Decourcelle)

1857 – Teatro Gymnasio Dramático

Rocambole

1867 – Teatro Gymnasio Dramático (pela empresa de Furtado Coelho)

1880 – Teatro Recreio Dramático

1895 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga)

1898 – Teatro de Variedades

A campanha do Diabo

1874 – Teatro São Pedro de Alcântara

O capitão fantasma

1857 – Teatro São Pedro de Alcântara

Os apóstolos do bem

1877 – Teatro S. Luiz

O cego e o corcunda (com Adolphe Dennery)

1858 – Teatro São Pedro de Alcântara

1878 – Teatro Phenix Dramático

A cruz da morta (com Adolphe Dennery)

1880 – Teatro Gymnasio dramático (pela empresa Dias Braga)

Mariana, a vivandeira

1857 – Teatro São Pedro de Alcântara

1881 – Teatro Recreio Dramático

O prestador de dinheiro sobre penhores (com Adolphe D'Ennery)

1883 – Teatro Phenix Dramático

Os destruidores da França

1883 – Teatro Phenix Dramático

A cega de Mulrose (com Michel Masson)

1884 – Teatro Phenix Dramático

Maria Rosa (Doida de Montmayour) (com Michel Masson)

1885 – Teatro Recreio Dramático

1891 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga)

1893 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga)

1894 – Teatro de Variedades

O crime de Marselha (com Ferdinand Dugué)

1885 – Teatro Lucinda (pela empresa do ator Montedonio)

Os piratas da Savana

1886 – Teatro Príncipe Imperial, Teatro Phenix Dramático

O corcunda (com Paul Féval)

1887 – Teatro Lucinda

As mulheres de mármore (com Adolphe Dennery)

1887 – Teatro Phenix Dramático

A mendiga (anunciada também como *A mendicante*)

1856 – Teatro Lyrico Fluminense

1893 – Teatro Apollo

Os mysterios do carnaval (com Michel Masson)

1894 – Teatro Recreio Dramático

ADOLPHE DENNERY

Nódoa de Sangue

1837, 1839 – Anúncio de venda de obra

1843 – Teatro São Francisco (“pela Companhia dramática hespanhola chegada de Monte-Video. D. Santiago Gonsalves e D. Bernardino Fernandes, dois optimos actores, discípulos de D. La Puerta” – s/a, *Diario do Rio de Janeiro*, 08 de abril de 1843, p. 4).

1844 – Teatro São Francisco

1855 – Teatro de S. Januário

Muitos anúncios fora do RJ

1894 – Teatro Recreio Dramático

1895 – Gymnasio Dramático

1896 – Teatro da Paz

A filha do lavrador (com Anicet-Bourgeois)

Anúncio de venda de obra - 1862

1862 – Teatro Gymnasio Dramático (pela Sociedade Dramática Nacional), Teatro Lyrico Fluminense

1863 – Teatro Gymnasio Dramático

1867 – Teatro São Pedro de Alcântara

1889 – Teatro Lucinda

As aves de rapina

1856 – Teatro de Santa Tereza, Teatro Lyrico Fluminense

1857 – Teatro São Pedro de Alcântara

A graça de Deus (com Lemoine)

1852 – Teatro São Pedro de Alcântara

O palhaço (com Fournier)

1852 – Teatro São Pedro de Alcântara (pela empresa de João Caetano)

1885 – Teatro Lucinda

1889 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga)

1895 – Teatro Recreio Dramático

A buena-dicha (com Paul Foucher. Extraído do romance de Eugenio Sué)

1856 – Teatro Lyrico Fluminense, Teatro de S. Januário

D. Cesar de Bazan (com Dumanoir)

1856 – Teatro de Santa Tereza (pela empresa de João Caetano)

1857 – Compagnie dramatique française

1886 – Teatro Recreio Dramático

1887 – Imperial Teatro São Pedro de Alcântara

1888 – Imperial Teatro São Pedro de Alcântara

1893 – Teatro São Pedro de Alcântara

Fouquet ou o torreão de Vincennes (com Grangé)

1856 – Teatro Lyrico Fluminense, Teatro de Santa Tereza

1857 – Teatro São Pedro de Alcântara

A oração dos naufragados (com Dugué)

1858 – Teatro São Pedro de Alcântara

Simão ou o velho cabo de esquadra

1858 – Teatro São Pedro de Alcântara

1870 – Teatro São Pedro de Alcântara

Valentina Darmentière (com Dumanoir)

1863 – Teatro Gymnasio Dramático

O castello de Pontalec (com Dugué)

1864 – Teatro São Pedro de Alcântara

Adelaide

1864 – Teatro de S. Januário

Os dramas da taverna (com Dumanoir)

1865 – Teatro Gymnasio Dramático (pela empresa Furtado Coelho)

As duas órfãs

1877 – Teatro S. Luiz, Teatro São Pedro de Alcântara

1879 – Companhia Dramática Portuguesa (pela empresa da atriz Emília Adelaide)

1880 – Teatro Gymnasio Dramático (pela empresa de Dias Braga), Teatro Recreio Dramático

1881 – Teatro da Phenix Niteroiense

1882 - Teatro das Novidades

1885 – Teatro Recreio Dramático

1886 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga), Teatro Lucinda

1888 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga)

1892 – Teatro Recreio Dramático

1895 – Teatro de Variedades

1896 – Teatro Lucinda

Os filhos do capitão Grant

1885 – Teatro de Santa Tereza, Teatro Lucinda

1893 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga)

Máscaras de bronze

1880 – Teatro S. Luiz

Uma causa célebre

1881 – Teatro Sant'anna

1886 – Teatro Lucinda

1890 – Teatro de Sant'anna

Um drama de Família (com Bayard)

1883 – Teatro de S. Luiz

As ruínas do castelo negro

1879 – Teatro S. Luiz (pela Companhia Dramática Portuguesa)

1896 – Teatro de Variedades (pela empresa de Dias Braga)

O domador de feras

1886 – Teatro Recreio Dramático

A mártir

1889 - Anúncio de venda como romance

1886 – Teatro Recreio Dramático

1887 – Imperial Teatro São Pedro de Alcântara

1891 – Teatro Lucinda

1893 – Teatro Recreio Dramático

1898 – Teatro de Variedades

A cabana do Pai Thomaz (com Dumanoir)

1877 – Teatro São Pedro de Alcântara

1880 – Teatro Recreio Dramático

1882 – Teatro Lucinda, Teatro das Novidades

1883 – Teatro São Pedro de Alcântara

1884 – Teatro Recreio Dramático

1888 – Teatro de Variedades

1894 – Teatro de Variedades, Teatro Phenix Dramática

1897 – Teatro Lucinda

Terremoto das Antilhas

1877 – Teatro São Pedro de Alcântara

1887 – Teatro Phenix Dramática

A volta ao mundo em 80 dias (adaptação do romance, com Júlio Verne)

1878 – Teatro São Pedro de Alcântara (pela empresa do ator Guilherme da Silveira),
Teatro Cassino (pela empresa do ator Furtado Coelho)

Maria Joanna, a mulher do povo

1879 – Teatro S. Luiz

1880 – Teatro São Pedro de Alcântara

1881 – Teatro São Pedro de Alcântara

1886 – Teatro Recreio Dramático

O anjo do mal (com Bourgeois. Traduzida por Artur Azevedo)

1879 – Teatro São Pedro de Alcântara

As duas irmãs (traduzida por Arthur Azevedo)

1879 – Teatro S. Luiz

O prestidigitador de Paris

1887 – Teatro Recreio Dramático

A avó

1891 – Teatro Recreio Dramático

O pescador de Baleias

1893 – Teatro São Pedro de Alcântara

A tomada da Bastilha

1894 – Teatro São Pedro de Alcântara

Os estranguladores de Paris

1898 – Teatro de Variedades

JOSEPH BOUCHARDY

Gaspardo, o pescador ou o herói Milanês ou Gaspardo pescador de placência

1839 – Teatro São Pedro de Alcântara

1849 – Teatro de S. Januário

O sineiro de S. Paulo

Anúncio de venda de obra - 1840

1840 – Teatro de S. Januário, Teatro São Pedro de Alcântara

1841 – Teatro São Pedro de Alcântara

1842 – Teatro São Pedro de Alcântara

1843 – Teatro São Pedro de Alcântara, Teatro de S. Januário

1848 – Teatro São Pedro de Alcântara

1850 – Teatro São Pedro de Alcântara

1859 – Teatro São Pedro de Alcântara

1860 – Teatro São Pedro de Alcântara

1876 – Teatro Gymnasio Dramático

Lázaro, o pastor

1841 – Teatro São Pedro de Alcântara

1851 – Teatro São Pedro de Alcântara, Teatro de Santa Tereza

Paris o Boêmio

1843 – Teatro São Pedro de Alcântara

A marquesa Octavia ou a irmã do soldado

1857 – Teatro de S. Januário

Bertram, o marinheiro

1856 – Teatro S. Januário

Jean le cocher ou Le soldat Montagnard ou João, o cocheiro ou Fiacre 226

1857 – Théâtre Français (Salle St. Januário)

1884 – Teatro Recreio Dramático

1885 – Teatro Recreio Dramático

1895 – Teatro Recreio Dramático

As órfãs de Antuerpia

1859 – Teatro São Pedro de Alcântara

O segredo dos cavalheiros

1862 – Teatro São Pedro de Alcântara

O guia da montanha

1878 – Imperial Teatro São Pedro de Alcântara

1887 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa de Dias Braga)

1890 – Teatro Recreio Dramático (pela empresa Dias Braga)

1894 – Teatro Recreio Dramático

1895 – Teatro Recreio Dramático

O caminho do crime

1898 – Teatro Sant'anna

FÉLIX PYAT

Mathilde ou a traição conjugal

1843 – Teatro São Pedro de Alcântara

Dois serralheiros

1877 – Teatro Santa Izabel

FERDINAND DUGUÉ

A filha dos trapeiros (com Anicet-Bourgeois)

1861 – Teatro Gymnasio Dramático

Salvador Rosa ou os companheiros da morte

1874 – Teatro Gymnasio Dramático

Um drama do fundo do mar

1882 – Teatro São Pedro da Alcântara

1883 – Teatro Recreio Dramático

FRÉDÉRIC SOULIÉ

O proscripto

1840 – Teatro São Pedro de Alcântara

1857 – Teatro de S. Januário

O artífice ou o Marquês marceneiro

1842 – Teatro São Pedro de Alcântara

O operário

1857 – Teatro São Pedro de Alcântara

A verdadeira nobreza

1878 – Teatro de Variedades

A Filha do veterano (traduzida por Artur de Azevedo)

1892 – Teatro Lucinda

Melodrama diversificado

ADRIEN DECOURCELLE

Jenny a bordadeira

1856 – Teatro Lyrico Fluminense; Teatro Santa Tereza;

O castelo de Saveuse

1858 – Teatro Gymnasio Dramático

PIERRE DECOURCELLE

Os dois garotos (“traduzido da peça francesa por Pierre Decourcelle *Les deux gosses* pela notável escritora portuguesa Guiomar Torreção” anúncio *Gazeta de Notícias*, 28 de junho de 1897, p. 4)

1897 – Teatro de Variedades

Os abandonados (Mesma peça, pela tradução de Artur Azevedo, de acordo com anúncio do teatro Sant'anna na *Gazeta de Notícias*, 07 de julho de 1897, p. 4)

1897 – Teatro Sant'anna

Gigolette

1898 – Teatro Apollo

VICTOR SÉJOUR

André Gérard

1858 – Teatro Gymnasio Dramático

1863 – Teatro Gymnasio Dramático

1878 – Teatro São Luiz

O filho da noite

1886 – Teatro Recreio Dramático

1895 – Teatro de Variedades

1899 – Teatro de Variedades

A mulher que deita cartas

1889 – Imperial Teatro São Pedro de Alcântara

1899 – Teatro de Variedades

ANEXO VI – ÓPERAS ANUNCIADAS COMO MELODRAMAS EM PERIÓDICOS BRASILEIROS DO SÉCULO XIX.

- **O pirata**, geralmente anunciado como “melodrama lyrico”, com composição musical de Bellini.
- **Gazza ladra**, obra anunciada como espetáculo e também como livro a venda. Dela, destaca-se a composição musical da autoria de Rossini.
- **Roberto Devéreux**, em que se assinala a música de Donizetti. No primeiro anúncio encontrado sobre essa obra, identificada como “melo-drama trágico em 3 actos”, esclarece-se que foi montada pela “Companhia Lyrica Italiana” para ser apresentada no “Theatro de São Pedro de Alcantara” em 01 de junho de 1850. Acrescenta-se ainda que a representação conta com intervalos “preenchidos por dançados”.
- **Luiza Miller**, identificada como melodrama trágico em 3 atos, cuja música é composição de Verdi. Em alguns anúncios, assinala-se as informações: foi apresentada no “Theatro Lyrico Fluminense” pela “Companhia Lyrica Italiana”.
- **Os gansos no capitólio**, assinalada como composição do maestro Bouquet, discípulo do comendador Mercadante. Uma das representações é anunciada para o Teatro “Lyrico Fluminense”.
- **O furioso na ilha de S Domingos**, anunciado como melodrama em 2 atos, apresentado no Teatro São Pedro, pela comemoração da independência em 07 de setembro de 1844. Música de “Caetano Donizetti”.
- **Torquato Tasso**, anunciado como melodrama em 3 atos, cuja música é de Donizetti e a “poesia de Jacob Ferreti”.
- **Clara de Rosenbergh**, descrita como ópera melodramática em 2 atos, como acontece no anúncio referente ao Teatro São Pedro, em que foi representada pela “Companhia Lyrica Italiana”.
- **Straniera**, identificado como melodrama lírico em dois atos, poesia de Felici Romani. Aparece em anúncio de espetáculo e de venda de obras.
- **Lucrecia Borgia**, do mesmo autor, identificada como melodrama³⁸⁶.
- **Naufragio da nao Vasco da Gama**, identificada, num mesmo anúncio, inicialmente como ópera e, em seguida, como melodrama romântico.

³⁸⁶ A peça de Victor Hugo, cujo título é o mesmo, também aparece em alguns anúncios que assinalam o autor e identificam a obra como melodrama.

- ***Semiramis***, anunciada como melodrama trágico “em 4 partes”, com música de Rossini.
- ***Rigôleto***, descrita como melodrama em 3 atos, com música de “José Verdi”. Num anúncio para o dia 17 de janeiro de 1856, procedente do Teatro “Lyrico Fluminense”, pela companhia “Lyrica Italiana”.