

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

**COMO SE CRIA UM VILÃO? RUMORES E INTRIGAS
ENTRE TEATRO E LITERATURA – DO MELODRAMA
À DRAMATURGIA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Paula Fernanda Ludwig

Santa Maria, RS, Brasil.

2012

**COMO SE CRIA UM VILÃO? RUMORES E INTRIGAS ENTRE
TEATRO E LITERATURA – DO MELODRAMA À
DRAMATURGIA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX**

Paula Fernanda Ludwig

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS, Brasil.

2012

L948c Ludwig, Paula Fernanda
Como se cria um vilão? : rumores e intrigas entre teatro e literatura : do melodrama à dramaturgia brasileira no século XIX / por Paula Fernanda Ludwig. – 2012.
114 p. ; 30 cm

Orientador: Pedro Brum Santos
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2012

1. Literatura 2. Teatro 3. Melodrama 4. Vilão 5. Dramaturgia brasileira - século XIX I. Santos, Pedro Brum II. Título.

CDU 792.02
869.0(81)-2.09

Ficha catalográfica elaborada por
Alenir Inácio Goularte – CRB 10/990
Biblioteca Central da UFSM

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**COMO SE CRIA UM VILÃO? RUMORES E INTRIGAS ENTRE
TEATRO E LITERATURA – DO MELODRAMA À DRAMATURGIA
BRASILEIRA NO SÉCULO XIX**

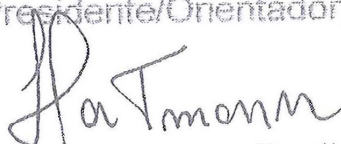
elaborada por
Paula Fernanda Ludwig

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:



Pedro Brum Santos, Dr.
(Presidente/Orientador)



Luciana Hartmann, Dr. (UnB)



Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 01 de março de 2012.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa que tornou possível a realização deste trabalho.

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

Ao Professor Pedro Brum Santos, pela paciência, compreensão e incentivo.

Às Professoras Luciana Hartmann e Sílvia Paraense, fundamentais em minha trajetória, cuja generosidade, competência e dedicação motivam minha admiração pelo ato de educar.

Aos Professores do Programa, em especial ao Professor Lawrence Flores Pereira, pelas indicações e sugestões.

A todos que, de alguma forma, participaram desta etapa de minha formação, professores, colegas, amigos e parentes, por todo o auxílio e encorajamento.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

COMO SE CRIA UM VILÃO? RUMORES E INTRIGAS ENTRE TEATRO E LITERATURA – DO MELODRAMA À DRAMATURGIA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

AUTORA: Paula Fernanda Ludwig

ORIENTADOR: Pedro Brum Santos

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 01 de março de 2012

Este trabalho almeja compreender a consolidação do vilão como uma personagem estereotipada, representante de questões relacionadas à concepção de valores sociais, culturais e históricos, de acordo com um imaginário coletivo. Para tanto, busca-se apoio na análise comparativa de duas obras em que se pode observar a configuração dessa personagem – uma delas, representante de um tipo teatral de forte apelo popular, o melodrama, e a outra, vinculada à dramaturgia brasileira produzida no século XIX. Tal abordagem favorece a observação de aspectos relevantes acerca do desenvolvimento do teatro no Brasil, numa época em que se verifica um movimento acentuado em prol do estabelecimento de uma cultura nacional. Nesse contexto, destaca-se um conflito entre o intuito de produzir obras de qualidade literária, de acordo com padrões estrangeiros (europeus, sobretudo) e o exercício cênico, em que se nota a predominância de representações de formas populares, como o melodrama, aclamado pelo grande público. Seu sucesso perante a plateia estimulou a influência de características de sua estrutura dramática sobre a escrita de obras nacionais, favorecendo a exploração de personagens-tipo (dentre elas, o vilão) e a relação do texto escrito com elementos próprios do espetáculo cênico, aproximando encenação teatral e literatura a partir da composição de peças que consagraram o uso sistemático de rubricas. Assim sendo, neste estudo, apresentamos uma mostra de que isso se deu na prática e sugerimos seu rendimento na caracterização da literatura dramática brasileira.

Palavras-chave: Vilão. Melodrama. Teatro. Literatura.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

HOW TO CRIATE A VILLAIN? RUMORS AND INTRIGUES BETWEEN THEATER AND LITERATURE – FROM MELODRAMA TO BRAZILIAN DRAMATURGY IN THE NINETEENTH CENTURY

AUTHOR: Paula Fernanda Ludwig

ADVISOR: Pedro Brum Santos

Date and Place of Defense: Santa Maria, March 01, 2012.

This work aims to understand the consolidation of the villain as a stereotypical character, representative of questions related to conception of social, cultural and historical values, according to a collective imagination. For tihs, it seeks to support the comparative analysis of two works in which we can see the configuration of this character – one, linked to a theater type, very popular, the melodrama, and other linked to Brazilian dramaturgy in the nineteenth century. This approach favors the observation of relevant aspects about the development of theater in Brazil, at a time when there was an accentuated movement towards the establishment of a national culture. In this context, there was a conflict between the aim of producing works of literary quality, according to foreign standards (mostly European) and scenic exercise. However, in this period, there was a predominance of representations of popular forms, like the melodrama, acclaimed by general public. Its success stimulated influence of its features in writing of the national works, encouraged the exploration of aspects like the utilization of villains characters and the relationship between written text and elements of the scenic spectacle, approaching theatre and literature with the composition of spectacular texts, based on the use of rubrics. Therefore, in this study, we present a show that this happened in practice and suggest its income in the characterization of the Brazilian literature.

Keywords: Villain. Melodrama. Theatre. Literature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	7
1 MELODRAMA.....	19
1.1 O melodrama francês	20
1.2 O melodrama como texto espetacular	29
2 O TEATRO NO BRASIL	37
2.1 Panorama acerca do teatro no Brasil a partir do século XVI	37
2.1.1 O século XIX.....	38
3 A FILHA DO MAR.....	65
4 LUSBELA, DE MACEDO.....	85
5 OBSERVAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo está vinculado a um trabalho cujos passos iniciais foram dados durante uma etapa de minha trajetória acadêmica, referente à iniciação científica, com o desenvolvimento de um projeto intitulado *Como se cria um vilão? Um estudo teórico-prático sobre a construção dos personagens-tipo do melodrama*¹. Esse processo aconteceu na época de minha graduação em Artes Cênicas e possibilitou o contato com uma forma teatral popular, nem sempre bem quista pela crítica erudita, sob um ponto de vista particular, baseado em uma investigação teórico-prática cujo objetivo era depreender estratégias para a construção cênica das personagens-tipo do melodrama, com ênfase nos antagonistas (vilões) e na relação personagem-espetáculo-público.

Estudar o melodrama como linguagem teatral, procurando nesse âmbito os elementos que poderiam enriquecer o conhecimento sobre o processo criativo no teatro como um todo, era a principal faceta do projeto. Essa percepção conduziu para um tipo de enfoque que se distanciava de um ponto de vista muito difundido sobre essa construção cênica, com determinadas posições, veiculadas por críticos e historiadores, que podem ser vistas como simplificadoras ao apresentarem um enfoque de mão única, geralmente apoiadas em critérios essencialmente literários em detrimento da consideração das especificidades de sua encenação².

Ressalta-se que tal julgamento encontra-se atrelado a uma determinada perspectiva histórica, iniciada com o estabelecimento do melodrama³ na França, como produto da Revolução Francesa ao final do século XVIII, em 1789, mais especificamente (THOMASSEAU, 2005). Naquela época, predominava um tipo de teatro sustentado pelo império da palavra (CAMARGO, 2005), sob a supremacia da intelectualidade purista francesa, que via a riqueza das obras dramáticas vinculada a aspectos literários e, portanto, repudiava o melodrama, considerado um “gênero menor”, pois sua ênfase estava na encenação.

¹ O projeto mencionado resultou na publicação de um artigo intitulado *Entre vilões e mocinhas: em busca de uma pedagogia do teatro melodramático*. O texto foi publicado em 2009, na Revista da Fundarte (ISSN 1519-6569).

² Como esclarece Jean-Marie Thomasseau, um dos maiores especialistas mundiais no estudo do melodrama, na introdução de seu livro *O melodrama*.

³ Sobre a historização do melodrama, consultar o capítulo um da dissertação.

Apesar da carga negativa, em se tratando da história do teatro no Brasil, é difícil deixar de lado a presença acentuada de melodramas nos palcos nacionais, sobretudo no século XIX, época de suma importância para a constituição de nossa Nação, período marcado por um intuito de afirmação da cultura como cultura nacional. Claudia Braga (2003), estudiosa das artes cênicas, ao lançar um olhar sobre a tradição teatral em nosso país, não deixa de afirmar a importância do teatro popular em seu desenvolvimento:

Ao retroceder, todavia, aos períodos considerados de “auge” (...) ou mesmo o da estréia da primeira peça dita brasileira – o drama Antônio José ou O Poeta e a Inquisição (13 de março de 1838), de Gonçalves de Magalhães -, observa-se uma linha de continuidade, sobretudo no que se refere ao teatro de cunho popular. Desse modo, pode-se afirmar que em nenhum momento de nossa história deixou de haver, por parte de autores e comentaristas, o desejo de efetivar a estruturação do teatro brasileiro, traduzido por diversas tentativas de estabelecimento de uma dramaturgia nacional (BRAGA, 2003, p. 3 – 4).

Destaca-se a menção da autora ao “desejo de efetivar a estruturação do teatro brasileiro” vinculado às “tentativas de estabelecimento de uma dramaturgia nacional”. Verifica-se que o século XIX, no Brasil, pode ser caracterizado por esses dois pontos, especialmente mediante a observação das tentativas de impulso a diferentes campos das artes, segundo iniciativas de autores preocupados com a constituição de um sistema que respondesse a certos moldes, consonantes com a ideia que se fazia de um universo próprio de uma elite intelectual e erudita, cuja fonte central de inspiração vinha da Europa.

Nessa época, é perceptível o movimento em relação à produção de uma dramaturgia feita por escritores brasileiros, de uma forma que não acontecia anteriormente (assunto abordado no capítulo dois). No entanto, também nesse período, é inegável a forte presença do teatro popular, especialmente de melodramas importados de outros países, como Portugal e França, cujas apresentações obtiveram grande êxito diante do público, por um longo tempo.

Diante desse panorama, revelava-se o confronto entre o fazer literário, munido de intenções pródigas em relação à constituição de uma civilização ilustre, e o fazer teatral, com encenações de obras cuja qualidade literária geralmente não era a esperada, mas que, apesar disso, faziam sucesso perante o público. Apresentava-se o choque entre um mundo de preocupações e especulações em torno da constituição de um arcabouço de objetos artísticos capazes de estimular a “boa

arte”, de acordo com concepções importadas e próprias de um tipo de elite, e um mundo em que se buscava conquistar a audiência, lugar esse em que os melodramas, com atenção especial para a exploração dos diversos elementos que compunham seus espetáculos, ditavam receitas infalíveis.

Braga (2003) aponta a presença do melodrama nos palcos brasileiros por um período bastante longo, particularmente a partir do século XIX. A autora destaca a relação entre essa forma teatral e o êxito diante das platéias, afirmando que, ainda no século XX, seus espetáculos eram garantia de sucesso, sendo apresentados, muitas vezes, quando os empresários ou companhias precisavam de dinheiro. Em seu livro, encontra-se a seguinte citação sobre os acontecimentos mencionados:

Eram dramas, dramalhões, alguns tremendos, que as platéias populares estimavam até o delírio. Não há dúvida que esses conjuntos dramáticos, herança do século passado, elencos e repertório, muito concorreram para manter vivo o interesse do povo, e alargá-lo, pelas representações teatrais (NUNES apud BRAGA, 2003, p. 75)⁴.

Não se pode negar que o estímulo à produção dramaturgica brasileira estava relacionado ao intuito de favorecer o interesse da população pelas representações teatrais e, nesse ponto, o melodrama acabou estabelecendo-se como fator essencial: por mais que não se enquadrasse em critérios de qualidade literária, seus espetáculos foram, muitas vezes, responsáveis por atrair a população, fascinando-a com os artifícios de sua linguagem teatral.

Apesar de ênfases distintas, ou no desenvolvimento do texto escrito, ou no desenvolvimento do texto espetacular, é necessário considerar que ambas as configurações fazem parte do âmbito teatral. O aparato literário e o aparato cênico não precisam ser vistos necessariamente como opostos ou dicotômicos. É possível observar que tanto obras consideradas eruditas como obras de cunho popular possuem um tipo de dramaturgia e que, em ambas, há a possibilidade do encontro de elementos comuns, como é o caso da personagem conhecida como vilão.

O vilão é a personagem antagonica consolidada como força oposta à virtude, na luta maniqueísta entre o bem e o mal. Sua representação estereotipada foi concretizada tanto em formas teatrais populares, caso do melodrama, como em

⁴ A citação é da autoria de Mário Nunes, referindo-se ao trabalho de companhias teatrais brasileiras no início do século XX. Retirada de: NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT, 1956, vol. 1 (1913 – 1920).

textos da dramaturgia brasileira no século XIX. Dentro desse panorama, parte-se da observação dessa personagem, como objeto de estudo desse trabalho, inserida inicialmente nos moldes próprios do universo melodramático europeu para, em seguida, observar sua repercussão na dramaturgia nacional.

Para tanto, os capítulos três e quatro apresentam uma análise textual que engloba, primeiramente, um melodrama e, em seguida, após estabelecidos parâmetros capazes de fomentar uma comparação crítica, uma peça pertencente à produção brasileira do período mencionado. Como aporte para o trabalho com os textos, almeja-se a compreensão da forma pela qual o vilão se consolidou como uma personagem estereotipada, representante de questões relacionadas à concepção de valores sociais, culturais e históricos, de acordo com um imaginário coletivo.

Procurar entender como se deu a constituição e estabelecimento do vilão como representante de questões, cujo cerne está relacionado à própria concepção da maldade e do antiético, de acordo com um imaginário coletivo, é mergulhar em aspectos específicos da língua, afinal, a personagem é uma instância do texto, e também em aspectos próprios do que implica a produção, circulação e consumo das obras. Tal manobra almeja à construção de um pensamento evolutivo e abrangente, cujo olhar sobre a personagem, inserida no universo teatral, não se limite apenas a ela, mas que possa se estender tanto pelo campo do arranjo dramático quanto pelo âmbito da composição espetacular.

Destaca-se que o melodrama, forma teatral em que o vilão se estabeleceu com sucesso, exerceu grande influência em outras manifestações expressivas que continuam tendo reflexo no mundo contemporâneo (BRAGA, 2003), e o vilão continua exercendo forte empatia e identificação com o espectador, demonstrando ainda hoje a capacidade de construir um intenso vínculo com seu público, despertando nele reações, às vezes de concordância, outras vezes de aversão. Apesar disso, há escassas referências teóricas específicas sobre essa personagem, inclusive sobre o seu processo de criação, tanto no âmbito dramático quanto no âmbito da experiência cênica.

Tal fato pode estar relacionado à constatação de que o vilão se consolidou como personagem fortemente relacionada ao apelo popular. É interessante observar que sua configuração como personagem estereotipada, ressalta-se em obras artísticas cujo contexto de produção está relacionado a uma época em que literatura

e teatro se estabeleceram como material de consumo para diferentes classes sociais, período de ênfase da dicotomia entre arte erudita e popular.

Os séculos XVIII e XIX foram marcados por mudanças de padrões econômicos, sociais e culturais no mundo ocidental, fato que repercutiu na concepção da personagem. De acordo com Brait (1985):

A partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio entra em declínio (...) Essa mudança de perspectiva se dá a partir de uma série de circunstâncias que cercam o final do século XVIII e praticamente todo o século XIX. É nesse momento que o sistema de valores da estética clássica começa a declinar, perdendo a sua homogeneidade e a sua rigidez. É também nesse momento que o romance se desenvolve e se modifica, coincidindo com a afirmação de um novo público – o público burguês (BRAIT, 1985, p. 37).

Sobre tal questão escreve Hauser (1994) apontando para um processo de nivelamento cultural através do surgimento de um novo e regular conjunto de leitores, consumidores de obras, fato que assegurava o sustento a muitos escritores. Esse novo público devia sua existência primeiramente à crescente importância da burguesia abastada, cuja situação refletia-se no movimento romântico que

em geral, com sua ênfase burguesa nos sentimentos, nada mais é do que o produto da rivalidade intelectual e um instrumento na luta contra a visão de mundo classicista da aristocracia, com sua tendência para o normativo e o universalmente válido. *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 intelecto (HAUSER, 1994, p. 550).

Nesse processo a concepção da personagem mudou. O modelo clássico, pensado no âmbito social, enfatizava a relação entre arte e sociedade. Apoiado na erudição, pressupunha uma educação formal que fornecesse os parâmetros de suas regras e exaltava o padrão do herói trágico, honrado e digno. Tal perspectiva cedeu lugar à expressão das emoções singulares, ao domínio do sentimento e o herói, que passou a sofrer por paixão, deixou de ser modelar para ser exemplar. A linguagem utilizada adaptou-se ao público leitor – não se endereçava mais somente aos escolarizados, era para o entendimento geral das classes, incluindo as camadas populares. A preocupação com o indivíduo tornou-se maior do que a preocupação com a norma.

No âmbito clássico, vigorava o princípio da reflexão sobre a vida e a essência do humano, o exercício intelectual. Aos poucos, esse padrão passou a ser

substituído pelo predomínio do sentimento, pelo efeito do imediato que ainda hoje é forte na cultura ocidental.

A constituição do vilão como personagem estereotipada acompanhou todo esse processo. A palavra “vilão” por si só, ao longo dos tempos, acentuou em si um sentido pejorativo. Inicialmente, ela era usada para identificar habitante de vila que trabalhava para um senhor feudal, mas tinha o direito de abandonar a gleba. Um plebeu, nem nobre, nem guerreiro. Contudo, o significado desse vocábulo que prevaleceu para o senso comum foi o significado depreciativo: rude, grosseiro, indigno, desprezível...

Em *Studies in words*, C. S. Lewis apresenta um estudo etimológico de alguns termos fundamentais nas línguas ocidentais, particularmente na inglesa, mas em grande parte originários do latim. Nessa obra, verifica-se algumas observações sobre a palavra “villain” (vilão), cujo sentido alterou-se com o passar do tempo, favorecendo uma perspectiva avaliativa em detrimento de uma função simplesmente descritiva. O autor deixa clara essa percepção já no início de seu livro, ao comentar sobre um processo que ele denomina como “vericide, the murder of a Word” (LEWIS, 1990, p. 7). Trata-se da primeira vez, na obra, em que a palavra “vilão” é mencionada:

the greatest cause of vericide is the fact that most people are obviously far more anxious to express their approval and disapproval of things than to describe them. Hence the tendency of words to become less descriptive and more evaluative; then to become evaluative, while still retaining some hint of the sort of goodness or badness implied; and to end up by being purely evaluative – useless synonyms for *good* or for *bad*. We shall see this happening to the word *villain* (p.7-8).

Percebe-se que o termo vilão, por si só, encontra-se atrelado a um processo que estimula a constituição de um julgamento. No caso do melodrama, é possível verificar, de acordo com a análise que será posteriormente apresentada, que a composição do vilão, como personagem estereotipada, envolve essa palavra com um julgamento vinculado a uma relação com uma determinada noção de maldade.

Nesse juízo, incitado pelas peças melodramáticas, já há um veredito estabelecido e ele é desfavorável. Mais adiante, no capítulo em que se analisa um melodrama, será possível perceber sua contribuição para tal vinculação, ao relacionar a personagem vilão a um padrão de maldade correspondente a um tipo de comportamento oposto ao da personagem protagonista - modelo de virtude e fé

em princípios próprios da religião católica⁵. A análise também revela o veredito desfavorável ao apontar que as ações do vilão são punidas – característica própria dessa forma teatral que, inclusive, é esperada no desfecho do drama.

Seguindo pela obra de Lewis, sublinha-se a relação que o autor traça entre palavras que denotam status e seu processo de moralização, referindo-se a vocábulos que anteriormente funcionavam como indicativos de classificação dentro de uma hierarquia social, mas que acabaram por adquirir conotações de conduta moral. Segundo o autor, o termo “vilão” é encaixado nessa situação: anteriormente, indicava uma pessoa de baixo status social. Com o tempo, ele foi submetido a uma depreciação semântica, e passou a indicar pessoas de moral baixa. O contrário também acontece – a palavra “nobre”, por exemplo, inicialmente associada a um status social elevado, acabou por ligar-se à noção de pessoa com boas qualidades. De acordo com Lewis:

Words which originally referred to a person's rank – to legal, social, or economic status and the qualifications of birth which have often been attached to these – have a tendency to become words which assign a type of character and behaviour. Those implying superior status can become terms of praise; those implying inferior status, terms of disapproval. *Chivalrous, courteous, frank, generous, gentle, liberal, and noble* are examples of the first; *ignoble, villain, and vulgar*, of the second (LEWIS, 1990, p. 21).

Por esse caminho, Lewis sublinha uma tendência dos homens em acreditar que pessoas socialmente superiores, dentro de uma hierarquia de classes, sejam também sujeitos melhores – uma palavra como “nobreza” começa a mexer com seu significado sócioético quando deixa de se referir simplesmente ao status social de um homem e passa a implicar valorações acerca de costumes e caráter pensados como adequados para aquele status. Contudo, não se pode ignorar que determinados costumes e caráter, por vezes, faltam em quem possui a posição de nobre e, por conseguinte, podem aparecer em quem não a possui. Assim sendo, especialmente no campo da representação, nota-se a consolidação de uma noção de que a nobreza ou a vilania estão “within” – os termos deixam de simbolizar classe social e apresentam-se como próprios da personagem, característicos da essência de determinado indivíduo, motivando sua classificação de acordo com padrões de boa ou má moral.

⁵ Tal questão será melhor desenvolvida ao longo da dissertação.

Não seria necessária uma procura exaustiva para encontrar exemplos de personagens passíveis de serem classificadas como “o vilão” dentro da literatura e, dentre essas, não é difícil a presença de vilões cujo status social é elevado, como um membro da Corte, em Ricardo III de Shakespeare, ou mesmo cuja ocupação é das mais improváveis para quem se orienta pelo caminho da maldade – Loredano em O Guarani, de José Alencar, era, inicialmente, padre.

Assinala-se que o século XIX apresenta, de certa forma, um cenário propício para o estímulo da representação de maldades vinculadas às ações de um indivíduo. Daniel Serravalle de Sá, em seu texto Gótico tropical: o sublime e o grotesco em O Guarani, destaca que as Revoluções do século XVIII “geraram grandes inquietações e encontraram reflexo na literatura” (SÁ, 2006, p. 12). Tratava-se de uma época de tensão, recheada pela ansiedade perante grandes mudanças, não raro propiciadoras do caos e da violência. Em suma, um período favorável para se pensar sobre o terror. O autor cita exemplos dessa prática na literatura do século XIX, na Europa:

entrando no século XIX, cita-se a *École Frénétique*, assim cunhada por Charles Nodier em 1820, a qual tematizou o ateísmo, a exumação de cadáveres para assustar os vivos, o insano e o horror presente nos sonhos. Nodier, autor dos romances *Le Vampire* (1820) e *Smarra, ou les démons de la nuit* (1821), também capturou a atmosfera mórbida que pairava sobre a Europa. Extrapolando a fronteira da literatura, pode-se citar a pintura do espanhol Francisco Goya (1746-1828) como diversão para um público que gostava de fantasiar com as possibilidades mais terríveis, embora não planejasse vivê-las ou senti-las na pele (SÁ, 2006, p. 26-27).

De acordo com o trecho citado, a Europa do século XIX encontrava-se assolada por um clima mórbido, propício à violência e ao terror. Nesse contexto estabeleceu-se, com sucesso, o melodrama, cujo enredo destaca a ação do vilão como o provocador de tormentos e desgraças. É preciso esclarecer que, no caso dessa forma teatral, essa personagem é primeiramente a representação de um tipo de concepção do mal, estabelecida dentro de um universo maniqueísta que opõe o bem x o mal.

A representação do mal em si acompanha há muito a história da humanidade, manifestando-se de diversas formas. O diabo, por exemplo, não raro se materializa em textos literários de diversas épocas, especialmente durante a Idade Média quando o mal adquiriu forma ao ser representado e divulgado no mundo das artes.

Atenta-se que, no caso do demônio, Senhor do Mal por excelência, há uma definição que se estabelece essencialmente por oposição a Deus, Senhor do Bem. Essa divergência está já na origem do ser que representa o início da corrupção do homem e é fundamental para a concepção do mal e do vício dentro da religião católica, cujos preceitos fundamentam a composição da virtude e do vício representados nas peças melodramáticas, de acordo com as observações tecidas no capítulo III desse trabalho.

É preciso lembrar que, antes da figura do diabo, havia um anjo, Lúcifer, cuja revolta contra o divino resultou na sua expulsão do Céu. Lima (2010), em sua dissertação *A representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna*, traz informações precisas sobre esse assunto:

Teólogos cristãos elaboraram teorias acerca da origem do Mal, dentre eles, Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino, considerados os pais da teologia cristã. Eis que surgiram então questionamentos em torno do pecado, da tentação sofrida pelo primeiro homem e pela primeira mulher; discussões sobre Deus e o Diabo, o Céu e o Inferno, Anjos e Demônios (LIMA, 2010, p. 11)

Mais adiante, o autor explica:

De acordo com o pensamento de Santo Agostinho, todas as criaturas foram criadas por Deus, sendo elas boas, sem a existência do elemento do Mal em sua essência. E se o Diabo tornou-se figura malévola, segundo Agostinho, foi por causa do seu vício natural às ações contrárias de Deus (LIMA, 2010, p. 23).

Citando Agostinho, o estudioso esclarece a questão:

Nas escrituras chamam-se inimigos de Deus, os que, não por natureza, mas por seus vícios, se lhe opõem aos mandados (...) Não é contrária a Deus a natureza, mas o vício, por ser o mal contrário ao bem e ninguém poder negar ser Deus o sumo bem. O vício, portanto, opõe-se a Deus, como o mal ao bem (AGOSTINHO apud LIMA, 2010, p. 23).

A representação do mal relacionada ao diabo, oposto de Deus, é comum nas encenações de cunho religioso e, como sugere o título da dissertação mencionada, pode ser encontrada, por exemplo, nas peças de José de Anchieta que notoriamente estimulou a história do teatro quinhentista no Brasil. Tal acervo é condizente com o tipo de teatro desenvolvido durante a Idade Média, na Europa, permeada pelos dramas religiosos de função essencialmente didática em que o conflito entre o bem

o mal era abordado, com destaque para as moralidades, cujos enredos frequentemente davam vazão ao choque entre virtude e vício e traziam à cena o homem comum. Diferentemente dos milagres, “a MORALIDADE dá mais 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” (STEVENS, 1988, p. 12).

Percebe-se que a luta entre o bem e o mal, de acordo com padrões consoantes com a religião católica, é própria de dramas religiosos escritos desde a Idade Média. Esse conflito maniqueísta, relacionado a modelos de virtude e vício vinculados a concepções católicas, também aparece no melodrama, cujo estabelecimento data de época posterior. Contudo, ao invés de entidades e figuras mitológicas, como o demônio, que lutam pela posse da alma de um homem, nota-se que, nas peças melodramáticas, bondade e maldade encontram-se personificadas nas próprias personagens, cuja composição concretiza estereótipos de condutas referentes a cada índole. O vício é próprio do vilão que por sua vez é representado como um indivíduo comum.

É preciso observar que, na ficção, são diversas as formas de representação do mal e que, nessa área, é possível verificar a existência de tipos diversos de vilões – alguns, por exemplo, associam-se a encarnação do mal puro e suas ações compreendem a manifestação imediata disso, outros dão vazão à caracterização moral e, tomados pelo vício, agem de maneira antiética. Em razão dessa variedade, é preciso assinalar que esse trabalho delimita-se à observação da constituição de uma personagem dentro de um tipo de texto dramático específico, cuja correspondência primeira é o melodrama. Assim sendo, o capítulo inicial enfoca essa forma teatral, dando destaque, entre outros aspectos, para seu estabelecimento na França e para a tessitura de sua dramaturgia de acordo com uma relação acentuada com sua composição cênica.

O capítulo seguinte traz um panorama acerca do teatro brasileiro, com destaque para o século XIX. As partes mencionadas servem como um aporte teórico, capaz de fomentar uma noção geral acerca da situação em que se encaixam os textos dramáticos a serem analisados. Essas análises aparecem nos capítulos posteriores: uma para uma peça melodramática e outra para uma obra dramática, pertencente à literatura brasileira do século mencionado.

A escolha da peça melodramática, que fomentou a análise textual apresentada no terceiro capítulo, deu-se dentro de um conjunto de quatro obras: A nódoa de sangue, Tom – o sineiro de S. Paulo, A dama de Saint-Tropez e A filha do mar. São textos aos quais tivemos acesso durante o já mencionado projeto de iniciação científica. Tratava-se de manuscritos, cujos dados bibliográficos não estão completos, que foram digitados pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro (GETEB)⁶. Esse grupo realizou o levantamento de melodramas, de procedência estrangeira, trazidos para o Brasil e aqui encenados nos séculos XIX e XX. Acredita-se que muitas dessas peças vieram da França, passaram por Portugal e chegaram, então, à colônia brasileira, após um processo de tradução e cópia.

Dentre os melodramas mencionados, o escolhido como objeto dessa investigação foi A filha do mar, peça que já havia sido mote para o trabalho teórico-prático desenvolvido na iniciação científica, fato que favoreceu a realização de sua análise. Em relação à obra dramática pertencente à literatura brasileira do século XIX, foi escolhido um texto de Joaquim Manuel de Macedo – Lusbel⁷.

O trabalho com os textos pretende estimular a observação da configuração do vilão como personagem que implica uma gama de preceitos ideológicos contrapostos ao que dita o padrão ético - se ele é o antagonista, opõe-se ao protagonista, mostrando-se como o seu antiético. Em sua ação, o vilão utiliza os expedientes rejeitados pelo herói, como o engodo, a violência e a traição. Sua construção caricata se dá de acordo com o imaginário de cada época e marca o conflito maniqueísta entre o bem e o mal.

Para a concretização do estudo proposto, busca-se apoio na fundamentação teórica e na análise de duas obras dramáticas, partindo-se do melodrama e desembocando na produção dramatúrgica nacional. Através do resgate de um modelo de personagem, pretende-se também atingir as manifestações artísticas em que essa se insere, em especial as formas escritas, traçando uma evolução que possa vir a contribuir para o entendimento dos fenômenos literários, enfatizando a articulação entre diferentes áreas – literatura e teatro. A investigação intertextual e interdisciplinar permite a observação da assimilação criativa de elementos ao texto,

⁶ O GETEB é um grupo de estudos coordenado pela Prof. Dra. Claudia Mariza Braga, vinculado à Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

⁷ Sobre as circunstâncias de seleção das obras e suas características, verificar os capítulos três e quatro.

favorecendo a compreensão dos processos de produção literária. Além disso, explorar um mesmo problema sob diferentes perspectivas permite a ampliação dos horizontes do conhecimento (CARVALHAL, 1986). É neste contexto que esse trabalho se insere, com a perspectiva de acrescentar elementos à reflexão acerca não só da personagem, mas também acerca do universo cultural implicado nessa análise.

1 MELODRAMA

Se for considerada a divisão tripartida dos gêneros⁸ – lírico, épico e dramático, pode-se afirmar que o foco desse trabalho está na personagem dentro do gênero dramático, caracterizado pela “representação de uma ação, movida por um dinamismo de tensão” (CUNHA apud PORTELLA, 1976, p. 96). As obras que se encaixam nessa categoria almejam relacionar-se não apenas com um público leitor, mas também com espectadores, afinal, a dramaturgia compreende textos escritos para serem encenados.

No entanto, entre leitura e encenação há um espaço amplo, em que o texto escrito se debate entre cuidados estéticos, correspondentes a determinados padrões literários, relacionados a fatores como uso da língua e estilo de época, e preocupações com as condições do universo cênico – como transportar as palavras do papel para o palco, como conquistar a plateia no aqui e agora do espetáculo. No campo das artes cênicas, o foco sobre o vilão salienta-o como personagem concretizada em formas teatrais diversas, evidenciando-se, dentre elas, o melodrama.

O melodrama compreende uma forma de teatro peculiar, com características específicas cuja concretização envolve todos os aspectos de sua tessitura dramática, dentre eles, as personagens. Tal fato condiciona a percepção do vilão no melodrama: ele segue a composição característica desse tipo de peça. Assim sendo, para que seja possível investigar o vilão, partindo de uma obra melodramática e chegando a um texto da dramaturgia nacional, como se pretende realizar nesse trabalho, é necessário, primeiramente, entender essa construção cênica e suas peculiaridades.

As peças melodramáticas apresentam aspectos marcantes, como a composição de tramas emaranhadas, repletas de reviravoltas, a defesa de uma moral que recompensa os bons e castiga os maus, entre outros. No que se refere às personagens, destaca-se a utilização de personagens-tipo, baseada em um

⁸Sobre a divisão tripartida dos gêneros, orientamo-nos, sobretudo, pela síntese contida em “Os gêneros literários”, de Helena Parente Cunha, disponível em: PORTELLA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

esquema maniqueísta. Segundo Braga, 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” (2006, p. 39).

Muitos desses aspectos, incluindo a utilização de personagens com “número reduzido de características e emoções”, podem ser observados em obras distintas, inclusive em textos da dramaturgia brasileira, especialmente no século XIX, época em que o melodrama estabeleceu-se com grande êxito no país. Apesar de muitas vezes não ser citado com mérito no âmbito acadêmico - Bentley (1967) aponta a má reputação do melodrama no universo literário: “Goza de má reputação – que é a pior coisa que pode acontecer a uma palavra no mundo literário” (p. 182), essa forma teatral não deixou de constituir tema para a teoria, sendo que sobre ela há diversas definições e opiniões.

Interessados que estamos nas origens e caracterizações básicas do gênero, optamos por embasar o presente capítulo em dois estudiosos do assunto: Jean Marie Thomasseau, no livro *O melodrama* (2005), fornecedor de um rico panorama acerca do melodrama francês, principal fonte para as produções feitas no Brasil, e Robson Corrêa de Camargo, na tese *O Espetáculo do Melodrama Arquetipos e Paradigmas* (2005), cujo texto indica o melodrama como forma eminentemente espetacular.

1.1 O melodrama francês

Segundo Thomasseau, o melodrama, forma teatral de origem francesa entre o final do século XVIII e início do XIX, nasceu no seio da Revolução Francesa (1789). Trata-se de um tipo de teatro de apelo fortemente popular, característica que o acompanha desde o contexto desse acontecimento histórico. A Revolução trouxe consigo diversos marcos importantes – o povo rebelou-se contra os desmandos da aristocracia, a burguesia ganhou força, as classes passaram a possuir poder de aquisição e a sociedade francesa reorganizou-se em sua hierarquia.

No contexto daquela época, o caos disseminado configurava um cotidiano em que situações de violência frequente tornavam-se banalizadas. O melodrama foi

capaz de se inserir nesse meio como fonte alimentadora do espírito de um povo massacrado pelas crises, fazendo com que, através do teatro, os mitos e o maravilhoso voltassem a fazer parte da vida das pessoas.

Nos espetáculos melodramáticos, as classes populares enxergavam a virtude oprimida que, ao fim, triunfava. Dessa forma, direcionavam sua paixão para si próprios – o teatro tornava-se fomentador de esperanças. Além disso, as demais classes também eram agradadas, visto que os melodramas cultuavam valores burgueses, como honra, senso de propriedade e virtude da família, sem promover o desrespeito a divisões hierárquicas. As peças almejavam a reconciliação de todas as ideologias, com o incentivo à reconstrução nacional e ao fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas.

Antes de afirmar-se na França, a palavra melodrama surgiu na Itália com o significado de drama cantado, traço que evidencia a relação acentuada dessa espécie teatral com a música. Esse aspecto está vinculado à afirmação de sua origem localizada entre o drama e a ópera, ou mesmo operetas (óperas cômicas). Assim, melodrama acabou tornando-se um termo cômodo para a classificação de peças que fugiam ao estilo clássico da época e utilizavam da música para apoiar os efeitos dramáticos.

Várias foram as influências que ajudaram a constituir essa forma teatral. Dentre elas, Thomasseau cita dramaturgos alemães relacionados ao Romantismo, as pantomimas, fornecedoras dos elementos principais de sua estrutura (tipificação das personagens, *mise en scène* movimentada, interpretação com mímica, temática da perseguição e reconhecimento) e o gênero romanesco, reserva grandiosa de intrigas e peripécias.

Seguindo pela história da origem e desenvolvimento do melodrama, destaca-se o ano de 1791, quando um grande marco para seu estabelecimento definitivo aconteceu: um Édito foi lançado liberando a construção dos teatros nos bairros. De acordo com essa medida, qualquer pessoa poderia construir um teatro, tarefa antes exclusiva do governo e da aristocracia. Dessa forma, as representações populares, que aconteciam nas ruas, foram disseminadas, dando grande impulso ao melodrama.

Em 1800, a peça *Coelina*, do dramaturgo René-Charles Guilbert de Pixérecourt (1773-1844), considerado o pai do melodrama, fez grande sucesso e acabou por estabelecer um molde para a dramaturgia melodramática ao apresentar

em si todos os elementos já explorados e conhecidos pelo melodrama, porém de forma original e organizada. Já em 1817 foi lançado um opúsculo intitulado *Tratado do Melodrama*. Nele encontrava-se uma espécie de receita do que seria um texto dramático classificado nessa categoria. Apesar de o Tratado estar ligado à paródia, pode-se ver nele a estrutura básica melodramática, composta por diversos pontos significativos, capazes de enquadrar os textos em determinadas regras a fim de constituir um conjunto homogêneo, almejando um estatuto literário e teatral reconhecido.

Essa busca por reconhecimento, no entanto, encontrou sérios obstáculos. O Classicismo, com seus padrões fixos no julgamento das obras, vigorava no cenário francês da época. Contudo, na França, com a ascensão das peças melodramáticas, as salas oficiais como a *Comédie Française* e o *L'Opéra* perderam seu público para os teatros populares como o *Ambigu* e o *Porte de Saint Martin*. Paralelamente a isso, críticos e intelectuais eruditos criavam um forte desprezo ao melodrama⁹.

Tratava-se de uma modalidade de drama popular, de tramas complexas, emoções exacerbadas e violência patética. Suas peças, ao contrário do que valorizava a cultura clássica, constituíam-se de uma dramaturgia feita especificamente para ser encenada (ênfase nas massas não escolarizadas). As obras não possuíam em evidência o propósito da leitura ou da apreciação como objetos literários.

Apesar disso, Pixérecourt, assim como os clássicos, buscava legitimar seus textos a partir de Aristóteles, retomando a Tragédia Grega. Nessa corrida, Thomasseau defende que, na verdade, o melodrama, mais do que os clássicos (atenta-se que, nesse caso, trabalhava-se com uma determinada leitura baseada nos escritos do pensador grego), estreita relação com elementos do teatro da Antiguidade Clássica, apresentando, em sua estrutura, constituintes como fábula, música, peripécias e reconhecimento. Também havia certa missão educadora perante um público considerado na época, em sua grande maioria, inculto. Buscava-se transmitir princípios de moral sadia e boa política. Para que isso se concretizasse, enfatizou-se uma estética rigorosa e de prestígio. Assim, excessos revolucionários foram contidos e a relação com a Tragédia Grega almejada.

⁹ Para mais esclarecimentos sobre tal questão, consultar CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Ed. UNESP, 1997.

A estrutura básica do melodrama tinha ainda outros componentes de destaque, como os monólogos, divididos em dois tipos (THOMASSEAU, 2005). No primeiro ato, para situar o espectador perante as numerosas peripécias que precediam o início da intriga ou sempre que uma situação emaranhada aparecia e era necessário recapitular o sentido da trama, usava-se o monólogo recapitulativo, geralmente empregado por personagens dramaticamente neutras.

Outro tipo de monólogo é o patético, usado tanto pelo vilão que, após iludir as demais personagens, revela ao público suas verdadeiras intenções maléficas, como pela vítima, que faz suas lamentações e invoca a Providência. Nota-se também um grande uso de apartes, geralmente pelo vilão, para manter a plateia informada sobre as complicações das intrigas e suas reais intenções.

O espetáculo em si começava com efeito na rua, com o título e o cartaz, sempre bastante completo, desempenhando o papel de chamariz eloquente do que se desenrolaria em cena. Alguns traziam em seu título o nome do herói, outros associavam o nome da heroína ao patético de sua condição, mencionando o lugar pitoresco ou grandioso onde se desenrolava a ação, ou ainda a catástrofe que finalizava a peça. Na verdade, todas as combinações eram possíveis para atrair a clientela. Ressalta-se aí a forte ligação do melodrama com seu público e a preocupação com a apreciação do mesmo pelas representações.

Eram inúmeros os recursos explorados pelas encenações na busca por sensibilizar e cativar o espectador. Dessa forma, as peças estavam direcionadas para o desenvolvimento cênico em sua completude e valorizavam desde questões técnicas referentes a elementos como cenário, figurino, efeitos de cena, até a interpretação dos atores em si: “A arte do melodrama repousa, com efeito, quase que inteiramente, nas situações, numa *mise en scène* perfeita e no talento dos atores” (THOMASSEAU, 2005, p. 10). Dentre os recursos explorados, tanto na dramaturgia quanto na criação cênica, destacam-se as personagens-tipo.

Como aponta Thomasseau, as personagens-tipo eram identificadas pela aparência física e pelo gestual, influência das pesquisas de fisiognomia, do abade Jean Lavater (1741 – 1801), muito populares na época. 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” (THOMASSEAU, 2005, p. 39).

As personagens tipificadas baseiam-se numa visão maniqueísta e incorporam traços fixos capazes de ressaltar valores morais, comportamentos e linguagens, cuja expressão apoia-se na exploração de gestos propiciadores da identificação de cada tipo. Há a personagem cômica, que traz diversão para o conflito, o pai nobre, a personagem misteriosa, entre outros. Os tipos são elaborados a partir de sentimentos marcados, acompanhando a tendência do melodrama de suscitar generosa carga emocional. Esse padrão foi capaz de estabelecer com sucesso o diálogo com o público, sendo forte a identificação ou mesmo a aversão entre espectadores e personagens (BRAGA, 2006).

Seguindo a abordagem de Braga (2006), estabelecem-se quatro principais formas de personagens-tipo: a inocente perseguida, o vilão, o herói e o bobo, todos com uma função própria dentro do enredo do melodrama. O vilão move a perseguição que acontece durante todo o espetáculo e só é resolvida no fim, com o triunfo da virtude e o castigo do vício. 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.

De acordo com Thomasseau, o melodrama era marcado por um forte respeito à moralidade, que se relacionava à caracterização das personagens. O altruísmo, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento e a humildade são as qualidades mais praticadas, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência.

Esse não é o caso do vilão. Mas apesar de essa personagem não seguir exatamente por esse rumo, ela é muito importante para o desenvolvimento da ação dramática. Grande parte da estrutura de ação das peças melodramáticas desenvolve-se através de um opressor e uma vítima, um poderoso malfeitor que abate a fraqueza e a virtude até o momento em que o “céu” se manifesta a favor do inocente e fulmina o culpado.

Pixerécourt já afirmava que o melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida e a punição do crime cometido. A grande diferença entre as peças está em como essa temática é desenvolvida em cena. O tema da perseguição é a base de toda a intriga melodramática. Antes da chegada do vilão, que personifica esse movimento, o mundo do protagonista é ainda harmonioso. Com a presença do antagonista, faz-se também presente o conflito. Já o tema do reconhecimento

intervém apenas nas últimas cenas, ou nos finais dos atos, encerrando a perseguição com o clímax patético do drama (THOMASSEAU, 2005).

O vilão evidencia-se como o antagonista que acaba conduzindo a ação em grande número de obras. A perseguição da vítima inocente, movida por ele, desencadeia o conflito que sustenta o desenrolar da ação dramática. Ele é responsável por consolidar os obstáculos desencadeadores do conflito a ser superado, ou não, pelo protagonista. Nesse embate, pode-se constatar uma polarização - o choque entre duas forças, o bem e o mal, representadas pelas personagens. Essa luta é ponto central de um equilíbrio/desequilíbrio que há muito faz parte da concepção de paradigmas cuja elaboração está relacionada a convenções sociais, regulamentadoras de comportamentos e visões do mundo.

Passando a focar especificamente o vilão no melodrama francês, apresentado por Thomasseau, pode-se perceber que a personagem se mostra sob inúmeras facetas, sendo que o teórico faz uma análise muito rica sobre esse aspecto, assinalando tipos distintos de vilão. A personagem pode, por exemplo, apresentar-se sob a aparência de um gênio mau da família, que depois de algum tempo corrompe com sua influência o filho da casa. Também há o vilão detentor de um segredo, capaz de comprometer o herói ou a heroína.

Outro tipo geral de vilão é o fidalgo malvado, cujas características físicas geralmente traziam a aparência de honestidade e de grandeza, revelando rapidamente, porém, sua presunção, seu orgulho e sua crueldade. O fim dessas personagens frequentemente era mais violento, envolvendo duelos, combates ou catástrofes naturais. Há, nesses dois tipos citados, o que se pode identificar como o conspirador e o tirano. O primeiro é fomentador de complôs, fazendo com que a intriga gire em torno da descoberta e seguimento de suas maquinações. Já o segundo, mais convencional, é também de maior ambiguidade e sanguinário. Ele é passível de arrependimento, podendo vir a mudar de lado ou então, quando envolvido pelo amor, acaba morto em batalha ou no calabouço.

O vilão é, em suma, o agente principal da peça. É ele o motor da perseguição e o desfecho sem o castigo merecido pelo antagonista, descontenta o público. A inocência é perseguida por ele e as personagens que sofrem a perseguição têm sua função dramática essencialmente em fazer frente às situações terríveis que suscitam 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. Nessas obras, a característica principal do herói é a pureza que se opõe ao maléfico do vilão, utilizando-se de uma virtude sem defeitos.

Pode-se afirmar que as peças melodramáticas surgiram em função das demandas do público formado durante a Revolução Francesa, ligando-se intensamente às massas. Como não poderia deixar de ser, as vontades, as carências da plateia estão em movimento segundo a realidade que também não para, inserindo-se dentro do contexto de cada época. O melodrama segue esse deslocamento - quando acontecem fatos geradores de consequências significativas, a mentalidade coletiva muda e o melodrama a acompanha.

Thomasseau aponta que as composições melodramáticas são modificadas de acordo com o movimento das massas e sua receptividade às obras. Evidencia-se aí a sua capacidade de adaptação a contextos diversos. No século XIX, por exemplo, com o desenvolvimento científico e tecnológico, percebe-se a introdução de certa modernidade e a cultivação de diferentes valores, tanto sociais como estéticos. Os valores tradicionais, cívicos e guerreiros, antes exaltados, já não eram tão significativos. Outras maneiras de sensibilidade eram exigidas para acompanhar uma nova geração que se iniciava.

Essas mudanças de valores repercutiram no teatro, marcando alterações expressivas. Nesse contexto, Thomasseau aponta para o que ele define como uma nova fase do melodrama – a fase romântica. Um dos fatores que marcou essa alteração foi a aparição do tipo literário e social *Roberto Macário* (pela primeira vez na peça francesa *L'Auberge des Adrets - O Albergue dos Adrets -* de 1823), trazido à tona pelo ator Frédéric Lemaître.

Roberto Macário se tornou um marco, pois trazia novas características ao vilão convencional. Esse tipo, fanfarrão e cínico, apesar de se dar ares de príncipe, aparecia em trajes esfarrapados e utilizava de um tom de valentia, levando ao ridículo todos os valores morais. O sucesso da peça em que apareceu essa personagem foi grande pelo riso, principalmente o encontrado no sarcasmo da geração romântica.

Após isto, viu-se uma inversão de valores e a introdução de novos elementos na temática e na tipologia do melodrama. Com o advento de Roberto Macário, ganharam destaque os cúmplices, bandidos e marginais, transformando em heróis aquelas personagens que eram antes expelidas do círculo dos bem aventurados nos

melodramas tradicionais, do rigor e das convenções burguesas. Pouco a pouco, passou a figurar também com intensidade a desmedida e o exagero num espetáculo dos vícios mais complacente em que, por vezes, a Fatalidade não se transformava em Providência, morrendo então o herói.

A paixão amorosa, inicialmente discreta, também tomou conta dos palcos. Antes, colocava-se o desenvolvimento das intrigas amorosas em segundo plano. A preferência estava em exaltar valores ligados à moral e à família. O amor prejudicaria a visão maniqueísta da humanidade tal qual era proposta num tipo de melodrama em que a paixão seria uma falta contra a razão e o bom senso, um fator de desequilíbrio pessoal e social que tocava essencialmente vilões e tiranos. Mesmo nessas personagens, tal sentimento se reduzia a gestos e palavras que mal mascaravam o desejo de se apropriar de um dote ou de uma herança. Após 1815, entretanto, sob pressão da sensibilidade romântica, os melodramas passaram a dar mais importância aos amores infelizes.

A nova fase apontada por Thomasseau não expõe uma mudança radical. Antes se percebe o apoio na estrutura tradicional, porém com nova temática e tonalidade, usando à sua maneira a apreciação dos efeitos, do senso de ritmo, do entrecho, da encenação, da oposição maniqueísta entre as forças de bem e mal, bem como da composição das personagens ligadas a esses valores. Somados, esses aspectos emprestam ênfase às suas próprias invenções e lógica, distanciando-se do preceito de verossimilhança. A fase romântica apresentou melodramas de maior sensibilidade e também com um tom de revolta social, especialmente no choque entre a inteligência dos heróis e a mediocridade daqueles bem estabelecidos socialmente.

O casamento deu lugar a relacionamentos menos estáveis e mais passionais e o adultério, antes praticamente banido, passou a aparecer nas intrigas trazendo consigo os filhos bastardos, mães solteiras, pais indignos e indignados com sua prole, crianças perdidas e reencontradas. A temática do reencontro ganhou força, não apenas no melodrama, e permaneceu até o fim do século como temática essencial.

As mudanças operadas no espírito de criação melodramática também repercutiram em sua estrutura geral. Progressivamente, foi-se abandonando as três unidades, antes defendidas por Pixérécourt. Passaram a figurar cinco atos que se

fragmentavam em numerosos quadros, passíveis de serem trocados rapidamente, graças aos progressos técnicos do espetáculo.

Thomasseau expõe o comentário de um crítico da época, J. Janin, sobre cenários compostos por telões que subiam e desciam a cada instante, mostrando diferentes lugares. Essa técnica de fragmentação aperfeiçoou-se junto aos romances de folhetim em que se observava o hábito de recortar as cenas e justapô-las em quadros. Era proposta dessa forma, uma visão dramática partida que apelava muito mais à lembrança dos leitores de folhetim do que a uma lógica dramática interna, estrutura beneficiada com a utilização dos tipos, facilmente identificáveis pela audiência.

Cada quadro acabava por ter autonomia, como se cada ato fosse uma peça inteira, complexa inclusive. Assim, para que fosse entendido o que era exposto, utilizava-se um prólogo, dividido em várias cenas, que propunha, ao início da encenação, um ato dinâmico e curto que apresentasse a situação anterior, provocadora do drama que seria assistido. Ou seja, o prólogo expunha ao público os fatos necessários para a composição da trama. Dessa forma, os monólogos explicativos foram tornando-se escassos, salvo os monólogos patéticos, aguardados pela platéia, assim como o momento de conjugação do sentimentalismo e da música da orquestra.

Mais algumas modificações podem ser citadas no que diz respeito às personagens dramáticas. Bandidos sonhadores, piratas e corsários ingênuos tomavam por vezes o papel de herói. Paralelamente, o vilão continuava a existir e a perseguição aos inocentes tornava-se mais violenta.

A maior parte das personagens-tipo acabou por ter seu comportamento enriquecido e diversificado, sob a influência de novos tipos sociais, divulgados pelos romances em geral e pelos romances de folhetim em particular (em que avultavam tipos como banqueiros, advogados defensores dos oprimidos, artistas desconhecidos). Também aumentou o uso de personagens secundárias, como cocheiros e carregadores de água, entre outros.

Com o tempo, o melodrama passou a sofrer com a concorrência de outras atrações populares, como o *vaudeville*. O público renovado, enriquecido pela prosperidade e muito suscetível ao encanto e emoções do espetacular, requeria mais uma vez que o teatro se adaptasse a ele, adaptasse seus estereótipos às exigências daquele contexto. Aumentou-se o número de quadros melodramáticos,

segundo a divisão das intrigas nos romances de folhetim. Aumentou, também, o número de personagens.

Pouco a pouco as inovações científicas apareciam no melodrama, com o uso de elementos como o hipnotismo, o magnetismo e a representação de novas formas de transporte, como o trem e o barco a vapor. Esses mesmos meios de transporte, fora do universo ficcional, acrescentariam uma circunstância de grande significação ao desenvolvimento do melodrama ao possibilitar o acesso do público oriundo das províncias aos espetáculos das capitais. Também surgiu a possibilidade da realização de turnês nacionais e internacionais, levando o melodrama para além das fronteiras de Paris.

Dessa forma, o melodrama acompanhou os movimentos teatrais da segunda metade do século XIX. Apesar de preservar seus estereótipos, no entanto, se diversificou, porém sem modificar sua essência.

1.2 O melodrama como texto espetacular

Enquanto Thomasseau parte de uma visão mais próxima do caso francês, a partir da Revolução Francesa, Robson Corrêa de Camargo (2005) adentra pelo campo da referência cultural, enfatizando a configuração espetacular da dramaturgia melodramática e apontando origens em formas teatrais anteriores ao século XVIII. Seus argumentos questionam algumas das principais definições acerca do melodrama, feitas, ao longo do tempo, por diferentes teóricos. Um de seus primeiros pontos é:

chega a ser inapropriada a definição quase universal do melodrama como sendo composto pela união do texto teatral com a música, quando esta última intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa (CAMARGO, 2005, p. 1).

Essa definição, cujos elementos, música e teatro, encontram-se no próprio nome – melo-drama, está associada à origem do melodrama, ligada à ópera. Contudo, nessa relação, o estudioso destaca uma diferença essencial que diz respeito ao vínculo entre a música e o texto das personagens. Na ópera, percebe-se

a complexa ligação entre música e texto, já no melodrama, a música dá relevo ao silêncio das personagens, ao ato sem fala.

No entanto, o crítico não deixa de mencionar a existência do chamado melodrama operístico, surgido no século XVIII e considerado como uma intromissão do recitativo na ópera. *Ariadne auf Naxos* (*Ariadne em Naxos*) é indicada por Camargo como um dos primeiros melodramas operísticos. Trata-se de uma obra composta por partes faladas que muitas vezes aparecem sem o acompanhamento musical, diversamente do que acontece, por princípio, na ópera.

Georg Benda, responsável pelos arranjos musicais de *Ariadne auf Naxos*, é considerado pelo autor como “**o criador artístico do melodrama**, sendo este o ‘primeiro’ melodrama operístico e o inaugurador do melodrama alemão” (JIRÁNEK 1976, p.viii *apud* BENDA, 1985 *apud* CAMARGO, 2005, p. 4). A obra teve sua primeira representação, com sucesso retumbante, em 1775, dez meses antes de *Pygmalion* de Rousseau, na Comédie Française, montagem entendida como precursora do melodrama francês.

Naquela época, o melodrama operístico era visto como novidade no mundo da ópera – “Esta evolução estilística da ópera deu-se em momentos de crise dessa forma artística, assim como pela influência e concorrência determinante do teatro das feiras” (CAMARGO, 2005, p. 3). Ópera e teatro de feiras, em que já se usava a música durante o silêncio das personagens, são algumas das formas que contribuíram para a constituição do melodrama, cuja estrutura mescla diversas linguagens – música, texto literário e estrutura cênica (encenação, divisão em atos, cenas...). Porém, não estão apenas aí as variedades que lhe serviram de fonte, sendo plurais as suas origens e não condicionadas a uma ou outra forma artística:

o melodrama 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 antecederam, mas estas não necessariamente fazem parte expressa e automática de seu arcabouço genético (...)

Entretanto (...) o melodrama no teatro não é regeneração nem degeneração, nem recuperação de formas “superiores” ou “inferiores” do drama, como se pudesse comparar fenômenos culturais tão distintos. Se existe alguma reutilização de algum parâmetro de determinada unidade artística, forma, gênero ou estilo, ela ocorre dentro de outro código, de outra perspectiva, de outra sensibilidade e de outra forma cultural, necessitando-se reavaliar os instrumentos críticos para abordá-los e avaliar sua virtude estética (CAMARGO, 2005, p. 5).

Nota-se que, no universo do melodrama, não havia restrições quanto a processos cujo funcionamento apoiava-se na cópia. Pelo contrário, ela era permitida e explorada, distanciando-se de concepções típicas da estética romântica, como a noção acerca da originalidade. A repetição de estratégias, especialmente aquelas cuja utilização fomentava o sucesso perante o público, também era bastante explorada, fato que favoreceu a concretização do vilão como personagem estereotipada. Utilizar procedimentos alheios com o intuito de enriquecer a obra, no entanto, podia ser motivo de julgamento desfavorável, assim como outros aspectos, próprios das peças melodramáticas, vistos como razão para críticas negativas, como denuncia Camargo:

outros 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 (CAMARGO, 2005, p. 6).

Segundo Camargo, o melodrama é estigmatizado por utilizar de maneira radical uma de suas principais características: a produção complexa de seu espetáculo teatral, cuja composição explora diversos recursos, como o uso de maquinário, efeitos cênicos e o desenvolvimento da gestualidade e presença do ator em cena. Tudo isso almejando não apenas conduzir o público, mas visando a provocar seus sentidos e emoções a partir dos estímulos que o meio cênico pode proporcionar.

Por esse caminho, o melodrama desenvolveu amplamente aspectos – encenação, interpretação e recepção – que adentraram o século XX como fonte de muitas discussões teóricas e práticas no meio teatral. Esses pontos, explorados num contexto mais próximo da época atual, não repercutiam da mesma forma no período em que o melodrama se estabeleceu na Europa.

A história do teatro europeu daquele período está vinculada a um tipo de representação dominada pela palavra, escrita ou falada. Essa característica não corresponde somente à formação clássica, mas também se relaciona com outros fatores, como a influência da palavra impressa na cultura europeia a partir do século XVIII, estimulando, para o espectador teatral, a promoção da experiência do 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 (...) 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 (CAMARGO, 2005, p. 6).

Nota-se que o autor enfatiza o melodrama como forma que não se apoia na palavra para provocar efeitos em seu público – antes busca explorar possibilidades cênicas, concentrando seus esforços na composição do espetáculo, o que já acontece desde sua composição dramaturgica. Buscar compreender o melodrama a partir da observação de sua temática ou ideologia, aspectos próprios da análise literária, não seria suficiente, visto a compreensão da dramaturgia melodramática vinculada essencialmente à encenação.

Mesmo a ligação entre texto e música, no melodrama, vincula-se ao espetáculo ao se mostrar diretamente relacionada à composição das personagens-tipo. Ressalta-se que a constituição dos tipos, apoiada na exploração de uma gestualidade codificada (cada qual possui uma forma específica de gestos usados em cena), é uma característica da composição cênica, mas que também se apresenta na dramaturgia melodramática. Para tanto, considera-se que o texto da peça também é expresso através do corpo de seus intérpretes:

O ator em ação dentro do espaço representacional apresenta sua personagem como texto sonoro-gestual, um texto fragmentado no icônico da representação, texto silencioso que fala, significa, na intersecção e sinestesia da sonoridade e ou visualidade músico-gesto-verbal (CAMARGO, 2005, p. 8 – 9).

A expressão sonora e verbal, conjugada não apenas pelas personagens, mas também pelas cenas, enriquecidas pela exploração acentuada de recursos próprios do espetáculo, é capaz de concretizar signos cênicos que provocam a alternância de sensações. O melodrama serve-se da linguagem teatral e apoia-se no corpo, no gesto e na cena para atingir os sentidos de seu público com intensidade.

Nota-se que as observações do estudioso sublinham um tipo de texto dramaturgico diretamente vinculado à encenação teatral que ocorre mediante a ação de atores, num espaço e tempo, aqui e agora, compartilhados pela plateia. Mas qual seria o lugar do espetáculo no texto escrito? Essa é a função das rubricas – a posição da encenação no papel.

As rubricas aparecem constantemente na tessitura das peças melodramáticas e essa observação leva ao apontamento de seus textos como **textos espetaculares**

(De MARINIS *apud* CAMARGO, 2005), isto é, textos escritos especificamente para serem encenados. Em outras palavras, a dramaturgia é organizada visando a encenação. As obras não são elaboradas para serem apreciadas como objeto literário, como acontecia com o repertório neoclássico, mas com o intuito primordial da encenação, para a conquista do público, do espectador.

A plateia é o alvo fundamental e primordial do melodrama. Tal característica não está atrelada apenas a circunstâncias econômicas, mesmo que o estabelecimento desse tipo de teatro tenha se dado na época de ascensão da burguesia. Sua estrutura dramática, sua composição artística fazem desse traço uma perspectiva estética cujas origens encontram eco em outras formas populares, como a pantomima e o teatro feito nas barracas de feiras francesas, muito antes da Revolução Francesa:

No período que antecede, há quase duzentos anos, a Revolução Francesa e o estabelecimento definitivo do melodrama, a única forma de diversão popular permitida era a pantomima, arte exposta em forma de variedades nas feiras e depois no bulevar.

No início do século XVII, ao mesmo tempo em que Shakespeare e Lope de Vega iniciavam seu trabalho em Londres e na Espanha, havia em Paris seis grandes feiras (...) nos quais se apresentavam artistas variados em sucessivos números de dança, canto, malabarismo, acrobacias, mímica, números de bonecos, animais amestrados e pequenas cenas teatrais de caráter farsesco (BROWN, 1980, p.41 *apud* CAMARGO, 2005, p. 18).

O autor ressalta que os espetáculos das feiras eram empreendimentos privados e dependiam do comércio das bilheterias. Sendo assim, era necessário cativar um público amplo, não apenas para conseguir sua atenção, mas também para conseguir uma recompensa material. Condições muito diversas do teatro que se realizava na corte.

Esta produção no teatro das barracas de feira gerou uma enorme pesquisa do que aprazia o gosto popular, do teatro como puro divertimento, da busca do original, da fantasia, do que agradava a vida, do pitoresco, do cômico e do imaginativo, de tudo aquilo que pudesse ser colocado como valor de troca no mercado das ilusões.

Neste reino das ruas e de circulação das mercadorias, impunha-se uma procura do original, do diverso, da fuga das normas, já que nos limites da monarquia (...) elaborava-se uma constante sistematização de seus hábitos (CAMARGO, 2005, p. 18)

Nota-se que a menção feita à “busca do original”, nesse caso, relaciona-se não à negação da cópia, fomentadora de reutilizações, recriações, mas sim ao afastamento da perpetuação de padrões fixos. Esses traços iam além de uma forma

artística, inscrevendo-se no patamar de atitude cultural, marcada pelo intuito de extrapolar um contexto sublinhado pela normatização. Assim sendo, não podiam haver limites para o uso de recursos diversos, misturando-se as linguagens, enriquecendo o espetáculo e atraindo o público. A configuração do texto espetacular responde a essa história.

O uso de outras linguagens no teatro, como a música, é uma estratégia recorrente para a efetivação de uma proposta espetacular. A dramaturgia faz parte desse universo, mas no caso do texto espetacular, ela se mostra como mais um elemento que compõe o conjunto da obra, cuja totalidade engloba desde as palavras escritas, signos linguísticos, até o trabalho dos atores em cena, criadores de signos cênicos.

A arte teatral é caracterizada pela exploração de várias linguagens em sua composição, efetivando-se tanto pelas vias do sonoro como pelas vias do visual. Quando a dramaturgia que a sustenta é vista como texto espetacular, entende-se que o texto escrito está vinculado às circunstâncias de enunciação e de fruição do espetáculo cênico, fator que enriquece seu arcabouço literário ao abrir campos de possibilidades significativas através da relação entre literatura e teatro.

Esse processo caracteriza um tipo de dramaturgia vinculada não ao mundo da leitura com exclusividade, mas antes relacionada a um tipo de recepção que almeja um público presente fisicamente, fato que proporciona a efetivação das possibilidades semânticas sugeridas pelas rubricas na obra. Tal aspecto assinala a principal categorização atribuída ao melodrama nesse trabalho – a verificação de suas obras escritas como textos espetaculares, de acordo com as noções propostas pelos teóricos abordados. Suas afirmações e apontamentos assinalam essa forma teatral associada à exploração de um potencial espetacular, cujos elementos buscavam o maravilhoso, a fantasia e a diversão para servir a um público amplo, almejando agradá-los e acalentá-los em suas expectativas, tocando-os através do compartilhamento de uma experiência viva.

Muitos desses aspectos que acompanharam o surgimento e o desenvolvimento do melodrama na Europa, também se registraram na propagação dessa forma teatral no Brasil. Não estar habituado à leitura, porém, encontrar-se vinculado à recepção de obras por outras vias, por exemplo, é um traço relacionado à recepção de obras literárias pelo público brasileiro. Sobre essa perspectiva acerca do leitor em nosso país, pode-se citar Antonio Candido (1973), quando este

menciona a “tradição de auditório” que acompanha a literatura nacional ao escrever acerca de

uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura que, dispensando o intermédio da página impressa, estabeleceu-se como um público de auditores (...) requerendo no escritor certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido (...) Esta tendência recebeu incremento do nacionalismo, propenso a assumir o tom verbal e mesmo verboso, que desperta a emoção (CANDIDO, 1973, p. 81).

O crítico aponta para a chamada “tradição de auditório” que se alastrou por todo o século XIX, caracterizando-se por um público formado muito mais por auditores do que por leitores. Essa tradição, apesar de mudanças decorridas no século XX, como a profissionalização do escritor e a diferenciação de elites exigentes que estimularam qualidades de refinamento, mostra-se como ponto forte na literatura brasileira:

a “tradição de auditório”, que tende a mantê-la [a literatura brasileira] nos caminhos tradicionais de facilidade e da comunicabilidade imediata, de literatura que possui muitas características de produção falada para ser ouvida (...). Em nossos dias, quando as mudanças assinaladas indicavam um possível enriquecimento da leitura e da escrita feita para ser lida, - como é a de Machado de Assis, - outras mudanças no campo tecnológico e político vieram trazer elementos contrários a isto. O rádio, por exemplo, reinstalou a literatura oral, e a melhoria eventual dos programas pode alargar perspectivas neste sentido. A ascensão das massas trabalhadoras propiciou, de outro lado, não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover (CANDIDO, 1973, p. 88).

Se o melodrama contribuiu para o condicionamento desse tipo de recepção para as obras brasileiras, é assunto que demanda o aprofundamento da reflexão. Contudo, pode-se observar que sua estrutura dramática prevê um público despreocupado com a erudição e que suas estratégias repercutiram em muitas obras nacionais, sobretudo no período romântico, essencial para a formação da literatura brasileira.

Nesse capítulo, focado na constituição do melodrama francês e na observação dessa forma teatral vinculada ao seu desenvolvimento espetacular, segundo a abordagem de dois estudiosos, Thomasseau e Camargo, foi possível perceber a riqueza de suas peças, repletas de particularidades cuja união resulta num conjunto distinto de obras, com características marcantes e exclusivas.

Evidenciá-las foi processo essencial para que possam ser traçadas comparações com outras obras dramáticas.

No próximo capítulo, será abordada a história do desenvolvimento das artes cênicas no Brasil, assunto que nem sempre constituiu campo fértil de estudos. Na verdade, os primeiros séculos de vida documentados do país, contando a partir do descobrimento, foram marcados pela escassez de produções teatrais, sendo que a dramaturgia brasileira só começou a dar seus primeiros passos efetivamente no século XIX. Nessa época, verifica-se a existência de um teatro em que predominam as representações de formas populares, como o melodrama, aclamado pelo grande público.

Pode-se afirmar que o sucesso do melodrama perante a plateia estimulou a influência de características de sua estrutura dramática sobre a escrita de obras nacionais, estimulando-lhes a exploração de aspectos como a relação do texto escrito com elementos próprios do espetáculo cênico, aproximando teatro e literatura a partir da composição de textos espetaculares, calcados no uso de rubricas. Sublinha-se que o vilão visado nesse trabalho encaixa-se na estrutura dramática do melodrama. Contudo, ele também aparece em peças produzidas por autores brasileiros.

Assim sendo, após assinalar o melodrama como forma teatral distinta, parte-se para o entendimento do contexto brasileiro em que ele se inseriu, almejando, posteriormente, apresentar uma pequena mostra da relação entre as obras de cada âmbito abordado, com ênfase na construção da personagem antagonista, e sugerir seu rendimento na caracterização da literatura brasileira.

2 O TEATRO NO BRASIL

Lançando-se um olhar sobre a história do teatro brasileiro, percebe-se que o melodrama tem grande importância em sua trajetória. Isso se dá tanto pelo advento de seu estabelecimento em nosso país, por meados do século XIX, como pela permanência de sua estrutura em outras formas dramáticas até o contexto atual.

Contudo, tratando-se da história do nosso teatro, é interessante ressaltar que se o campo de visão for delimitado, atendo-se ao desenvolvimento da dramaturgia produzida no Brasil desde a época da colonização, será possível afirmar que ela não chega a constituir uma grande e reconhecida tradição. Como afirma Magaldi, “algumas peças isoladas de valor não formam uma literatura dramática” (MAGALDI, 2001, p. 9). Com isso não se nega a existência de bons textos, contudo, nota-se que eles não repercutiram como outros escritos, classificados em gêneros diferentes – “o teatro é a parte mais enfezada da nossa literatura” (SÍLVIO ROMERO *apud* MAGALDI, 2001, p. 10).

No entanto, não se pode negar que a prática de encenações aqui existe desde o período quinhentista, persistindo e desenvolvendo-se, seja a partir do estímulo de fontes estrangeiras, seja por sopros do veio nacional. Tratando-se da constituição do Estado, aliás, deve-se lembrar que o brasileiro nem ao menos estava definitivamente estabelecido antes da Independência, em 1822. A condição de colônia com o atrelamento a Portugal mantinha-nos, até então, dependentes do fluxo cultural da metrópole. Para que essa situação seja melhor compreendida, parte-se, então, para a apresentação de um breve panorama da história do teatro no Brasil, desde seus primórdios documentados até a época enfocada nesse estudo – o século XIX.

2.1 Panorama acerca do teatro no Brasil a partir do século XVI

Basicamente, a história do teatro no Brasil tem sua partida nos autos de José de Anchieta, a primeira dramaturgia escrita e encenada no país, no século XVI.

Contudo, os autos e as representações, inseridas nas festividades religiosas, não foram suficientes para alavancar a produção dramática no país e, com o passar do tempo, decaíram.

O século XVII foi marcado pela escassez, sendo pouquíssimos os registros de produção teatral nessa época. Destaca-se desse cenário, o autor de *Música do Parnaso*, o baiano Manuel Botelho de Oliveira (1637 – 1711), considerado o primeiro comediógrafo nascido em solo brasileiro. Contudo, as peças eram escritas em espanhol, segundo modelo hispânico, e não deixaram vestígios de representação.

A escassez, tanto no campo da produção dramatúrgica, como no âmbito das representações teatrais, prolongou-se e adentrou o período seguinte. No entanto, na segunda metade do século XVIII, o teatro passou a movimentar-se um pouco mais, sobretudo com o advento de Casas de Ópera, edifícios onde aconteciam encenações regulares, em diferentes cidades. Além de proporcionar apresentações com certa constância, esses locais também favoreceram a criação e manutenção de elencos com certo grau de fixidez.

Nesse período, ressalta-se o texto *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manoel da Costa (1729 – 1789) e a produção escrita de Antônio José da Silva (1705 – 1739), cujas peças, e a vida, estão intimamente relacionadas a Portugal, apesar de o autor ter nascido no Brasil. Muitos dos espetáculos eram encenados em virtude de comemorações festivas, com destaque para as comédias. No entanto, os textos representados eram, em grande maioria, de procedência estrangeira.

O fim do século XVIII foi marcado pela expansão das casas de teatros pelas principais cidades do Brasil, conferindo certa prosperidade para o desenvolvimento das representações cênicas, que saíam de locais provisórios (tablados, palácios, igrejas...) para sede própria. Contudo, foi no século XIX que houve avanços significativos, como será visto a seguir.

2.1.1 O século XIX

Pode-se afirmar que o progresso do teatro brasileiro está atrelado a dois fatores essenciais. O primeiro é a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, portanto, no início do século XIX. Esse acontecimento foi fundamental para o

desenvolvimento do país em inúmeros campos – social, econômico e também artístico, impulsionando a configuração da nação:

À abertura dos portos ao comércio livre, aos novos direitos políticos e ao incremento econômico, somou-se a criação de bibliotecas, museus, jornais e escolas superiores, e o incentivo da vida artística, dentro da qual o teatro se tornaria de fato uma atividade regular (MAGALDI, 2001, p. 34).

O segundo fator refere-se ao advento do Romantismo no Brasil. O período romântico é apontado por Faria (2001) como a época em que efetivamente a instituição teatral organizou-se por aqui. Compreende-se que, nessa ocasião, o teatro arraigou-se em definitivo no país, constituído por um círculo dinâmico, englobador de escritores, peças, artistas e público. Entende-se ainda que a afirmação de Faria não nega a existência de manifestações teatrais antes desse momento. Contudo, o estudioso explicita que eram elas marcadas por uma precariedade, situação que só se alterou com a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro.

D. João ordenou a construção de um grande teatro, de acordo com os padrões conhecidos em Portugal, diferentemente das Casas de Ópera que aqui existiam. O soberano da metrópole também foi responsável por trazer companhias dramáticas com artistas renomados de sua pátria.

A vinda da família real portuguesa marcou uma virada significativa na história do Brasil. Antes desse acontecimento, o país era dependente direto da metrópole no que diz respeito à sua vida teatral. De Portugal vinha

o repertório de peças originais ou traduzidas do francês, os artistas, muitos dos quais se radicaram no Rio de Janeiro, e até mesmo a maior parte do público, formada pelos expatriados que haviam fugido das tropas de Napoleão (FARIA, 2001, p. 20).

Deve-se ressaltar que, no século XIX, o teatro no Brasil estava estreitamente vinculado à evolução política do país. O palco era a fonte de entretenimento, de informações, proclames e comemorações. Ele oferecia a presença física, palpável, de seus artistas. Com o advento da Independência, a preocupação acerca de questões como a constituição de uma nação passou a ter extrema importância e, conseqüentemente, refletiu-se no campo das artes.

O contexto histórico do Brasil independente foi também o cenário de nossa escola romântica cujos ímpetus populares e nacionalistas repercutiram com grande

estrondo no tratamento do teatro, sobretudo no tocante à atitude dos escritores brasileiros. A preocupação destes com o estabelecimento da arte nacional estimulou a produção de obras em diversos campos.

No entanto, observa-se que, antes do advento do Romantismo no país, o Arcadismo já havia fertilizado nossas terras. Segundo Candido (1981), esse estilo de época plantou de vez a literatura do Ocidente por aqui “graças aos padrões universais por que se regia, e que permitiram articular a nossa atividade literária com o sistema expressivo da civilização a que pertencemos, e dentro da qual fomos definindo lentamente a nossa originalidade” (CANDIDO, 1981, p. 17).

Quando os autores românticos começaram a escrever, já havia esse solo semeado, cuja orientação direcionava a escrita para a adequação a padrões universais, de acordo com modelos literários do cânone clássico. Esse aspecto ecoou no âmbito da formação da dramaturgia nacional, especialmente ao se considerar que, no campo literário, ela integra o que Candido (1981) chama de “literatura eminentemente interessada”, que é “toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país” (CANDIDO, 1981, p.18). O autor destaca que, nessas condições:

Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional (...) A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura (CANDIDO, 1981, p.18).

Apesar disso, verifica-se que, no universo teatral brasileiro, o nacionalismo em si, não chegou a se desenvolver com intensidade, pelo menos não como em outros gêneros da nossa literatura. Contudo, a luta pela afirmação de um Brasil nação não deixou ilesos os palcos do país. É no século XIX que se destacam questões como a ampliação e a tentativa de diversificação de nossa produção dramática, ultrapassando a dependência praticamente exclusiva do que vinha de Portugal.

Em 1830, após a Independência, observa-se o início do impacto das ideias românticas e principia uma fase mais rica para as atividades cênicas. Trata-se de uma época em que figura no cenário teatral o artista João Caetano, juntamente com os dramaturgos e os críticos brasileiros. Segundo Faria (2001), naquele período

havia basicamente três caminhos disponíveis para o teatro: o da tragédia neoclássica, o do drama romântico e o do melodrama.

Nessa época, a França passou a ser “a fonte quase única das nossas experiências cênicas” (MAGALDI, 2001, p. 10). Os dramaturgos não fugiam a novidades das escolas europeias, num processo de assimilação da cultura estrangeira e fecundação da mesma com as características nacionais. Acertava-se o passo com o rumo universal, porém sem a exclusão das especificidades que nos distinguem. Sublinha-se que a dramaturgia no país, nesse período, passou a contar com escritores brasileiros, comprometidos com a formação de uma literatura nacional e apoiados na erudição que lhes fornecia padrões já legitimados no âmbito da literatura universal. Nossa dramaturgia fez e faz parte de uma literatura interessada, condicionada por seu alcance social.

Contudo, a criação definitiva de uma dramaturgia nacional não chegou a se concretizar com sucesso na primeira metade do século XIX, porém, os primeiros passos foram dados. O contexto desse acontecimento é de suma importância, especialmente quando se verifica que as primeiras produções de dramaturgos brasileiros, cidadãos de um país cuja Independência havia sido proclamada recentemente, são marcadas por aspectos como: a introdução do Romantismo num universo semeado pela formação clássica e o intuito de produzir obras com qualidade literária num país cujo grande público estava habituado a representações de formas teatrais populares. Tudo isso numa época em que as peças encontravam-se associadas a um objetivo: gerar lucro.

Também é importante perceber, nesse contexto, a relação comparativa que inevitavelmente acabava desvelando-se no campo artístico, sobretudo no âmbito da literatura, entre o que se produzia no Brasil e o que se produzia na Europa. Candido (1981), salienta a diferença existente entre a literatura brasileira e a literatura de países europeus, com origens remotas e consumadas. São tradições diferentes. Contudo, isso não invalida nosso arcabouço literário, apontado pelo autor como expressão de um povo transplantado da Europa e aqui combinado com outros tipos étnicos (CANDIDO, 1981).

É de grande relevância, na constituição do povo dito brasileiro, a percepção desse processo de transplante e mescla. Desde a colonização, observa-se um movimento que o estudioso caracteriza como “o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo” (CANDIDO, 1981, p. 10). Esse processo

de importação não foi nada tranquilo, alastrando-se ao longo do tempo e deixando seus ecos também no século XIX, especialmente após a Independência, em que se revelava uma realidade social permeada por dilemas, pelo intuito de professar os mais altos ideais da civilização ocidental, vindos da Europa, inseridos numa realidade discordante daquela existente nos países europeus.

Schwarz sublinha no Brasil da época a “disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu” (2000, p. 12). O autor evidencia a importação de ideais, como o de igualdade, de liberdade e de fraternidade de um contexto para outro, ambos divergentes. Citando Sérgio Buarque de Holanda, explica: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA apud SCHWARZ, 2000, p. 13).

Essa apropriação - imprópria - de pensamentos aconteceu no Brasil do século XIX: país agrário, marcado pela divisão em latifúndios, cuja produção, dependente do trabalho escravo e do mercado externo, inseria-o no mundo capitalista. Freyre, em *Vida social no Brasil nos meados do século XIX* (2008), desvela uma sociedade marcada pela miscigenação, pela escravidão africana, pela forte presença da religião católica no cotidiano da população em geral e pela concentração do poder econômico e político nas mãos de uma elite.

Era uma sociedade caracterizada pela supremacia dos donos de latifúndios, cujo poder econômico acentuava a importância do pólo agrário e do trabalho escravo. Entre os extremos, senhores e escravos, sublinha-se ainda:

a presença de alguns ‘pequenos burgueses’ e de pequenos lavradores, sem contar com a burocracia; e omitindo os interesses mercantis, na sua grande maioria representados por estrangeiros, uns de prol, outros gente média e até pequena. Prevalencia uma espécie de nobreza territorial (*senhorismo – land-lordism*), cuja força, entretanto, buscava-se antes no fato de possuírem numerosos escravos do que na posse de terras extensas (FREYRE, 2008, p. 64)

Eram poucos os pólos urbanos. Neles, abrigavam-se os estudantes de Ensino Superior, assíduos frequentadores do teatro, e a Corte Imperial que, juntamente com poucos homens e poucas mulheres, “participavam plenamente da cultura contemporânea”. Fato que denota o Brasil do século XIX constituído “por vários Brasis, regionalmente diversos”, mas também “vários e diversos Brasis quanto ao

tempo ou à época vivida por diferentes grupos da população brasileira” (FREYRE, 2008, p. 61).

Apesar dessa situação, percebe-se um país em pleno desenvolvimento econômico e social, insuflado pelo progresso material vindo de outras terras e também estimulado pelas ideias lá promulgadas. Dentre esses países, Portugal, mesmo após a Independência, continuava influente. É preciso ressaltar, nessa área, o papel de destaque que teve a imigração de portugueses para o Brasil, sobretudo a partir da vinda de D. João VI, como esclarece Huppés:

a presença da família real conjugada a duas ordens de fatores: situação econômica e social negativa no reino; abundância e boas perspectivas na colônia, constitui incentivo ao fluxo imigratório procedente da metrópole (...) Os imigrantes portugueses compõem uma camada com certa ilustração que dá suporte às iniciativas ligadas ao mundo da arte. E o seu desejo de preservar valores da cultura de origem os levará a aplaudir peças e autores com ela afinados, constituindo incentivo para representações identificadas com a terra natal (HUPPES, 1993, p. 34).

Diante desse panorama, não causa espanto a prática frequente de representação de peças populares de procedência estrangeira, vindas de Portugal, mas que não necessariamente eram da autoria de portugueses. Também não gera estranhamento o fato de que dramaturgos brasileiros, muitos deles consagrados no âmbito literário, como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, escrevessem peças cujo assunto ou mesmo as personagens estivessem ligadas à pátria dos lusitanos.

Essas condições acabavam auxiliando a configuração de um contexto dicotômico no campo teatral brasileiro: pensamento versus prática. De um lado, o intuito de seguir modelos canônicos, a busca pela qualidade literária. Intelectuais munidos de intenções férteis, tecendo críticas e proposições perspicazes, esforçavam-se por seguir um rumo para além das fronteiras nacionais. Tarefa nada fácil, visto a instabilidade do campo teórico composto por um caos de tendências estéticas que, apesar de certa sucessividade em seus locais de origem, chegaram ao Brasil em verdadeiro atropelo cronológico.

De outro lado, um fator vital: o público. Tamanha é a sua importância que Jerzy Grotowski (1933-1999), grande nome do meio cênico mundial, chegou ao ponto de afirmar a existência do teatro mediante dois fatores apenas: o ator e o espectador. Nesse quesito, o Brasil, no século XIX, apresentava uma prática teatral pouco desenvolvida e dependente de uma plateia, em sua grande maioria,

habituada ao entretenimento (o sucesso das representações de melodramas no país, sobretudo nessa época, é testemunha dessa condição).

Deve-se observar que a influência estrangeira atuava nos dois lados citados, sendo que Faria (2001) afirma que os textos por ele analisados, para estudo do pensamento teatral do século XIX no Brasil, “dialogam muitas vezes com fontes européias, francesas sobretudo” (2001, p. 13). Mesmo o teatro popular era caracterizado pelas importações. Os melodramas, por exemplo, não raro eram de autoria estrangeira, geralmente escritos por portugueses, que haviam bebido na fonte francesa, ou então traduzidos do francês pelos lusitanos e para cá enviados.

Apesar do sucesso, as formas populares eram relacionadas com a decadência do teatro de cunho literário e consideradas distantes do chamado teatro sério, vinculado ao cânone clássico da literatura europeia. A arte popular servia ao entretenimento do grande público. Contudo, foi justamente a capacidade de conquista da plateia um dos principais fatores que fez com que tipos teatrais, como o melodrama, sobrevivessem ao longo do tempo e expandissem características suas para a produção dramática de autores consagrados no meio literário, sobretudo com a chegada do Romantismo.

O Romantismo adentrou no Brasil em meio a um contexto já permeado anteriormente por uma geração de intelectuais brasileiros, localizada sobretudo nas poucas faculdades existentes no período, ligada a uma opção estética oposta. Nota-se que nossos primeiros escritores considerados românticos apresentam em seus textos, dramáticos e poéticos, marcas da formação clássica.

No entanto, não é apenas nas obras literárias que essa opção manifestava-se. Faria (2001) chama a atenção para o campo das discussões teóricas ao citar o texto “Ensaio sobre a Tragédia”, publicado em 1833 na Revista da Sociedade Filomática. O ensaio, escrito por três acadêmicos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, exalta o Neoclassicismo europeu em detrimento de novas tendências, românticas, que estavam surgindo. Um de seus autores, Justiniano José da Rocha, mostrou-se interessado pelo campo cênico em especial e passou a escrever acerca das peças que assistia. Faria considera-o como o precursor da crítica teatral no Brasil e, em sua obra, traz trechos das apreciações tecidas pelo crítico.

Justiniano escreveu justamente num período em que as ideias românticas começavam a entrar no Brasil. É a época em que João Caetano começava a

encenar dramas românticos de Alexandre Dumas e Victor Hugo. Sendo clássica a formação do crítico, logo é possível constatar o embate entre Classicismo e Romantismo em seus escritos. Nos trechos reproduzidos em *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil* (FARIA, 2001), revelam-se as marcas opostas de cada estética, pontuadas pela crítica de Justiniano, como é possível observar no fragmento retirado da obra citada anteriormente:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não tem reproduzido a nossa cena! Que horrível desperdício de sangue, e de atentados! Agora dão-nos o divertimento de um rei: esse rei é o vencedor de Marignan, o protetor das letras, o cavaleiro discípulo de Bayard: esse rei é Francisco I, Francisco I que só tinha dois cultos, o da honra e o do amor. Esperávamos portanto uma peça agradável, esperávamos ver o rei cavaleiro em toda a sua glória, em todo o seu esplendor; enganamo-nos: o Francisco I do drama não é o Francisco I da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes (ROCHA apud FARIA, 2001, p. 25).

As palavras “crimes”, “horrores”, “sistema de depredações”, “incestuosos deboches”, “esperdício de sangue” e “atentados”, nas três primeiras frases exclamativas, começam a compor o campo de características das peças da escola romântica que atentava o crítico. Em seguida, ele cita uma personagem – um rei. Porém, antes de abordá-la como ela realmente aparece na peça, o crítico fala de suas expectativas (que seriam as expectativas coletivas, visto os verbos conjugados na primeira pessoa do plural). Escreve ele sobre o “Francisco I da história” e o campo lexical que o caracteriza é formado por expressões como “vencedor”, “protetor das letras”, “cavaleiro”, “glória” e “esplendor”. Adiante, vem o campo lexical que caracteriza a personagem de *Torre de Nesle* – “homem sem pejo, sem brio”, “desce às tabernas”, “se entrega a meretrizes”.

A partir das oposições construídas por Justiniano, recheadas da exaltação sugerida pelos pontos exclamativos e pelas repetições, pode-se perceber uma das grandes mudanças ocorridas nas representações que saíam do registro clássico para adentrar no cenário romântico. Ressalta-se o crime a que se refere o crítico como um acontecimento ligado ao horrível, ao exagero (“esperdício de sangue”) e que a personagem citada é capaz de cometer atos impróprios para um rei (“desce às tabernas”, “se entrega a meretrizes”), do qual o escritor espera “glória” e “esplendor”.

Percebe-se a passagem de um registro ligado a um determinado código de conduta, preocupado com aspectos como erudição (“protetor das letras”) e nobreza

sublime (“cavaleiro” cujo culto é o “da honra e do amor”), para a representação de vícios grosseiros e exagerados, próprios de um “homem sem pejo, sem brio”. Observa-se que de um rei comprometido com um código de conduta social, atrelado à construção de uma imagem cuja validade se dá perante o reconhecimento dos demais, passa-se para um rei preocupado com a satisfação própria, sem dignidade e vergonha, sem se importar com seu compromisso público.

A transição de um universo social, centrado na sociedade, para um universo social, calcado no indivíduo, é própria da passagem do sistema clássico para o mundo burguês. Tal cenário mostra-se propício para a exploração de personagens que colocam o bem próprio acima do bem coletivo – caso do vilão cujos atos, na busca por atingir um objetivo individual, acabam por prejudicar as demais personagens. Sendo assim, não causa espanto perceber o apontamento de vilões em peças características do Romantismo, como é o caso dos dramas românticos. No entanto, há diferenças marcantes que devem ser consideradas, a começar pela distinção entre drama romântico e melodrama, como explicita Faria (2001), aludindo a uma explicação desenvolvida anteriormente por Décio de Almeida Prado em *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993):

Ainda que todas essas peças girem em torno do crime e abusem do *coup de théâtre*, as diferenças são maiores do que as semelhanças, a começar pela qualidade literária (...) Além disso, na construção da ação dramática e das personagens as diferenças não são poucas. O melodrama “não merece esse nome se não terminar bem, distribuindo castigos e recompensas conforme os méritos e deméritos de cada personagem”. O enredo do melodrama é sinuoso, repleto de reviravoltas, revelações surpreendentes, visando a manter o público em ansiedade constante, até que no desfecho haja a punição do vilão e o prêmio à personagem virtuosa. As lições morais são inevitáveis, uma vez que a base do enredo é maniqueísta. Assim, as personagens ou são boas ou são más e agem de acordo com sua índole. No drama, segundo Décio de Almeida Prado, acontece o contrário, ou seja, 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”. E mais: “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 coletividade” (FARIA, 2001, p. 27).

Ainda para marcar a diferença entre melodrama e drama romântico, Faria recorre ao “Prefácio” de *Cromwell* em que se prega a “mescla do grotesco com o sublime, do terrível com o bufo, da tragédia com a comédia” (2001, p. 26). Além disso, o autor também assinala um aspecto essencial para a distinção entre essas

formas teatrais: no drama romântico não há uma preocupação central com lições morais.

É importante ressaltar a diferença entre drama e melodrama justamente pela ligação que há entre eles, ao ponto de, não raro, serem confundidos. Faria exemplifica essa confusão como fator histórico, a partir de observações feitas por Thomasseau:

o termo melodrama foi praticamente abandonado pelos dramaturgos franceses entre 1825 e 1838, por força da carga pejorativa que havia adquirido e também por causa da supressão da música. Assim, tidos como dramas, os melodramas chegaram ao Brasil e influenciaram os nossos primeiros dramaturgos, como Luís Antônio Burgain e Martins Pena. Também eles escreveram melodramas, que chamaram de dramas (FARIA, 2001, p. 28).

Antes de Luís Antônio Burgain e Martins Pena, despontou como dramaturgo nacional o autor Gonçalves de Magalhães, cuja obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836) é apontada como marco inicial do Romantismo na história brasileira. O escritor entrou em contato com o movimento romântico em Paris, numa época em que o neoclassicismo estava em decadência. O “Prefácio” de *Cromwell* já havia sido lançado por Victor Hugo e a capital francesa fervia em meio aos arroubos de uma nova escola, rebelde ao cenário literário que a antecedia.

Se o poeta estabeleceu um marco histórico para o início do Romantismo no Brasil, com *Suspiros Poéticos e Saudades*, também no teatro a estreia de suas peças constituiu fato de valor. *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* é considerada a primeira tragédia de assunto nacional, estreada em 1838 por uma companhia brasileira, do ator João Caetano.

A produção de Magalhães relaciona-se com a preocupação evidente da época de constituir arcabouço literário de prestígio no campo das artes nacionais. Segundo Huppés (1993), verifica-se, na tradição do teatro brasileiro, avaliações teóricas que estabelecem uma distinção entre as obras aqui encenadas – distingue-se entre teatro-espetáculo e teatro-literatura, como afirma a autora:

Com este critério habilita-se a constatar a realização unicamente de espetáculos em toda a fase colonial e a ressaltar o incremento qualitativo introduzido pelas peças de Gonçalves de Magalhães, quando se concretiza plenamente o teatro-literatura. *Antonio José, Olgiate* e a tradução de *Otelo*, assinadas por esse dramaturgo, são reconhecidas como obras literárias (HUPPES, 1993, p. 20).

De acordo com o que foi exposto acerca do melodrama, percebe-se que não há um compromisso dessa forma teatral com preocupações de cunho literário, assunto que, especialmente no século XIX, passou a ser visado por nossos escritores. Esses, inseridos anteriormente num mundo de erudição, conhecedores dos paradigmas legitimadores da arte escrita, passaram a reclamar para si a função de dramaturgos brasileiros.

Nesse patamar encaixa-se Magalhães, cuja primeira peça gira em torno da vida do dramaturgo Antônio José, nascido no Brasil, mas intimamente relacionado à metrópole, onde viveu grande parte de sua vida. A ação da obra, inclusive, passa-se em Portugal.

Antônio José, transformado em personagem principal, possui sua vida infernizada pela perseguição da Inquisição, que conta com a presença de um antagonista, 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, que poderia ser visto como o primeiro vilão da dramaturgia nacional.

A segunda peça de Magalhães, de argumento que não constitui assunto nacional, é a tragédia *Olgiato*, estreada em 1839. Também nesse texto dramático constata-se a ação de um vilão, Duque Galeazzo Sforça. Contudo, a personagem em si 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. Com essa atitude, o dramaturgo afirma uma característica essencial do vilão que se acentua com a desmedida romântica: a falta de limites.

Sobre a retirada do vilão de cena, em *Olgiato*, escreve Magaldi (2001), afirmando que tal atitude demonstra a ligação do dramaturgo a princípios clássicos, característica que o impediu de escrever um dramalhão. Em consonância com essa afirmação, Faria (2001) sublinha esse traço em *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, assinalando que a peça está muito mais para a tragédia do que para o drama ligado aos padrões românticos insuflados por Victor Hugo.

Magalhães procurou conciliar os esquemas dramáticos do Classicismo e do Romantismo, contudo, os princípios clássicos acabavam pesando em sua obra.

Segundo Faria, o “Prólogo” da peça *Olgiato* confirma esse aspecto, sobretudo ao apresentar uma explicação sobre a ausência da personagem Galeazzo Sforça na cena.

O crítico expõe que essa personagem foi construída a partir de referências, retiradas de obras escritas por Machiavel, Sismonde de Sismondi e Carlos Botta, acerca de um duque milanês marcado por características como a tirania, a crueldade, a devassidão e a imoralidade. São esses traços da personagem a circunstância de sua retirada do palco – o dramaturgo não quer expor a plateia à visão de vilanias torpes e infames, capazes de ofender o espectador, como o próprio Magalhães escreveu.

Percebe-se que o dramaturgo opta por não mostrar o grotesco ao seu público, de acordo com preceitos que primam pela beleza e pela boa moral. Logo se nota o distanciamento dos dramas românticos, caracterizados pela exposição desse grotesco, capaz de suprimir a regência da moralidade nas peças.

Está aí mais uma diferença entre o drama romântico e o melodrama, cujos vilões não ficam sem castigo, prevalecendo sempre a moralidade simples, a vitória certa do bem sobre o mal. Tal afirmação leva a um questionamento – o vício representado nas peças melodramáticas iguala-se ao grotesco romântico? Tal pergunta pode levar a outras questões, inclusive a respeito da classificação de peças, e dos vilões ali presentes, escritas pelos nossos autores românticos. Apesar do quesito qualidade literária, pode-se interrogar se estariam as obras mais ligadas ao sistema romântico ou ao esquema melodramático. Obviamente, essa questão está atrelada à análise literária do texto dramático e, assim sendo, cada peça possui resposta própria.

No entanto, pode-se afirmar que, no século XIX, o melodrama exercia grande atração sobre o público e, conseqüentemente, sobre os dramaturgos. Enquanto a tragédia neoclássica ia decaindo, sendo cultivada esporadicamente por um ou outro autor, tinha ampla repercussão o melodrama.

O esquema das peças melodramáticas, constituídas por enredos emaranhados, recheados de reviravoltas, revelações, coincidências e acontecimentos grandiosos, estimuladores da exploração de recursos cênicos, reinava no campo teatral da época. Seu modelo era principalmente o francês:

A fórmula, como sempre, vinha da França, onde o gênero adquirira algumas características básicas já presentes nas obras de seu criador, Gilbert de

Pixérecourt. A mais importante é que o melodrama devia sempre promover a justa recompensa da virtude e a punição do crime (...) Maniqueísta e moralizador, o melodrama era um espetáculo para as massas, que se encantavam com a ação dramática trepidante, as emoções fortes, o sentimentalismo, a linguagem enfática e a gestualidade eloquente. A sedução que esse tipo de peça exercia sobre os espectadores era enorme (FARIA, 2001, p. 38).

O estudioso esclarece que o aprendizado sobre o esquema da peça melodramática vinha geralmente da experiência como espectador. Poucos documentos acerca do assunto foram deixados. Contudo, sabe-se que o melodrama de cunho histórico era a forma preferida no Brasil do século XIX, entre as décadas de 30 e 40. Nesse ponto, Faria retoma a confusão existente na época afirmando serem essas obras muitas vezes confundidas com o drama histórico romântico. A partir daí, o próprio estudioso dá o tom da distinção ao se referir a um melodrama escrito por Martins Pena:

Os vilões, nesta peça, são a encarnação do mal, o tema da vingança substitui a fidelidade aos fatos históricos, o maniqueísmo caracteriza as personagens e a ação dramática é conduzida para deixar lições morais aos espectadores (FARIA, 2001, p. 39).

O sucesso do melodrama perante o público era muito amplo, ao ponto de se cogitar ser esse o motivo da pouca produção de outros tipos de peças, cujo aspecto literário fosse melhor desenvolvido. Percebe-se que o público brasileiro acostumou-se a esse tipo de esquema dramático e dele pedia bis. Estando o teatro já inserido no mundo comercial, típico da sociedade burguesa, tornava-se difícil fugir ao gosto geral.

Mas, no Brasil, o Romantismo ainda teria produções dramáticas de prestígio literário. Com o tempo, o movimento conseguiria enfim ultrapassar os preceitos clássicos, operando transformações no pensamento literário brasileiro e a aceitação de sua estética no teatro. Gonçalves Dias é um exemplo dessa acedência. Seu drama *Leonor de Mendonça* (1847) é considerado por Faria como a primeira obra-prima do teatro brasileiro. Sobre a escrita de Gonçalves Dias escreve o comentador:

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 contedísticos 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 espaço (FARIA, 2001, p. 44).

Faria pontua que a peça de Gonçalves Dias difere dos melodramas da época, repletos de emoções fortes e conteúdo moralizador, de acordo com o gosto do público. É interessante destacar que a diferença, sublinhada pelo estudioso, apoia-se na personagem que dá nome ao drama: a trama apresenta o assassinato de Leonor de Mendonça, fato histórico que inspira a dramaturgia. Contudo, a morte, na peça, não é justa, pois Leonor é inocente do motivo que gera o crime. Se a personagem estivesse de acordo com o esquema melodramático, deveria servir à lição moral – seria então culpada e castigada.

Quando se tratava de verdade moral, o próprio dramaturgo se encarregava da receita para a composição da personagem: “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” (DIAS apud FARIA, 2001, p. 45). Nota-se como a moral está relacionada com a punição do infrator, daquele que extrapolou o círculo do dever e do limite. Esse caminho, ao ser construído de uma forma muito simples, para ser apreendido com facilidade, como ocorre no melodrama, condiciona o uso de personagens empobrecidas psicologicamente, presas ao vetor maniqueísta.

Ainda a propósito da personagem Leonor de Mendonça, Faria aborda a fatalidade que a atinge no drama – diferente 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 ao humano. Porém, há nesse ponto igualmente um contraste, pois 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” (FARIA, 2001, p. 46).

No entanto, mesmo nas peças de Gonçalves Dias, o mal não deixava de ser representado, apesar de a configuração textual possuir a qualidade literária própria do autor, o que certamente influenciou na constituição das personagens. Segundo Magaldi (2001), a falha trágica dos heróis de Dias geralmente liga-se a formas do mal que não ficam sem justificativa em suas peças.

A falha trágica vinculada à ação do mal é um aspecto próprio de obras relacionadas ao Romantismo. O mal, nesse caso, podia apresentar-se sob inúmeras formas, como já havia estabelecido Victor Hugo em seu famoso “Prefácio” – a beleza tem um tipo único, já o feio possui milhares. O bem tem face una.

Observa-se que, por volta da metade do século XIX, os autores brasileiros já liam as obras de Shakespeare, mudando suas referências ao deixar de lado as imitações de Ducis. É por essa época que surgem peças cuja escrita primava pela qualidade literária, sem se render ao apelo do grande público. Dessa safra, Faria aponta *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, e também *Macário*, de Álvares de Azevedo. Ressalta-se que as obras desses autores bebiam no universo de suas leituras e não no cenário composto pelo que assistiam eventualmente nos palcos.

Porém nenhuma dessas peças foi encenada na época de suas escritas e, tanto Dias como Azevedo, tiveram uma passagem curta pelo âmbito teatral brasileiro, deixando a produção dramatúrgica em favor de outros gêneros. Além disso, a morte prematura do autor de *Lira dos vinte anos* acabou por cortar abruptamente sua trajetória como escritor.

A segunda metade do século XIX foi marcada pela predominância de farsas, tragédias importadas de Portugal e traduções de *vaudevilles* e melodramas franceses. Era pequeno o volume de peças nacionais escritas e encenadas. Quanto ao campo da atuação em específico, destaca-se a importância dos atores no grande intuito da obra dramatúrgica – atingir o público.

A situação dos artistas brasileiros também registrava restrições. A estagnação na forma de atuar era um dos pontos da crítica da época, conforme expõe Faria (2001), a partir de apreciações como a de Araújo Porto-Alegre, no texto “O Nosso Teatro Dramático”, de 1852, cujos argumentos apontam que “se o público não exerce o seu papel de protestar contra os maus artistas e empresários, a arte não faz progressos”. Faria esclarece que esse tópico aparecia “muito frequentemente na pena de escritores e intelectuais ao longo do século XIX” (FARIA, 2001, p. 56).

No caso do melodrama, observa-se que ele é caracterizado por um tipo de atuação específica, calcada na grandiloquência e na gestualidade codificada de cada personagem. Esse tipo de interpretação está distante de uma naturalidade cotidiana e próxima da exposição do furor das personagens, envolvidas em comoções violentas, paixões, agitações, cólera... Contudo, mesmo a paixão desenfreada exige uma verdade, as lágrimas não podem expor falsidade: era

preciso comover o público, fazendo-o chorar também, fazendo-o abominar o vilão e comemorar o seu castigo. Trabalha-se com a verdade do sentimento, porém de uma forma que possa ser mostrada à multidão, expondo-a com o acréscimo possibilitado pela exploração de recursos cênicos, tornando-a tocante e grandiosa aos sentidos da plateia.

O palco era, enfim, o local almejado, onde a prova definitiva acontecia. Tamanha era a importância das encenações no período que, no âmbito teatral, foi na figura de um ator que se concentrou a época romântica. Enquanto no campo da literatura dramática não houve êxito na criação de um repertório significativo de peças, apesar de Joaquim Manoel de Macedo ter duas de suas obras encenadas no período (*O Cego* e *O Fantasma Branco*), no campo da interpretação o grande destaque ficou por conta de João Caetano: “O espaço foi todo ocupado pelo ator João Caetano, que deve ser considerado a figura central do romantismo teatral no Brasil” (FARIA, 2001, p. 57-58).

O ator estava intimamente ligado às artes cênicas e, diferentemente da maioria dos dramaturgos, tirava seu sustento de suas peças, sendo também empresário. Caracterizado pelo cuidado com uma formação baseada em estudos, em 1833 liderava a primeira companhia dramática nacional, cujas atividades rivalizavam com as representações de artistas portugueses, predominantes no teatro da época. O repertório da companhia brasileira era “formado quase que inteiramente por tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas vindos de Portugal ou traduzidos do francês e, em menor escala, do italiano e do espanhol” (FARIA, 2001, p. 58), de acordo com a situação geral da época:

Não apenas na corte, mas também longe do seu burburinho, o drama romântico, o dramalhão ultra-romântico e o melodrama vicejavam, não necessariamente nos palcos, mas nas gavetas de escritores secundários e eventualmente na forma de livro (...) É realmente impressionante o número de autores que surgiram no período e de peças que permaneceram inéditas ou que foram publicadas de modo tão precário que praticamente desapareceram com o passar do tempo (FARIA, 2001, p. 63).

João Caetano, figura central do teatro no século XIX, encenou vários melodramas. Dos autores franceses responsáveis pelo estabelecimento desse tipo de peça na França, como Guilbert de Pixérécourt, o ator montou poucas peças. Desse dramaturgo, representou apenas *As Minas da Polônia*. É interessante observar a descrição que Prado (1972) faz de sua estrutura:

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 exotismo (PRADO, 1972, p. 75).

Nota-se que a descrição sublinha aspectos essenciais que caracterizam as representações melodramáticas: o acompanhamento musical, a codificação dos gestos das personagens e a grandiosidade dos acessórios que compunham a cena. Essas são características mais próximas da encenação em si, o que não significa que não aparecessem no texto escrito - as rubricas constituem o espaço para essas indicações. Novamente, enfatiza-se a importância das rubricas no texto da peça melodramática.

Prado esclarece que é pouco provável que a encenação brasileira tenha oferecido a riqueza das representações francesas, cujos aparatos eram feitos para durar centenas de apresentações consecutivas. Contudo, o estudioso grifa que a preocupação com os materiais de cena também acontecia entre os brasileiros, sobretudo uma preocupação relacionada com uma tentativa de aproximação com aspectos da vida fora do palco, compensando a inverossimilhança, que muitas vezes aparecia na história, com a verossimilhança dos detalhes materiais. Por exemplo, no caso dos cenários:

O cenário, estreitamente relacionado à ação, imaginado para facilitar as peripécias do enredo, introduz o público no mundo remoto da fantasia, sem lhe exigir, contudo, qualquer esforço de imaginação. É o que poderíamos chamar de realismo ingênuo (PRADO, 1972, p. 76).

Assim como Thomasseau (2005), Prado também aborda diferentes fases do melodrama, apoiado ora no elemento histórico, ora no exemplo moral. Para elucidá-las, ele se baseia em exemplos retirados do repertório de peças encenadas por João Caetano. Contudo, o autor não nega a existência de elementos característicos a qualquer melodrama, dentre eles, o enovelamento do enredo, que lembra o romance policial, porém com uma diferença:

no melodrama o público, confidente do autor, está sempre a par de tudo, cabendo a investigação e a descoberta da verdade somente às personagens. A angústia do espectador é essa: saber tudo e nada poder sobre os acontecimentos (PRADO, 1972, p. 80).

Ao elaborar seus argumentos, o autor evoca o contexto francês em que se estabeleceu o melodrama, época de Pixérecourt, e o que se desenrolou a partir daí: “A Revolução e o Império iam longe, a França se aburguesava” (PRADO, 1972, p. 81). Observa-se que o compromisso dos dramaturgos com a escrita dos melodramas modificou-se ao sabor das mudanças políticas e sociais que se efetuaram com o passar dos anos. Dentre essas mudanças, nota-se a acentuação da importância da comunicação efetiva da peça com o público, capaz de sobrepujar demais virtudes, inclusive as que pudessem ser, porventura, mais significativas artisticamente.

Prado expõe que, na França, o século XIX esteve tomado pelo desenvolvimento da chamada “*pièce bien faite*”, “elaborando a tática e a estratégia do enredo” (PRADO, 1972, p. 82). Essa linha é a dominante comercialmente, e o melodrama aí entrou com a sua contribuição.

O melodrama seguiu toda a evolução do teatro francês no século XIX. Nesse período, conviveu com o Romantismo, adiantando-se a ele em alguns pontos, sofrendo-lhe a influência em outros, aburguesando-se e desenvolvendo suas técnicas. Aprendeu com o teatro de cunho literário, mas também lhe cedeu características, especialmente no que tange a construção de enredo, traduzindo para o grande público, que lhe consagrou como forma teatral popular, as tendências de movimentos estéticos mais elevados, em termos fáceis e primários. Seu estabelecimento está intimamente ligado à

desagregação das velhas platéias formadas pelos *connoisseurs* do século dezoito e com o ingresso, propiciado pela Revolução Francesa, de novas classes sociais ao teatro. O repertório dramático ganhava em audiência o que perdia em qualidade (PRADO, 1972, p. 87).

A popularidade do melodrama é debatida pelo teórico:

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 imperfeições (PRADO, 1972, p. 87-88).

Verifica-se como o autor chama a atenção para a culpa que recai sobre a vontade de um indivíduo: o vilão possui um objetivo na trama, uma meta simples e puramente egoísta. Para chegar até ela, não importam os outros, ele faz o que é preciso. Através da ação dessa personagem, a trama progride – os obstáculos à ação do protagonista são colocados e assim anda o drama. Verifica-se aí a importância da personagem-tipo vilão, não somente para o caminhar da trama, mas também para a concretização do melodrama como um tipo de peça, de dramaturgia, calcada no indivíduo, da forma mais reta que se possa apresentá-lo, sem sutilezas, veleidades ou dúvidas. Está aí a própria forma do melodrama:

Quanto à forma teatral, o melodrama preocupava-se primordialmente em guiar o espectador através do labirinto do enredo, não o deixando errar em suas interpretações, informando-o a todo momento de maneira clara e inequívoca. Cada personagem, valendo-se do monólogo e do aparte, técnicas indispensáveis ao gênero, diz não apenas o que está sentindo e pensando em seu íntimo, mas, igualmente, com muita frequência, o que pretende fazer a seguir. Nada permanece nas entrelinhas, não há intenções sub-reptícias deixadas a cargo do talento do ator ou da perspicácia do público. O texto engloba subtexto, dispensando exegeses, exprimindo literalmente a totalidade dos efeitos desejados pelo autor (PRADO, 1972, p. 88).

Ainda no século XIX, José de Alencar, com seus comentários acerca da recepção de suas peças, fornece um bom panorama das condições do teatro no Brasil daquela época. De seus apontamentos, é possível perceber um meio teatral marcado pela preferência do público por peças estrangeiras e pela produção de uma dramaturgia também baseada em modelos importados, sobretudo o francês, cuja pátria era vista como país de civilização adiantada.

No entanto, não se pode esquecer que a produção nacional baseada em modelos estrangeiros é característica própria de uma literatura em formação cujas ambições são também universais. Alencar, por exemplo, proclamava sua admiração por Molière e por Alexandre Dumas Filho, autor de *A Dama das Camélias*, obra que “provocara verdadeiro rebuliço nos meios intelectuais brasileiros” (MAGALDI, 2001, p. 99).

O intuito moralista não fugia à produção de Alencar. O dramaturgo, inclusive, afirmava a primazia pela moralidade e pela decência da linguagem. Observa-se que esse último quesito é um fator diferencial para a composição das peças. 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 aparece até mesmo 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 um.

Castro Alves também teve uma passagem pelo nosso cenário teatral, contudo, numa época em que o Realismo já adentrava no Brasil. O denominado teatro sério, relacionado a preocupações literárias, cada vez mais cedia lugar ao teatro capaz de encher os olhos e os ouvidos e a última obra romântica de destaque do teatro nacional fracassou em sua representação. Trata-se da encenação do drama *O Jesuíta*, escrito por José de Alencar, em 1875.

Em suma, o Romantismo no teatro brasileiro não funcionou da mesma forma como no romance e na poesia. No teatro, ele foi caracterizado por manifestações isoladas, desarticuladas, que não chegavam a formar um movimento voltado para a construção da dramaturgia nacional. A partir de 1855, começou a sofrer a concorrência da estética realista – “Por mais de uma década, as duas correntes estéticas irão conviver no Brasil e muitos escritores se servirão ora de uma, ora de outra, ora de ambas concomitantemente” (FARIA, 2001, p. 81).

Apesar da pouca força do teatro romântico brasileiro, não se pode afirmar que a época foi infrutífera. É nesse período que Martins Pena (1815 – 1848) iniciava com suas comédias de costume, expondo traços próprios da sociedade brasileira em suas obras:

podemos dizer que a desejada cor local dos românticos, no caso do teatro brasileiro, está muito mais presente nas comédias de Martins Pena do que nos dramas, melodramas ou tragédias de seus contemporâneos. Com ele, efetivamente nasce a comédia em nosso país (FARIA, 2001, p. 83).

Em 1838, a mesma companhia que estreou *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, a companhia de João Caetano, estreou *O Juiz de Paz na Roça*, a primeira comédia escrita por Martins Pena. Com a produção desse dramaturgo, despontou no Brasil a comédia de costumes, fixando características e costumes cotidianos, capazes de retratar as instituições nacionais, sem um aprofundamento significativo, porém com a configuração de uma “vista panorâmica da realidade” (MAGALDI, 2001, p. 43).

Em suas peças, observa-se tipos peculiares, retratos sociais. Nesse universo, o autor não fugia à representação dos vícios. Contudo, também sua escrita é por demais peculiar e assim configuram-se suas personagens, mostrando suas características e, ao mesmo tempo, o ridículo que delas emerge, ao sabor da comédia.

Já no âmbito do drama, Martins Pena não teve tanto êxito. Nesse campo, seguiu a tendência ressaltada por Magaldi (2001, p. 59): “Os dramas não temem opor, em lutas muitas vezes mirabolantes, as figuras estereotipadas do nobre de alma e do vilão”. Assim sendo, também nos dramas de Martins Pena configura-se a vilania, geralmente girando a trama de suas peças no embate entre herói e antagonista, o que, não raro, envolve uma questão amorosa.

Magaldi menciona que o dramaturgo, em seus dramas “utiliza todas as técnicas do dramalhão, para que o leitor ou o público eventual fique sem fôlego ante surpresas contínuas” (MAGALDI, 2001, p. 60). O embate entre forças opostas, o estereótipo, as reviravoltas e a busca por prender o público estão entre as principais características do melodrama, o que leva a relacionar essa forma teatral ao que Magaldi chama de “dramalhão”. Por essa linha, ele traça uma síntese do percurso teatral no Brasil novecentista: “Do dramalhão, ao qual não escapou Martins Pena, quase nenhuma peça também fugiu, e somente parte da obra de Gonçalves Dias e uma ou outra peça conseguem atingir verdadeira nobreza dramática” (MAGALDI, 2001, p. 61).

Em meio a particularidades de cada autor, nota-se que Magaldi acaba por retornar ao que ele chama de “dramalhão” e aos elementos próprios dessa forma teatral, muito próximos do melodrama, palco das lágrimas, dos sentimentos, das emoções exacerbadas. Não é raro o estudioso mencionar a presença de vilanias e peripécias, nascidas no gosto pelo melodrama, nas peças da dramaturgia nacional. Trata-se de uma característica que eclodiu no século XIX e deixou seu rastro por

todo o desenvolvimento posterior do campo teatral, de acordo com a preferência do público: “A grandiloquência melodramática, feita de patetismos hoje ridículos, é o tributo ao qual não escapou nenhuma obra do gênero. Aí fica um exemplo revelador da peça do agrado geral, na segunda metade do século XIX” (MAGALDI, 2001, p. 117).

Aspectos como peripécias, vilanias, caricatura, insuflados pela preferência do público, são claros indicativos dos modos como, aos poucos, o melodrama ia se afirmando no Brasil. Nesse cenário, percebe-se os percalços da dramaturgia nacional. A ambição por um estatuto ligado à nobreza da arte, com a busca em modelos reconhecidos, canônicos, por vezes deparava-se com a realidade do palco, dos atores e do lucro.

A cena brasileira, não raro, abrigava o embate entre a dramaturgia escrita e as condições de representação. Contudo, Magaldi não cai na armadilha do preconceito gerador de dicotomias excludentes. Escreve ele: “A idéia de ‘teatro sério’ vive a ofuscar a simpatia e a compreensão pelas obras ligeiras, como se elas, na transparência das intenções, não pudessem guardar outras importantes virtudes” (2001, p. 157).

No entanto, o estudioso não deixa de tecer críticas ao melodrama. Dentre elas, aponta para a obviedade das cenas, cuja verdade é proclamada abertamente ao público. Aborda também as personagens rasas, mas sem deixar de observar que tal aspecto acaba por repercutir em outra direção – com personagens simples, apela-se para a riqueza e para a vivacidade das tramas e dos recursos cênicos.

Na segunda metade do século XIX, novos rumos estéticos, sociais e políticos despontaram no país, passando a influir no teatro brasileiro. Décio de Almeida Prado (1972) assinala que, com a morte de João Caetano, em 1863, praticamente encerra-se o ciclo trágico-dramático-melodramático de nosso teatro. Contudo, esse diagnóstico é válido especialmente para os pólos culturais do país, mais especificamente o Rio de Janeiro. Em outras regiões do Brasil, os ecos desse declínio foram bem menos significativos, especialmente ao se levar em conta o grande território nacional e a lentidão da comunicação na época.

De maneira geral, pode-se observar o surgimento de preocupações diferentes, inclusive de cunho econômico – em 1850, com a extinção do tráfico negreiro, acelerou-se a decadência da economia açucareira. Além disso, outros anseios sociais compunham um quadro novo para a nação, insuflado pelo fermento

de ideias liberais, abolicionistas e republicanas – “De 1870 a 1890 serão essas as teses esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época constelava em torno da filosofia positiva e do evolucionismo” (BOSI, 1994, p. 163).

Nesse contexto, o movimento romântico foi perdendo sua força e cedendo espaço aos moldes realistas. No âmbito ficcional, mudava até mesmo o modo de o escritor relacionar-se com a matéria de seu texto. No Romantismo, o autor apoiava-se na idealização, sem temer as demasias do sentimento e da ênfase. Contudo, não existia o propósito de falsear a realidade. Já no que tange ao Realismo, nota-se o esforço no sentido de acercar-se impessoalmente do mundo.

Faria (2001) afirma a importância da criação, na segunda metade do século XIX, do Teatro Ginásio Dramático no Rio de Janeiro. Essa instituição passou a fazer frente à companhia de João Caetano e favoreceu a representação de outros tipos de peças, como as comédias realistas, de autores como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière e Octave Feuillet.

As comédias realistas influenciaram em grande parte a escrita de autores renomados no âmbito literário, que passaram a contribuir para o estabelecimento da dramaturgia nacional, como José de Alencar e Machado de Assis. Essas peças caracterizavam-se por aspectos como a busca por uma certa naturalidade, fugindo de excessos, fosse na interpretação ou mesmo nas reviravoltas da trama, e o comprometimento consciente e acentuado com uma função social, vinculada à moralização, ligada, por sua vez, à virtude da família burguesa.

Ao comentar sobre os vilões dessas peças, Faria afirma:

Já os vilões, como era de se esperar, não respeitam nenhum valor moral. Podem aparecer na pele de uma prostituta, de um caça-dotes, de um viciado no jogo, de um agiota, de uma personagem, enfim, que seja sempre uma ameaça à maior instituição burguesa, ou seja, à família (FARIA, 2001, p. 87).

É necessário frisar que a comédia realista, segundo o que expõe o autor citado, trabalha com um intuito moralizador, porém de uma forma específica – além de evitar os excessos, busca corrigir os costumes da sociedade através da crítica moralizadora de seus defeitos e também através da ridicularização de seus vícios. Percebe-se as divergências existentes entre esse tipo de teatro e o melodrama: inicialmente, assinala-se que o melodrama não se presta à definição de comédia, é

antes palco das lágrimas, como destaca Bentley (1967) ao esclarecer que o melodrama não é uma estrutura voltada ao rumo do cômico. Por mais que seus clichês possam despertar o riso em plateias contemporâneas, suas peças eram feitas para provocar o pranto:

O que é o mínimo que se pode exigir de um melodrama? Eis uma resposta tão capaz quanto qualquer outra: uma boa choradeira (...) Uma análise de melodrama – a atração exercida pelo melodrama pode legitimamente começar com uma meditação sobre as lágrimas (BENTLEY, 1967, p. 182).

Além de não ser compatível com o universo cômico em suas intenções originais, o melodrama também difere da comédia realista na forma como apresenta o vício – não há um movimento em direção à ridicularização do vício. Antes, nota-se um intuito de apresentação capaz de estabelecer uma personagem representante do mal, cujas ações, reveladoras de seus vícios, despertem preferencialmente o terror ao riso.

Novamente recorrendo a Bentley e à sua afirmação acerca do melodrama como palco das lágrimas, observa-se que o estudioso aponta para o que seria:

a função mais comum das lágrimas: um mecanismo para aliviar, para descarregar emoções – usualmente emoções muito superficiais. Mas há lágrimas e lágrimas. Soluçar sentidamente é uma questão de profundas, lancinantes emoções (BENTLEY, 1967, p. 183).

Do ponto de vista do alcance social desse efeito, o autor acrescenta que “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 morais” (BENTLEY, 1967, p. 183). Seguindo esse caminho, o teórico aponta para a autocomiseração, afirmando sua importância: “A autocomiseração é uma ajuda muito atuante em tempos de dificuldade, e todos os tempos são tempos de dificuldade” (p. 183).

De acordo com o autor, a autocomiseração vincula-se ao 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 – sentir o sofrimento alheio. Desenvolvendo seu raciocínio, Bentley defende no melodrama a presença da compaixão e também do temor, frisando que “A compaixão pelo ‘herói’

é a metade menos impressionante do melodrama; a outra e mais impressionante metade é o medo, o temor provocado pelo vilão” (1967, p. 185).

O autor esclarece que terror e compaixão são assuntos que ganham relevo na teoria desde Aristóteles, contudo, no caso do melodrama, atenta-se que Bentley relaciona cada uma dessas reações ao estímulo oriundo da composição das personagens-tipo antagônicas: herói (ou heroína – a inocente perseguida, frequentemente) e vilão. O estudioso ainda afirma que o terror é o lado mais forte do melodrama e postula:

O talento, no texto melodramático, é mais facilmente visto no poder do escritor para fazer que o seu vilão humano pareça sobre-humano, diabólico. Historicamente, os vilões da nossa tradição promanam do arquivilão Lúcifer, e uma boa parte dos estudos de SHAKESPEARE tem ilustrado, em pormenor, a possível derivação de *Ricardo III* do Vício medieval. É bom ter essas ilustrações; o princípio estava antecipadamente claro. Mas donde os vilões são oriundos é de relativamente pouca importância. O que interessa é se um dado escritor pode realmente dotar o seu vilão com alguma energia original. Devemos captar um reflexo das chamas do inferno, uma pitada de enxofre (BENTLEY, 1967, p. 186).

Diante das afirmações de Bentley, destaca-se que o melodrama trabalha com padrões de maldade e bondade que se concretizam perante o público, convencendo-os de sua força negativa e positiva, respectivamente, através da exploração de emoções marcadas. A exposição acentuada de emoções almeja despertar reações na plateia, cujo movimento prioriza a aproximação, pode-se sentir compaixão pela personagem que sofre injustamente, ou o afastamento, pode-se sentir indignação perante as ações do vilão, cujas atitudes extrapolam regras sociais – ele faz o que não pode ser feito e o desprezo por sua conduta é semeado pela noção de que “se eu não devo agir de tal forma, o outro também não deve”. Assinala-se: a certeza de que as vilanias cometidas na peça devem ser rechaçadas é afirmada na própria obra, cujo final apresenta a punição do vilão.

Especula-se que a encenação de obras capazes de estimular a promoção de virtudes e a condenação de vícios, favorecedores de comportamentos antiéticos e antissociais, enquadra-se num contexto em que se procurava estimular um ideal de formação moral e de civilização do público por meio da arte, vinculando a atividade artística às noções de moralidade e civilidade consideradas como essenciais ao progresso e à elevação do Brasil ao grupo das nações europeias. Tal questão é frisada por Silva (2006) ao explorar, em seu texto, a relação do Conservatório Dramático (instituição vinculada ao trabalho de censura teatral no Brasil, a partir da

segunda metade do século XIX) com os ideais de arte, moralidade e civilidade da época.

Em seu trabalho, Silva observa que, tanto nos textos da crítica quanto nos textos censórios, redigidos para o Conservatório, há uma aproximação entre arte e moralidade, sendo a última entendida como um conjunto de valores e comportamentos considerados bons e corretos pelas classes dominantes da sociedade da época. A autora sugere que a dupla - arte e moralidade - constituía, no período, um consenso para quem se dedicava às letras, aos defensores dos ensinamentos morais como etapa necessária à formação da população, ao desenvolvimento da pátria e à sua equiparação efetiva aos moldes europeus, vistos como modelo de modernização e civilidade.

Silva ressalta esse consenso como desejo comum, fomentado pelas elites políticas e intelectuais. Essas

preocupavam-se com o futuro da nação recém-nascida, no cenário internacional do século XIX, e com os aspectos destoantes da população brasileira em relação aos ideais de “boa educação”, de ilustração e de “civilidade”. Através da idéia de “moralização” por meio da arte e movidas por tais preocupações, as classes dominantes locais buscavam atualizar o país (SILVA, 2006, p. 12).

Caso tomemos no conjunto o desenvolvimento da dramaturgia nacional, olhando à luz dos primeiros atores e autores que ganharam vulto no século XIX, percebemos o quanto são claros e importantes os ecos do “dramalhão”, sobretudo o embate entre virtude e vício, fomentador de lições morais. Mais, por esse viés pode-se também afirmar que o teatro é um caso peculiar dentro do desenvolvimento das artes nacionais, visto que seu estabelecimento deve bastante ao gosto do grande público, razão principal do impulso do melodrama entre nós.

Nesse capítulo, chegamos à conclusão da importância do melodrama em nossos momentos formadores graças à abordagem de questões referentes às condições do teatro brasileiro, sobretudo no século XIX. Dentre essas, frisamos, mais uma vez, a preocupação com a constituição de uma nação cujos habitantes recebessem estímulos em direção a padrões de civilidade e moralidade, de acordo com moldes europeus. Para alcançar tal intuito, o âmbito artístico figurou como meio fundamental. O teatro foi importante em tal contexto e, ao longo do texto aqui desenvolvido, tentou-se esboçar a situação em que se encontravam as artes cênicas desse período.

Algumas particularidades foram elencadas e, dentre elas, ficou evidente o embate entre pensamento e prática que, de certa forma, evidenciava-se nas tentativas de afirmação da dramaturgia nacional em conflito com o gosto popular, entusiasta do melodrama. Na sequência, apresentaremos a análise comparativa entre duas obras que sugerem como as questões levantadas refletem-se no texto escrito, com ênfase para a compreensão de como um elemento comum – o vilão – estabeleceu-se em ambas as peças que separamos para estudo.

3 A FILHA DO MAR

A Filha do Mar é uma peça sobre a qual não há muitas informações acessíveis. O texto foi disponibilizado pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro (GETEB), que digitou a obra. Em sua capa, constam, além do título e do nome das personagens, as indicações: “Original de Lucotte”, “Drama em 1 Prólogo e 4 atos”, “Copiado à mão por J. Vianna” e “Pará, 10/11/1911”. Sabe-se que o texto esteve disponível para o teatro brasileiro, no mínimo a partir do início do século XX, como sugere a data em sua capa.

Além disso, a partir da menção ao autor – Lucotte, foi possível rastrear algumas informações, chegando-se ao nome de Jules-Léon de Claranges Lucotte, citado como autor do drama *A filha do mar* na obra *Catálogo de teatro: a coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Sobre esse livro, lemos seu texto introdutório, feito por Luiz Francisco Rebello, que esclarece: Eduardo Antunes Martinho foi um livreiro de Lisboa que reuniu um considerável acervo de obras dramáticas, fato que, segundo Rebello, não seria usual na capital lusitana. De acordo com ele, os textos, constituintes do inventário apresentado,

situam-se cronologicamente, na sua imensa maioria, entre o segundo terço da século XIX e o terceiro quartel do século XX, cobrindo assim um segmento temporal de aproximadamente 140 anos; e, também maioritariamente, correspondem a um tipo de teatro destinado a abastecer as companhias profissionais de natureza comercial e os grupos de teatro de amadores (REBELLO, 1996, p. 13).

Nota-se que as observações feitas permitem a especulação acerca do acervo como representante de um tipo de teatro que obteve ampla divulgação em Portugal no período acima mencionado. Por esse viés, encontram-se ainda as seguintes afirmações:

predominam largamente as obras de autoria nacional, embora exista uma razoável percentagem de estrangeiras. Das primeiras, muitas têm a assinatura de escritores que, no seu tempo, foram conhecidos, digamos mesmo populares, mas que hoje apenas os historiadores ou os estudiosos recordam (e nem todos, e nem sempre) (REBELLO, 1996, p. 13).

Após a introdução, seguem-se as palavras da organizadora da obra, Teresa A. S. Duarte, cujo texto aborda as origens da coleção apresentada:

foi adquirida pela Biblioteca Nacional em 1982 ao livreiro – antiquário Eduardo Antunes Martinho. Anteriormente a 25 de Abril de 1974, em data que não nos foi possível apurar, este adquirira a referida coleção, juntamente com o seu espólio de teatro, à Livraria de Ferreira e Franco, situada na Rua Madalena, considerada por aquele livreiro a maior livraria de teatro existente à época em Lisboa (DUARTE, 1996, p. 19).

Depois dessa apresentação, tem-se acesso ao catálogo. Nele, revela-se o seguinte item:

309. CLARANGES-LUCOTTE, Jules-Léon de, 1840-1912

A filha do mar: drama de grande espectáculo em 1 prologo, 4 actos e 6 quadros : ornado de muzica : representado no Theatro do Principe Real de Lisboa em 1888 / peça de Lucotte. – 1898 Abr. 9. – 185 p., enc. ; 33cm. – Ms. (cópia) com algumas notas de encenação à lápis. – Pert.: Artur Rebelo de Andrade (nota ms.) e posteriormente Livraria Económica de J. Andrade e Lino de Sousa (nota ms.). – No final, o local da cópia: Lisboa. COD. 11969 (p. 93).

Atenta-se para a descrição da estrutura da peça, cuja divisão e características – um drama, ornado de música, combina perfeitamente com o melodrama analisado. Outros aspectos também merecem destaque: a data, que aponta o final do século XIX, e o fato de ter sido encenado no Theatro do Principe Real, na capital de Portugal.

O Theatro do Principe Real foi construído em homenagem ao príncipe D. Carlos. Inaugurado em 1865, o espaço abrigava com frequência a representação de formas teatrais populares, como o melodrama. Em 1910, ele passou a designar-se Teatro Apolo e, em 1956, foi demolido¹⁰. Esse perfil favorece a indicação de que *A filha do mar* tenha sido encenada nesse teatro.

A partir da indicação do autor da peça – Jules-Léon de Claranges-Lucotte, foi possível encontrar algumas referências. Esse nome é mencionado em uma Dissertação de Mestrado em Estudos do Património, elaborada por António Filipe Rato, cujo objeto de estudo foi o escritor Marcelino António da Silva Mesquita. Nesse trabalho, Lucotte é indicado como o tradutor de uma peça, *Uma anedota*, de Marcelino:

A realização foi levada a cabo por Jules-Léon de Claranges-Lucotte e publicada em Lausanne, em 1913. O tradutor, que viveu entre 1840 e 1912, foi vice-cônsul de Portugal em Versailles e verteu para o francês outras

¹⁰Informações

disponíveis

em

<http://marcasciencias.fc.ul.pt/pagina/fichas/objectos/dominio?id=978>, acessado em 19.10.11.

peças de língua portuguesa, tendo também escrito teatro para ser representado no Brasil e Portugal (RATO, 2009, p. 78 – 79).

Além dessa citação, também foi possível encontrar outros textos em que o nome de Lucotte é mencionado. Na página <http://unveilingtheportuguesemonarchy.blogspot.com>¹¹, em meio a um texto cujo objetivo é expor fatos históricos acerca da monarquia portuguesa, encontra-se a seguinte passagem: “Meanwhile, on July 26, 1855, the project presented by Jules-Léon de Claranges Lucotte (Count Claranges Lucotte) for the construction of the railway connecting Lisbon to Sintra, was approved”.

Seguindo essa indicação, chega-se a ideia de um Conde Lucotte, cuja existência é mencionada em relação à construção da ferrovia, apontada anteriormente. No livro *Across the borders: financing the world's railways in the nineteenth and twentieth centuries*¹², editado por Ralf Roth e Günter Dinhobl, em 1988 encontra-se o seguinte trecho:

Count Claranges Lucotte contracted to build the Lisbon-Sintra Railway in 1855. In the 1840s, Lucotte had already constructed some roads in the province of Minho, but the affair had turned out badly. Of French origin, he had been in Portugal since the Civil War of 1832 – 1834 (p. 132).

Segundo essa citação, Lucotte tinha origem francesa, porém estabeleceu-se em Portugal na década de trinta, no século XIX. Infelizmente, não foi possível encontrar mais informações, contudo, já é possível especular que a peça a ser analisada provém de Portugal e foi feita de acordo com moldes do teatro popular, condizentes com o período mencionado.

Mediante leitura, percebe-se a predominância de elementos apontados pela teoria como caracterizadores do melodrama. O indício de ter ocupado um autor, aparentemente interessado na divulgação desse material para além das fronteiras de um país (de acordo com as informações expostas, Lucotte adaptou para o francês peças de língua portuguesa, tendo também escrito teatro para ser representado no Brasil e Portugal), sugere o alcance da peça melodramática como apelo popular. Além disso, sublinha-se que *A filha do mar* já havia sido mote para o trabalho teórico-prático desenvolvido na iniciação científica, fato que favorece a realização de sua análise, buscando verificar como é montada a sua tessitura, com

¹¹ Acessada em 19.10.11

¹² Disponível em <http://books.google.com.br/books>, acessado em 19.10.11

ênfase para a configuração da personagem vilão. Assim sendo, acredita-se que é pertinente a escolha dessa obra.

A peça não é curta (com um texto distribuído em sessenta e oito páginas) e possui um número considerável de personagens (quinze, fora secundários e figurantes). Destaca-se, inicialmente, sua divisão – um prólogo e quatro atos.

O uso do prólogo e a divisão em atos é procedimento típico do melodrama. As partes possuem títulos relacionados a acontecimentos centrais no desenvolvimento da trama. Sempre no início de cada segmento há indicações sobre cenário e personagens presentes nas cenas, como exposto a seguir:

Prólogo – “O Naufrágio”:

Numa praia escavada, muitos rochedos, um cais com uma escada deixando ver o mar ao longe, um praticável no 2º plano da D., que serve para o vigia. Uma pedra na D. B. que serve de banco. Uma gruta, que servirá para esconder Luiza. Ao levantar o pano começa a escurecer. Pedro e Guilherme jogam cartas na D. B.. River e outros formam grupos (p. 2).

Primeiro ato – “O roubo”:

Uma sala em casa da Marquesa de During. Uma janela à E. A.. Fogão¹³ com candelabros ao fundo. Uma Bíblia em cima de uma mesinha. Uma secretária com uma poltrona na E. B.. Uma mesa e cadeiras na D.. É noite (p. 13).

Segundo ato – “O julgamento da Filha do Mar”:

Salão em casa da Condessa de Ispal, ricamente mobiliado. Portas laterais e ao fundo, dando para outro salão, uma janela na D. A. deixando ver o mar. Mesa, cadeiras, etc... (p. 25).

Terceiro ato – “A prisão da Filha do Mar”: “Interior de um navio baleeiro em alto mar” (p. 37).

Quarto ato – “Mãe e filha”: “Interior de uma mina de cobre, onde estão presos a Filha do Mar, Koppen, Fritz e outros condenados” (p. 53).

Geralmente, antes das cenas, há indicações acerca das personagens presentes no palco. Nota-se, a partir da descrição dos cenários, que não há unidade de espaço na peça. Também o tempo, apesar de cronologicamente organizado, admite saltos.

¹³ Provavelmente uma lareira.

O prólogo inicia com uma cena que retrata uma ação cotidiana, simplória até: um jogo de cartas entre dois homens. Um deles é Pedro que, com o desenrolar da história, revela-se como um tipo: o bobo. Curiosamente, na competição, a aposta não é feita em dinheiro, mas em orações:

GUILHERME: (...) se nós estamos jogando a padre nossos.

PEDRO: Padres nossos, para mim, são dinheiro!... Se o dinheiro dá satisfação na terra, os padres nossos dão consolação no céu (...) (p. 2).

Percebe-se que, logo no começo da obra, destaca-se a ociosidade (ao invés de trabalho, há a distração) e a ingenuidade (apostam orações despreocupadamente, sem nenhum pudor). Contudo, o envolvimento dos “padres nossos” com o jogo não deixa de ser uma forma de incluir o elemento religioso, vinculado ao catolicismo, na abertura da peça, de uma maneira que alivia o peso da noção acerca do sagrado, embarçando-o numa atividade banal - e até licenciosa, o jogo.

Ao mesmo tempo, a relação com a Providência, com os bens que dela se espera, desponta no texto. Observa-se que ela vem em oposição ao plano terreno – “o dinheiro dá satisfação na terra”, já a reza dá “consolação no céu”. A fé na promessa divina começa a estabelecer-se.

No entanto, o debate acerca dos padres nossos logo desemboca em uma briga truculenta, com facas (“Puxa a faca”, p. 3) e insultos (“cachorro”, p. 3). Trata-se de uma mudança rápida e brusca, recurso usado com frequência no texto, principalmente com a oposição entre situações calmas e tensas.

A briga é breve, mas suficiente para mostrar as personagens como homens desprovidos de educação, bestiais (nisso cai bem o uso de “cachorro”), traço reiterado pela rubrica que indica a utilização de armas rudimentares (facas). Contudo, são ao mesmo tempo simplórios e acreditam no divino, porém um divino que não faz parte do plano terreno.

A situação movimentada é propícia para a entrada da personagem Gilborg, o Capitão. Sua aparição se dá perante subordinados obedientes e é motivo para o retorno da ordem. Esse acontecimento revela prontamente a autoridade, o poder que caracteriza o capitão. Um domínio conquistado não pela imposição do medo ou da força, mas por respeito, aspecto realçado pela canção com a qual seus companheiros o exaltam.

A canção acentua o poder de Gilborg, apresentando-o como soberano, “rei”, que no mar é “ainda mais do que rei”. A estrofe final menciona seu reino além do plano terreno (“mais vasto que o reino da Terra”, p. 4), associa a ele “Império, mando e poder” (p. 4) e a coragem, a força, a justiça e a honra (“contra os fortes é forte na guerra” p. 4). É essa personagem, pobre de bens materiais, porém soberana, que servirá de pai adotivo para Luiza, a protagonista da peça.

No entanto, antes da entrada de Luiza em cena, há a aparição do padre, representante dos valores católicos que vão permear toda a trajetória da menina. O cura, velho e cansado, desperta a simpatia e o respeito dos demais. É a própria autoridade religiosa que se apresenta, com o peso de sua tradição.

As virtudes do clérigo também são exaltadas através da menção de seus atos junto aos carentes, assinalando-se a sua piedade, a sua compaixão e a sua abnegação – ele dá tudo o que possui aos necessitados. É interessante sublinhar que, especialmente no prólogo, as personagens contam histórias passadas, seja de terceiros ou de si próprios. Usam-se verbos no pretérito e, por vezes, emprega-se a terceira pessoa, recurso característico da narração, natural ao gênero épico.

Na verdade, a peça em si, ao apresentar uma grande quantidade de rubricas, cujo conteúdo apoia-se em rudimentos como trechos descritivos e comentários acerca de ações, mostra-se recheada de elementos vinculados ao épico. Sobre as rubricas, escreve Rosenfeld (2008), explicando que, no gênero dramático, a ação manifesta-se como tal, “não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador” (ROSENFELD, 2008, p. 30). Contudo, a interferência de um intermediário, responsável por tecer comentários sobre a ação das personagens ou elaborar descrições, pode aparecer no texto dramático, manifestando-se através das rubricas. A noção acerca das rubricas, entretanto, será desenvolvida mais adiante.

Voltando para o padre, ressalta-se a alusão a suas qualidades, cuja afirmação é precedida pela menção da desgraça alheia. Essa é acentuada por uso de termos qualitativos, como no exemplo que dá o clérigo: “... **pobre** mineiro **moribundo**, um **desgraçado** que caiu no poço da mina; deixa mulher e quatro filhos” (grifos meus, p. 5).

A desgraça também está presente entre as personagens que com ele dialogam e, nesse caso, são justificativas para uma vida ilegal, visto que Gilborg e seus homens são contrabandistas. Trata-se de uma profissão contrária à ordem civil, contudo, ela é abrandada por condições que vão além da vontade própria das

personagens, cujas posses foram perdidas por circunstâncias externas, como catástrofes naturais.

Verifica-se que o ambiente em que, mais adiante, na peça, será inserida a protagonista, traz o perigo, a tensão. Contudo, trata-se de uma ameaça que não se configura dentro dos padrões de maldade do vilão – a vida criminosa não é proposital e os homens que ali estão possuem bondade, indicada tanto pela presença do padre entre eles, como pelo ato heróico de Gilborg, que se joga ao mar para acudir Luiza. O universo em que ela se insere inicialmente está marcado por esses dois núcleos: a Igreja e os homens humildes, cujo líder é rei num cenário hostil, de forças naturais (a praia, o mar). Mais tarde, a protagonista aparecerá no mundo da Aristocracia, entre uma Marquesa, uma Condessa e um Conde.

A entrada de Luiza em cena acontece num momento de tensão que é anunciado por efeitos sonoros e visuais: fortes trovoadas e a escuridão (indicadas nas rubricas) formam o panorama. Trovões e relâmpagos são usados reiteradamente com essa função na peça, até nas cenas finais, que também contam com uma forte explosão e o desmoronamento de uma parede.

A aparição de Luiza é, de certa forma, narrada pelas personagens. Começam com a descrição do ambiente: “Faz um frio de rachar” (p. 8), “Está um vento capaz de levantar um penedo pelos ares”, “Daqui a nada temos mar capaz de assustar o demônio” (p. 9) – é a primeira vez que se menciona o nome “demônio”. Mais tarde ele será usado com frequência pelo vilão, quando pragueja, e também por Gilborg, numa espécie de desafio às forças sobrenaturais.

Observa-se que os fenômenos vão se acumulando, compondo um quadro marcado pelo exagero, inclusive com o uso de hipérboles (“frio de rachar”, “vento capaz de levantar um penedo”). O excesso está disseminado pelo texto, especialmente através da utilização repetida de termos qualitativos e de pontos de exclamação e reticências, que não raro aparecem um após o outro.

Depois da descrição das condições do local, começam os comentários acerca do acontecimento que dá nome ao prólogo – o naufrágio, seguido do ato heróico de Gilborg, que se atira ao mar e salva Luiza, uma menininha. Sua primeira aparição é como uma linda criança, vestida de branco, que é resgatada de um acidente horrível – tudo inspira a simpatia e a compaixão pela pobre infante.

Suas primeiras palavras são um chamado pela mãe. Contudo, sua consolação e adoção, por parte dos contrabandistas (a figura da menina é tão

cativante que amolece o coração de homens rudes) acontecem rapidamente, o que gera certo estranhamento – a rapidez da aceitação não parece verossímil.

Apesar da história pouco desenvolvida, no prólogo, a ação, o movimento, aparecem com constância e logo roubam a atenção, com a luta entre soldados e contrabandistas. A cena é tumultuada, carregada por tiros, correria e personagens que caem mortas. Mostrar a morte no palco, de forma rápida e rasteira, difere da maneira como a tragédia grega tratava o assunto. É como se ela fosse banalizada, dessacralizada.

O ápice da ação, no prólogo, acontece com a eminência da morte de Gilborg. Isso motiva a oração de Luiza, evocando a mãe divina. A reza é sugestiva de sua função no desenrolar da trama – será a partir dela que o reconhecimento será efetivado, entre mãe e filha, no quarto ato:

CONDESSA: (...) Virgem do céu e da terra,
Mãe bendita e benfeitora,
Escutai-me esta oração,
Vós que ouvis os tristes brados,
Dos pobres atribulados,
Quer na paz, quer na guerra.
Vinde pois, vinde, senhora,
Estender-lhe vossa mão...
(*Para, como procurando recordar-se.*)

LUIZA (*Continuando*): Aos que gemem de agonia
Nos regaços da orfandade,
Enchei de vossa alegria,
Seu pungido coração,
Aos presos dai liberdade.

CONDESSA (*Muito alterada*): Quem lhe ensinou esses versos? Diga? Não me ouve?

LUIZA: Foi minha mãe.

CONDESSA: Sua mãe?!... É falso! Sua mãe não os podia saber!... Quem era sua mãe?

LUIZA: Não sei, não me recordo...

CONDESSA: Não sabe o nome de sua mãe? Mas... o capitão Gustavo... quem é?

LUIZA: É meu pai adotivo. Salvou-me de um naufrágio há quinze anos, quando eu era criança!

CONDESSA: Salva de um naufrágio... há quinze anos?! Ah! (*Cai no banco*).

LUIZA: Que tem senhora?

CONDESSA: Ah! Luiza... Luiza... Parece-me que o coração me estala no peito! Eu morro de alegria!

LUIZA: Morre de alegria?!

CONDESSA (*Levantando-se*): Soou, para mim, a hora milagrosa em que Deus se patenteia em todo o seu majestoso esplendor... Luiza, és minha filha! (p. 63).

Observa-se que o prólogo é de extrema importância para que a história desenrole-se. Ele retrata um acontecimento que, em relação aos atos da peça, está

distante no tempo. O primeiro ato apresenta Luiza já crescida, em outro cenário: a casa da Marquesa.

A cena que abre o primeiro ato traz a aparição da personagem que se estabelecerá como vilão: Koppen. Ele, assim como Luiza, é criado, uma espécie de mordomo, na casa da Marquesa.

Nessa cena, Luiza aparece sentada, bordando. Ela e Koppen, munido com um espanador, mantêm uma conversa amigável. Nota-se um típico quadro doméstico, harmônico. O antagonista ainda não se revelou como vilão aos olhos do público.

A atitude de Koppen é simpática – ele conforta Luiza, aflita pelo seu pai adotivo (que não morreu), mostra-se um pouco medroso, acerca dos perigos da vida no mar, e humilde: “Eu sou um pobre criado” (p. 13). Contudo, subitamente, uma fala desmancha a imagem construída até então, denunciando uma mudança brusca de comportamento. As palavras contidas nessa fala demonstram um interesse (um objeto, a secretária), que não condiz com o diálogo que estava sendo desenvolvido entre ele e a protagonista, e certa violência (uma rubrica indica que a personagem dá um murro no móvel).

Esse aspecto é primordial para evidenciar o vilão – ele oculta quem é verdadeiramente, diferentemente dos demais, cujo comportamento não sofre alterações súbitas. Luiza chega a enganar as outras personagens, ao assumir a culpa por um crime que não cometeu, mas sua atitude tem uma justificativa altruísta e é fruto das circunstâncias. O vilão utiliza esse recurso por vontade própria, para fins mesquinhos – ele mascara-se propositadamente.

Deve-se ressaltar que as personagens do melodrama são tipos – personagens planas, definidas por Forster como “construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade” (FORSTER, 1970, p. 54). Segundo o autor, elas são reconhecidas com facilidade sempre que aparecem, jamais precisam ser reapresentadas, “nunca fogem, nem se espera que se desenvolvam”, também são “facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteráveis em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas” (FORSTER, 1970, p. 55).

O vilão não escapa dessa condição – Huppés (2000) afirma que, no melodrama, os bons permanecem sempre bons e os maus sempre maus. Mesmo assim, mascarar-se é um recurso que o destaca das demais personagens,

possibilitando-o transitar entre tons distintos de interpretação. Especula-se que tal procedimento possa aproximar esse tipo da natureza humana, que não é rasa nem reta.

Nesse jogo, revelar/mascarar, Koppen vai dando pistas, montando aos poucos sua real face. O primeiro aparte que faz, respondendo a um questionamento de Luiza sobre o motivo de não voltar a sua terra natal, a Rússia, revela, para o público apenas, sua ligação com um passado negro – “(À parte): Para ser fuzilado? Muito agradecido. (Alto) Circunstâncias da vida, menina Luiza, circunstâncias da vida!...” (p. 14).

A cena inicial do primeiro ato mostra o diálogo entre a protagonista e o antagonista, sublinhando o mascaramento de Koppen. Na segunda cena, o foco recai sobre a relação amorosa de Luiza com o Conde, marcada pela impossibilidade de concretização devido a condições sociais diferentes. Destaca-se que os obstáculos para o amor dos dois são defendidos pela protagonista, capaz de sacrificar a sua satisfação pessoal em defesa da honra do amado perante a sociedade. A personagem, dialogando com seu par, chega a afirmar: “Não vê que a sua honra vale, para mim, muito mais que a minha própria vida?”. Trata-se de um zelo excessivo do dever, do compromisso com normas sociais. Exatamente o contrário do vilão.

Na cena seguinte, surge a Condessa, tia do Conde, para responder à pergunta de seu sobrinho: “E quem ousará opor-se à minha vontade?”. A resposta, por parte da senhora nobre, não poderia ser mais drástica: “Eu!” (p. 18).

A partir da maneira como a Condessa aparece em cena, pode-se imaginar que será ela a responsável pelos obstáculos que impedirão a felicidade do casal. No entanto, seus atos não chegam a gerar circunstâncias decisivas e possuem justificativa relacionada a uma posição social.

Além disso, a Condessa não se mascara como Koppen e, dentro da trama, revela-se como personagem atormentada pela perda de uma filha, amargura que é curada no último ato. Sua oposição ao romance cai quando descobre que Luiza é sua igual e possui sangue aristocrata. Assim, ela acaba redimindo-se de seu antagonismo e, como boa nobre, não se consolida como vilã.

A união entre Luiza e seu amado só se realiza com a descoberta de que ela é do núcleo aristocrata. Com isso, o romance acaba se rendendo aos padrões de honra e dever vinculados a posições sociais.

Nota-se como o melodrama tenta agradar classes diversas: os humildes, oprimidos, são defendidos por personagens como Gilborg e o padre. Além disso, a protagonista, um anjo de bondade, faz parte dessa camada social. Contudo, ela só pode casar-se com o Conde quando descobre que, na verdade, seu meio é outro.

Koppen não é do núcleo aristocrata, porém ambiciona ascender pela riqueza – ser rico, acumular bens materiais, é o seu objetivo maior, sua obsessão. A relação com o dinheiro não está longe do universo burguês e, na peça, fica claro que a ambição desenfreada, que não considera valores morais como os que tem a protagonista, claramente vinculados à Igreja Católica, não possui um desfecho feliz. Percebe-se a preocupação da obra em inserir-se num contexto permeado pelo sistema capitalista, cujo estabelecimento foi favorecido por adventos como a Revolução Francesa, porém buscando manter fortes instituições que existiam anteriormente, como a Igreja e a nobreza.

As ações de Koppen, seus objetivos, planos e maneiras de executá-los o evidenciam das outras personagens. O criado é marcado por particularidades que não aparecem nos demais. Por exemplo: ele é quem fica só em cena com mais frequência. Nessas passagens, revela ao público seu verdadeiro caráter e intenções. Geralmente, seus monólogos são caracterizados por uma quantidade acentuada de rubricas, compondo um tipo que se movimenta bastante. Além disso, esconder-se no palco e observar a ação, assim como os espectadores, também faz parte das atitudes que o distinguem.

A oposição entre o antagonista e a protagonista sempre está sendo configurada nas cenas. Por exemplo, no momento em que a Marquesa aparece pela primeira vez na peça – ela abre a secretária e Koppen admira-se ao constatar a quantidade de dinheiro guardada ali. Tal reação ressalta a ganância do vilão.

Em seguida, Luiza tem uma atitude contrária: a Marquesa quer lhe dar dinheiro, porém a boa moça não aceita. Ela só é convencida a receber a quantia mediante a possibilidade de doá-la para os necessitados.

Após Koppen expor para a plateia sua má índole e suas intenções ambiciosas, começam as suas maquinações. Ele passa a agir com o intuito de concretizar seu plano para enriquecer. Esse processo - o vilão revela-se gradualmente para o público, merece destaque na composição desse tipo. Ele age pouco a pouco, dentro das etapas que fazem parte de um plano seu, para conseguir seu objetivo imediato.

O plano de Koppen começa a ser concretizado quando ele derruba café na farda do Conde. Mais tarde, fica-se sabendo que o “acidente” foi proposital e serviu para o malvado conseguir a roupa do nobre. Essa maneira de agir em cena gera expectativa e curiosidade. O vilão, com seus atos, é capaz de provocar surpresas. Isso chama atenção e desperta o interesse por essa personagem, que acaba evidenciando-se das demais.

Koppen é uma das únicas personagens, dentro da peça, que não pratica atos desinteressados, pensando no bem alheio. O altruísmo e a abnegação não o acompanham, mas, em compensação, perpassam toda a história, não só nas atitudes de Luiza. Muitas vezes, o texto apresenta diálogos centrados em questões desse tom, especialmente quando o padre está em cena. Sublinha-se que o cura aparece como representante da religião, contudo, sua presença não é essencial para o desenrolar da trama. A Bíblia aparece com frequência e as virtudes exaltadas vinculam-se ao evangelho, especialmente em relação às pregações de Jesus.

Nas cenas X e XI, no Ato I, o vilão revela-se por completo ao cometer o crime motivado por sua ganância: “O meu sonho dourado!... Uma mina de ouro! E está tudo aqui!... (....) Sairei desta casa rico! Rico!” (p. 23). Com a entrada de Luiza, na cena XI, estabelece-se claramente a oposição entre ela e Koppen, como pode ser observado no quadro a seguir, em que se expõe a ação de cada um, na ordem de apresentação na passagem citada:

LUIZA	KOPPEN
Entra com a luz	Está escondido
Senta para ler a Bíblia	Pragueja: “Com mil demônios!” (p. 23)
Fala sobre a Condessa lhe querer mal, porém a relação não é recíproca, pelo contrário, a criada a admira.	Constata que Luiza lhe atrapalha e resolve eliminá-la, sem rodeios, frio e direto: “Antes matá-la do que perder esta ocasião!” (p. 23). Dá a impressão de que essa atitude faz parte de seu instinto.
Fala de seu amor, contudo, reconhecendo a importância da posição social, afirma a impossibilidade de sua paixão. Sua satisfação pessoal é deixada de lado em respeito à ordem social.	Afirma ser Luiza o obstáculo para o seu intento, e sem titubear, decide destruí-la: “...és o obstáculo que se coloca entre mim e a riqueza!... Pois bem. Hás de morrer!” (p. 24).
Porta uma Bíblia e uma vela	Está armado com um punhal

Segue-se um momento de tensão, na eminência da morte da protagonista. Contudo o evento é interrompido por um simples toque de sineta, responsável pela saída da moça de cena. Koppen consegue pegar seu dinheiro, mas Luiza retorna para construir o ápice do acontecimento. Ela vê o bandido, confunde-o com o Conde (pela farda), eles lutam, a vítima desmaia e a Marquesa aparece para morrer com um grito abafado.

Essa cena é de grande importância para o desenvolvimento do restante da trama. O roubo e a confusão, motivada pelo uso da farda, vão direcionar a trajetória da mocinha, que é acompanhada pelas demais personagens até o fim da peça.

Verifica-se que o vilão sai de cena no terceiro ato e a história foca-se em Luiza. Seu rumo guia o desenvolvimento da ação dos demais. Apesar disso, foi a partir dos atos de Koppen que se gerou o nó do conflito e também é através das circunstâncias motivadas por seus planos que a situação se resolve no último ato – a rebelião na prisão acontece por iniciativa do vilão. Daí surge a confusão e as explosões, responsáveis pelos momentos de tensão que vão culminar na oração da Condessa, motivo para o reconhecimento entre mãe e filha.

O reconhecimento é essencial para que tudo termine bem: o vilão é capturado pelo personagem-tipo conhecido como bobo, mãe e filha reencontram-se e são salvas na eminência da morte. Sendo Luiza aristocrata, pode ficar com o Conde. Assim termina o drama, depois de vários momentos de tensão, com ápices e desfechos.

Ressalta-se que a trama gira em torno da história de uma menina órfã, Luiza, apaixonada por um conde com quem não pode se casar em virtude da diferença de classe social. Mas, apesar desse empecilho central, o desenvolvimento do conflito é permeado pela luta contra obstáculos oriundos da ação de outras personagens, com destaque para Koppen, cujos planos constantemente influenciam no percurso da heroína, estabelecendo um embate fundamental no texto: a virtude (representada por Luiza) em oposição ao vício (representado pelo vilão, Koppen).

Ação e conflito são elementos característicos do texto dramático, de acordo com uma concepção tradicional¹⁴, configurador da apresentação de um mundo em que as mediações, como a exercida pelo narrador, são subtraídas. O destaque reside no objeto em si mesmo, cuja concretização está diretamente relacionada com

¹⁴ No campo teatral, tal perspectiva vem sendo questionada e expressões como “teatro pós-dramático” ganham relevo nesta área.

as personagens que “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 1987, p. 84).

O diálogo, o discurso direto, é característico desse tipo de texto e está vinculado com a composição das personagens – como são escassas as mediações, o conhecimento acerca delas se dá mediante as suas falas. A predominância do discurso direto pressupõe um tipo de texto puro, sem o contato, por exemplo, com outros tipos de linguagens. Não é essa a situação observada em *A Filha do Mar*. Nessa peça, além das falas, nota-se a reiteração de outros aspectos, como as rubricas explicativas, o uso de canções e a exploração de efeitos e elementos grandiosos.

Funções como comentário, acentuação e descrição, tradicionalmente desempenhadas pelo narrador, em textos narrativos, no caso de uma peça teatral, geralmente não são enfatizadas no diálogo escrito, em que se destaca a ação apresentada como tal, e vão se efetivar, na cena, através da exploração de elementos como a cenografia, a pantomima e a música. Contudo, há um espaço característico para semelhante papel no texto dramático: as rubricas – “Essa função se manifesta no texto dramático através das rubricas, rudimento narrativo que é inteiramente absorvido pelo palco” (ROSENFELD, 2008, p. 35).

As rubricas são registros escritos, cuja real efetividade e sentido estão na prática, na encenação. Sua presença na dramaturgia, segundo Ramos (1999, p. 15): “compreende a literatura dramática como necessariamente vinculada a um fazer teatral específico e não como autônoma do espetáculo”. Trata-se de um espaço direcionado à montagem, “registro literário de uma certa poética cênica, o vestígio ou a marca de um método” (RAMOS, 1999, p. 17).

Cria-se, assim, um vínculo direto com a representação cênica, cuja efetivação se dá na atualidade – a ação não é contada, mas sim presenciada, apresentada por personagens que atuam diante do público. Os acontecimentos desenrolam-se por si, trabalham com a ação humana, com a experiência empírica compartilhada por ator e espectador e, a cada encenação, é como se tudo se originasse novamente, pela primeira vez. O texto dramático vinculado à encenação pressupõe o imediato do acontecimento que se dá no aqui e agora e não no passado.

Esses traços podem ser observados em *A Filha do Mar* mediante a constatação do grande número de rubricas encontradas ao longo do texto. As rubricas funcionam como indicações precisas para a montagem da peça, dando

referências sobre inúmeros aspectos, desde descrições de cenários até o gestual específico de cada personagem, como pode ser observado nos exemplos retirados da peça de Lucotte: descrição de espaço - “Salão em casa da Condessa de Ispal, ricamente mobiliada. Portas laterais e ao fundo, dando para outro salão, uma janela na D.A. deixando ver o mar. Mesa, cadeira, etc...” (p. 23), descrição de efeitos cênicos - “Forte explosão” (p. 62), “Tiro de canhão” (p. 39), descrição de gestos e ações das personagens - “Cobre o rosto com as mãos. Koppen levanta o punhal. Toque de campainha, dentro. Koppen recua” (p. 24).

Sobre a disposição da história, verifica-se, na peça de Lucotte, que tempo e espaço são definidos segundo uma organização lógica, causal. O uso da sequência causal assinala uma maneira de perceber a realidade segundo uma ordem natural, não caótica. As situações obedecem a uma causa, podem ser explicadas, possuem lógica. Não há caos, busca-se a clareza da exposição.

A preocupação com a clareza pode ser percebida constantemente na peça: apesar dos engodos e das reviravoltas, a organização da trama segue a ordem causal, usa-se constantes apartes para que não sejam obscuras as intenções das personagens (que participam de um jogo maniqueísta, sendo facilmente identificáveis) e o único mistério que não é revelado com rapidez diz respeito à grande reviravolta no percurso da protagonista.

Esse tipo de construção não favorece a exploração de sentidos ambivalentes. O texto dramático enfatiza o direcionamento para uma apresentação que empreende a provocação de efeitos não através de jogos semânticos contidos nas falas, mas através da exploração sensorial, associada à encenação.

Tal aspecto pode ser verificado pela utilização de canções e rubricas que descrevem efeitos de cena, como explosões e trovões. Esses elementos apontam para o trabalho com outros tipos de linguagens, calcadas na sensibilidade humana, em vias ligadas ao sonoro e ao visual.

Esses traços assinalam uma aproximação da peça com uma noção de realidade empírica delimitada pelo que os sentidos captam, sem a representação de processos mentais, como o fluxo de consciência. Há a ligação com esse tipo de referente, o real, fato que favorece a aproximação do drama com o espectador a tal ponto que, como afirma Thomasseau (2005), não raro o ator que interpretava o vilão era confundido com sua personagem pelo público e o resultado eram as agressões dirigidas a ele na saída do teatro.

Contudo, deve-se observar que essa relação traçada entre a obra e o mundo empírico é apenas uma tentativa de percepção acerca do texto dramático abordado nesse trabalho. O uso de descrições (rubricas), a notação de causalidade, a representação que se dá através de um lugar e um momento, uma personagem e uma ação, parecem ser índices de uma intenção realista, mas até mesmo esse intuito pode ser questionado quando confrontado com noções como a de ilusão referencial, abordada por Bessière (1995) e Compagnon (1999). Sob esse ponto de vista, destaca-se na obra uma relação linguística que não se estabelece entre texto e mundo, signo e referente, mas entre texto e outro texto, destacando a representação regida pela lógica da verossimilhança e pela convenção, ou código, partilhada entre o produtor e o receptor do objeto artístico.

O texto dramático em questão também pode ser observado por outro viés: ao mesmo tempo em que nele se percebe um movimento em relação à suspensão do conhecimento do público de que a obra não é a realidade empírica, mas uma peça, ficção, observa-se que não há ênfase no disfarce das convenções cênicas. Pelo contrário, exploram-se recursos como a música e efeitos que sublinham a grandiloquência e o maravilhoso, o extraordinário, como o milagre da salvação com o aparecimento da aurora boreal (no terceiro ato, cena XV).

A verificação da composição do texto dramático com o intuito enfatizado de encenação já aponta para esse aspecto. O teatro depende da convenção. A peça pode tentar recriar eventos que se assemelham a acontecimentos observados no mundo empírico, mas não pode fugir de suas condições – como elaborar uma aurora boreal sem o apoio do aparato técnico da iluminação? Como colocar um navio em cena, no palco? Como mostrar um batalhão do exército quando se dispõe de poucos atores? Nesse contexto, o simbólico é explorado em auxílio do vínculo que a obra pretende estabelecer com a platéia, especialmente, no caso da peça abordada, através da via da percepção sensorial e da emoção.

Outro fator que se destaca na construção da relação entre o texto dramático e o público é a personagem que “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência” (CANDIDO, 1987, p. 54). Nas formas dramáticas, a personagem é essencial no estabelecimento do canal entre espetáculo e espectador.

Na peça abordada, verifica-se que o trabalho com a possibilidade de adesão afetiva do receptor segue a via da emoção: o antagonismo entre as personagens

busca provocar a simpatia ou a antipatia, segundo julgamentos valorativos. As personagens são expressão direta desse elemento valorativo na obra, em que a heroína virtuosa é recompensada e o vício punido. Esse é o esquema básico do funcionamento das personagens-tipo na peça.

Nota-se que a representação de valores morais, em *A Filha do Mar*, está associada à defesa de uma ordem social. Na peça, entre os tipos, a ordem é clara – não há meio-termo, os bons são bons e os maus são maus. O conflito, causador de desordem, resolve-se no fim, sendo que a personagem responsável pela ação desencadeadora de obstáculos concretos na trama é punida no desfecho da história.

A preconização da ordem não está relacionada apenas com a clareza de exposição dentro da história, mas também aponta a ênfase numa concepção do mundo que prima pela afirmação da organização em detrimento do caos. Hierarquias são respeitadas (mesmo a protagonista só se une ao seu amado, rico conde, após saber que não é pobre nem órfã, mas sim aristocrata, filha de uma condessa), o triunfo da heroína oprimida sobre seu opressor contenta o povo oprimido, sem incitá-lo à rebelião.

Apesar dessa exaltação da ordem, deve-se reconhecer que o caos não é suprimido da peça. A sensibilidade é marcada pelo conflito antagônico, pelo choque entre dualidades opostas. Tal característica evoca a noção de uma organização social que funciona muito mais pela definição através da lógica das contradições do que pela lógica da identidade – para existir o um, deve existir o outro. Sem o mal, o bem não é definido. É necessário o conhecimento acerca dessa divisão para que esse duplo exista.

É bom lembrar que o estabelecimento do melodrama na época da Revolução Francesa se deu em meio a um contexto caótico de mudança de padrões e violência banalizada. O melodrama, nesse sentido, concretizou-se como uma opção para esse tipo de situação, apontando para o entretenimento. Na peça abordada, percebe-se a ênfase no trabalho com a emoção e a sensação, exploradas segundo constantes variações entre cenas calmas e movimentadas, alegres e tensas – é a exaltação do sentir em detrimento do refletir. Mukarovský (1977) cita a tendência representativa da emoção na arte popular. O aspecto emocional predomina como função, o valor da obra está em sua capacidade de comover.

Em *A Filha do Mar*, o vilão destaca-se como o antagonista que acaba conduzindo a ação. A perseguição da vítima inocente, movida por ele, desencadeia

o conflito que sustenta o desenrolar do drama. Tal aspecto sugere um contraponto dentro da tradição literária. No teatro clássico, por exemplo, a personagem está condicionada a uma ruína proveniente do seu destino, não há escapatória – fica explícita então, a fragilidade do homem diante da vontade divina, ele é vítima do seu destino. No caso do melodrama, percebe-se que as desgraças que recaem sobre a heroína são geradas por outra personagem.

Tal origem do conflito aponta para traços na concepção da personagem que estão relacionados à sua função dentro da representação, sendo que o que se pode notar é uma quebra da noção do destino condicionador. As desgraças estão relacionadas à ação de outro, o erro, a desmedida, vem do outro, do antagonista.

O vilão, associado à condução da ação que resulta na desgraça de outras personagens, representa o desvio do código social, civilizado, em função da vazão da paixão, da vontade individual em detrimento do coletivo. Tal condição relaciona-se com a noção de livre arbítrio dentro de uma coletividade (já na origem epistemológica da palavra vilão há esse indício – um homem com a possibilidade de uma escolha: submeter-se a uma comunidade feudal ou abandonar a gleba). Sair do código civilizado e dar vazão às vontades individuais, às paixões individuais em detrimento do coletivo, gera o conflito na relação com o outro e proporciona a percepção da condição humana marcada por questões como até que ponto se pode exercer o livre arbítrio se se vive em sociedade.

O tipo vilanesco, movido por sua paixão, contra a razão e o bom senso, vincula-se ao desequilíbrio pessoal e social. Percebe-se que a motivação para seus atos está calcada no egoísmo. Contudo, o egoísmo é natural ao homem e acaba sendo fator para a aproximação com o público quando permite a ele projetar-se na personagem: agir segundo sua vontade própria, sem preocupar-se com os demais, fazer o que for, sem limites, para garantir a satisfação própria, para sentir-se bem.

Tal conduta é passível de gerar o fascínio, afinal, o homem não se exime de agir em função do bem próprio, mesmo quando ele representa o serviço aos demais. Viver em sociedade é uma forma de exercitar esse tipo de satisfação pessoal.

Nota-se que a obra referida supõe conflitos diretos entre bem e mal, oferecendo matrizes simples de valores aparentemente sólidos, capazes de se estabelecerem como parâmetros para avaliações de experiências no mundo. Dessa forma, busca-se dar corpo a uma pedagogia do certo e do errado, estimulando que ela se torne visível, mediante o apelo cênico. Percebe-se que o texto, como texto

espetacular, incita o entrelaçamento entre o drama e a experiência audiovisual, legitimando o primado da exibição para que o público seja cativado, para que se ganhe a credulidade do receptor através da via do afetivo.

A legibilidade que se constitui pressupondo o olhar do espectador é própria da peça analisada, garantindo a percepção clara da diferença entre bem e mal. Tal aspecto está construído já na relação entre as rubricas e as falas das personagens em que se nota a indicação da expressão direta dos sentimentos na própria superfície corporal, seja pela descrição de gestos ou mesmo pela descrição física, marcada, codificada, das personagens-tipo.

Os traços de caráter de cada tipo se oferecem à percepção do público de forma clara e distinta, fixando modelos, construindo um tipo de comunicação espontânea. Verifica-se que o texto prima pelos efeitos sobre o receptor, ansioso pela efetivação de uma comunicação que convida à percepção audiovisual de formas imediatas de reconhecimento da virtude e do vício.

Além disso, nota-se que as personagens da peça possuem anseios individuais como medida – a mocinha busca sua realização amorosa, o vilão quer enriquecer. Tal característica está de acordo com o estabelecimento da sociedade burguesa, em que a noção de indivíduo é eleita como foco em torno do qual se organizam os valores de classe. É próprio do melodrama, inclusive, como forma teatral, constituir-se de acordo com uma perspectiva que leva em conta o parâmetro individual.

Como um espaço de representação dos afetos, o melodrama sensibiliza o receptor e apregoa referenciais de padrões comportamentais – paradigmas morais relativamente estáveis que, com o passar do tempo, são reiterados pela repetição de esquemas semelhantes, tanto em relação às tramas como em relação aos personagens-tipo, deixando marcas reconhecíveis num imaginário coletivo, próprio da esfera social. Dessa forma, constituem-se os estereótipos, calcados na reprodução, cuja constância acaba por desembocar em âmbito banal.

Acredita-se que o vilão constituído como representação estereotipada, dentro do melodrama, apresenta-se em consonância com a análise tecida até o momento. No entanto, para que seja possível verificar como foi sua repercussão no Brasil, é interessante seguir os passos de sua aclimação em solo brasileiro. Sendo assim, é necessário realizar a análise de outro texto dramático, escrito por autor nacional. É esse, então, o próximo passo do trabalho.

4 LUSBELA, DE MACEDO

Dentre as obras da dramaturgia brasileira inseridas no período visado por esse trabalho – século XIX, percebe-se que, no campo teórico, sobretudo no âmbito da literatura, o destaque recai sobre autores que alcançaram certo reconhecimento no mundo das letras. Essa postura interessa nesse estudo, especialmente ao ser considerada a relação que se pretende traçar entre uma forma teatral de apelo popular, cujas peças possuem ênfase na constituição cênica, e uma obra vinculada ao intuito de estabelecimento da dramaturgia nacional, de acordo com o propósito de construção de uma cultura válida no país.

Seguindo esse rumo, em relação à primeira metade do século XIX, já foram citados textos de autores como Gonçalves Dias, cujo drama *Leonor de Mendonça* é considerado obra-prima da dramaturgia brasileira. Contudo, pode-se afirmar que essa peça é exceção em sua época. Além do mais, como já foi esclarecido no capítulo II, ela aproxima-se com eficácia do drama romântico, afastando-se do melodrama.

Pela segunda metade do século XIX, despontam nomes como Machado de Assis, José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo. No entanto, é necessário lembrar que a produção desses dramaturgos vincula-se à tendência da época de escrita em consonância com a comédia realista. Como o melodrama não se enquadra no quesito cômico, nada mais justo do que realizar comparações com obras de cunho dramático.

Apesar da vinculação com a comédia realista, tanto Alencar como Macedo escreveram dramas, sendo que, a escolha por uma obra para a realização da análise que se pretende apresentar aqui, naturalmente, direciona-se para a produção desses dramaturgos. Nessa seleção, dois fatores acabam pesando, ambos relacionados a características do melodrama, fornecedor de parâmetros para a comparação a ser traçada, com ênfase na composição da personagem vilão.

O primeiro fator acentua a relação com o público – sabe-se que, no período visado, as obras de Alencar não tiveram o mesmo êxito das de Macedo em suas apresentações (*O jesuíta*, por exemplo, nem ao menos foi encenado na época de sua produção). O segundo fator, diz respeito à preocupação com a constituição do

texto da peça vinculado a uma consciência acerca de sua encenação, fato que, como já foi visto, manifesta-se pela presença acentuada das rubricas. Nesse quesito, novamente a escolha inclina-se para a obra de Macedo, cujas peças apresentam um número considerável de rubricas. *Lusbela*, drama composto por um prólogo e quatro atos, apresenta cerca de trezentos e setenta rubricas, enquanto os dramas de Alencar, *O jesuíta* (1861) e *Mãe* (1860), apresentam cerca de duzentas e cinquenta e setenta e seis rubricas, respectivamente.

Além desses fatores, as características atribuídas pela teoria à produção de Macedo também contribuíram para sua escolha. Voltando o foco para a trajetória de suas obras, Magaldi (2001) sublinha que o dramaturgo principiou sua carreira com dramas como *Cobé* (1852), sem deixar de lado o “anseio de instauração de uma dramaturgia exigente”. Contudo, não obteve sucesso significativo perante o público, daí que “faltando o apoio da audiência, o simples Dr. Macedo foi buscá-lo nos assuntos já gastos, mas de eficácia comprovada: vieram, no drama *Luxo e Vaidade*, em 1860, e *Lusbela*, em 1862” (MAGALDI, 2001, p. 81).

Das observações de Magaldi, nota-se a delineação de um dramaturgo cuja escrita evidenciava preocupação com a construção de textos de qualidade literária, mas que também acabou sendo marcada pela importância dada ao que agradava o gosto do público. Sobre essa característica, o teórico alerta:

Não devemos ceder ao preconceito da originalidade. Embora pisando caminhos já trilhados, o comediógrafo (...) cimentou uma tradição recente e permitiu a continuidade do teatro, dentro de características apreciadas pelo público (MAGALDI, 2001, p. 82)

No periódico *Revista dramática*¹⁵, publicado em 1879, encontra-se uma crítica de Machado de Assis sobre o teatro de Macedo. Nesse texto, o autor de *Dom Casmurro* discorre acerca das peças *Lusbela* e *Luxo e Vaidade*, abordando o sucesso de ambas perante o público, mas também criticando sua composição:

O Cego e *O Cobé*, do Sr. Dr. Macedo, apesar das belezas que lhe reconhecemos, não tiveram grande aplauso público. Mas *Lusbela* e *Luxo e Vaidade* compensaram largamente o poeta; representados por longo espaço no Ginásio desta corte, foram levados à cena em alguns teatros de província, onde o vate fluminense encontrou um eco simpático e unânime. Se mencionamos este fato é para lembrar ao autor, que o bom caminho não é o da *Lusbela* e *Luxo e Vaidade*, mas o d'*O Cego* e d'*O Cobé*. Estas duas

¹⁵ Texto encontrado em MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact04.pdf>.

peças, apesar dos reparos que lhes fizemos e dos graves defeitos que contêm, exprimem um talento dramático de certo vigor e originalidade; não assim as outras que caem inteiramente fora do caminho encetado pelo autor; essas não se recomendam, nem pela originalidade da concepção, nem pela correção dos caracteres, nem pela novidade das situações. Quando parecia que os anos tinham dado ao talento dramático do autor aqueles dotes que se não alcançam sem o tempo e o estudo, apareceram as duas peças do Sr. Dr. Macedo, manifestando, em vez do progresso esperado, um regresso imprevisto (MACHADO DE ASSIS, 1938, p. 33).

As observações de Machado acentuam na obra de Macedo o que o próprio autor denomina como “ecletismo literário” (p. 33), característica que favorece a hipótese de que é possível encontrar na produção do médico/dramaturgo correspondências com outras estruturas cênicas, especialmente aquelas que há muito demonstravam a capacidade de agradar o público. Assim sendo, pode-se especular que elementos próprios do melodrama possam ter repercutido nas peças do escritor de *A moreninha* e, dentre eles, o vilão.

Para testar essa hipótese, parte-se para análise de um dos dramas de Macedo que atingiu sucesso perante as plateias do século XIX: *Lusbela*¹⁶. Machado, em sua crítica, apresenta o enredo da obra:

(...) uma moça pobre, a filha do jardineiro Pedro Nunes, é desonrada por um homem rico, o amo do pai. As simpatias gerais ficam seguras deste modo; a peça tem logo por si todos quantos abraçam a fraqueza da vítima de um potentado; mas o resto? como sai o autor da situação em que se coloca? Damiana, desonrada por Leôncio, é lançada fora da casa paterna, e depois de algumas peripécias narradas mais tarde, a moça aparece no 1.º ato com o nome de Rosa Lusbela. Lusbela vem de Lusbel, o personagem dos *Milagres de Santo Antônio*, que ela aplaudiu um dia no teatro de S. Pedro de Alcântara. Rosa Lusbela é um tipo de mulher desenvolta libertina; a sociedade, que é sempre o bode emissário destas desgraças, recebe de Lusbela algumas afrontas e apóstrofes; não diremos que o tipo não seja em parte real, o que afirmamos é que naqueles abismos já se não encontram pérolas; o amor puro de Lusbela por Leonel é simplesmente impossível (...) Lusbela sabendo que Leonel ama uma menina, e vai casar-se, atrai a pobre noiva à sua casa, sob pretexto de dar-lhe costura, mas na intenção firme de pervertê-la; arrepende-se em certa ocasião, mas a certeza de que não é amada volta-lhe o espírito para esse primeiro plano. Por uma circunstância imprevista, Cristina é sua própria irmã; essa, e não outra razão, salva a pobre menina de um abismo. Suprima-se esta circunstância, qual seria a marcha da peça? Não é difícil prevêê-la, Lusbela praticaria um ato de monstruosidade. Todos se lembram que Leonel é primo de Leôncio; esse, autor da desonra de Damiana, procura impedir o casamento do primo com Cristina, irmã de Lusbela. Daqui vem a luta entre e Leôncio, que faz uma parte da ação da peça. Não tentaremos descrever essa luta, entremeada do episódio das notas falsas, e de algumas situações mal preparadas para efeito. O episódio das notas é mais uma prova do modo fácil com que o

¹⁶ Texto retirado de MACEDO, Joaquim Manoel de. *Teatro completo II*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

autor resolve as dificuldades um moedeiro falso propõe a Lusbela entrar na associação a que ele pertence e ajudá-lo na distribuição dos bilhetes. Lusbela resiste, mas a idéia de fazer feliz a irmã resolve-a a aceitar; Graciano (o moedeiro) leva-lhe uma caixinha com bilhetes; nesse ato, que é o 3.º, já moram com Lusbela a irmã e o pai. Quem compara a castidade de Cristina e a perversidade de Lusbela, ressent-se deste contacto odioso. Lusbela não quer receber a caixa, mas Graciano acha meio de deixá-la sobre a mesa. Não é possível haver um moedeiro falso mais estouvado; começa por fazer uma proposta, à queima-roupa, e acaba deixando a caixa fatal na casa de uma mulher que lhe não pode merecer confiança absoluta. A caixa das notas, que deve servir mais tarde de corpo de delito, tem uma chave; como fazer desaparecer as notas e a chave, e trazer suspenso o espectador até o fim da peça? Mediante um delírio de Pedro Nunes, que sai do quarto, abre automaticamente a caixa, queima os bilhetes e perde a chave, aparecendo depois a caixa fechada. Vai-se ao teatro buscar uma comoção, não se vai procurar uma surpresa; o poeta deve interessar o coração, não a curiosidade; condição indispensável para ser poeta dramático (MACHADO DE ASSIS, 1938, p. 37).

Percebe-se que, ao contar a história, Machado destaca as complicações do enredo da peça que acontecem de forma pouco verossímil, no sentido de que se distanciam de uma noção acerca do que realmente poderia acontecer na vida real. As complicações do enredo tendem para um certo exagero que traz reviravoltas inesperadas à história, traço que, por si só já é típico do melodrama. Iniciando a análise da obra, que pretende enfatizar a composição do vilão, será possível perceber que há mais correspondências desse gênero.

A peça é composta por um prólogo, essencial para que o público compreenda o desenrolar do drama, e quatro atos. Há um número considerável de personagens e, no início de cada parte, há rubricas que indicam o local em que se passam as cenas e as personagens que estão presentes em cada uma delas. Essa estrutura é semelhante à estrutura do melodrama analisado.

Antes do início do prólogo há uma rubrica que indica espaço e tempo da obras: “*A ação do drama é passada na cidade do Rio de Janeiro. Época, a atualidade*” (p. 104). Nota-se, desde já, uma preocupação com a aproximação entre a ficção e uma realidade cotidiana. Esse traço também está presente nas rubricas acerca dos cenários, marcadas por descrições detalhadas, como acontece na abertura do prólogo:

O teatro representa um espaçoso jardim que parece prolongar-se para o lado direito além cena. Ao fundo uma alameda, rua principal que se alinha em direção duma casa de campo que aliás não se vê. Ruas, árvores isoladas e em grupos; um repuxo; bancos rústicos e de relva. Na frente e à esquerda uma casa térrea que se estende para dentro, e cuja sala é aberta aos olhos do espectador, e deita uma porta e janelas para a direita. Vêem-se instrumentos de jardineiro junto à parede da casa (p. 105).

A primeira cena do prólogo acontece entre Damiana, que ao longo da trama acabará revelando-se como vítima, e Graciano, que acabará mostrando-se como seu malfeitor. Logo na primeira fala da protagonista, já há destaque para a desgraça que está caindo sobre ela: “a pobre e humilde filha do jardineiro” apaixonou-se por um moço da classe social elevada que a trocou pelo casamento com “uma nobre e rica senhora” (p. 105).

Esse fato se dá a conhecer por meio da leitura que Damiana faz da carta que o moço, Leôncio, por quem se apaixonara, havia lhe enviado. Diante dessa notícia, a primeira reação da moça é apresentada em sua fala: “eu vou chorar em segredo a minha desgraça e o meu arrependimento (*Chora*)” (p. 105).

Atenta-se que a primeira fala da protagonista é composta de uma forma que vai ser característica as demais falas suas ao longo de todo o drama e que, por sua composição, vão marcar também a constituição dessa personagem. Seu discurso destaca a desgraça em que caiu, enfatizando uma carga emocional e valorativa através do uso repetitivo de exclamações, reticências e expressões que destacam condições afetivas e qualidades próprias de pessoas simples, como “a pobre e humilde filha do jardineiro”, “despedaçar-me o coração”, “na alma o desespero do amor ultrajado”, “remorso da honra perdida”, “a paixão mais extremosa”, “devo chorar em segredo”, “minha desgraça”, “meu arrependimento” (p. 105).

Além disso, verifica-se que as rubricas que acompanham as falas da protagonista acentuam o aspecto dramático e a carga emocional dos acontecimentos apresentados na peça. Esse traço repete-se com as personagens que fazem parte da família de Damiana e que, na obra, vão representar um núcleo ligado ao paradigma da virtude.

Esse tipo de construção da personagem não se repete com Graciano – são poucas as rubricas que acompanham suas falas e, geralmente, são indicativas de ações neutras, sem destaque para a carga emocional ou o como os atos devem ser feitos. Lembra-se que, no melodrama analisado, as rubricas acompanhavam a composição do vilão, contudo, tanto naquela obra como nesse texto, elas eram capazes de diferenciar as personagens vítima e perseguidor.

Apesar de o uso das rubricas não se apresentar da mesma forma na constituição do vilão, no melodrama analisado, e de Graciano, em *Lusbela*, é possível afirmar que ambas auxiliam a compor as personagens de forma divergente das protagonistas. Além disso, há outros aspectos que aproximam a construção da

personagem Graciano da composição da personagem Koppen, vilão de *A filha do mar*.

Dentre as principais características que aproximam Graciano do vilão do melodrama analisado está a capacidade dessa personagem de, através de sua ação, influenciar na trajetória da protagonista, exercendo sobre ela uma perseguição que, ao ser efetivada, muda seu destino. Outras características reafirmam essa aproximação - observa-se como Graciano aparece pela primeira vez na peça, segundo uma estratégia usada com frequência por Koppen: ele entra em cena, sem ser percebido pelas demais personagens, espreitando-as, ouvindo suas conversas (fator que o coloca em vantagem sobre os demais) e, quando lhe convém, revela-se para seus parceiros de palco. Repara-se que, antes da primeira fala de Damiana, há uma rubrica indicando essa situação: “GRACIANO *vem da direita pela alameda e aproxima-se de manso*” (p. 105). Essa aproximação sorrateira acontece enquanto a protagonista está absorta em sua leitura. Graciano só se manifesta, fazendo-a notar sua presença, quando a moça chora – momento propício para consolá-la e apresentar-se como um amigo, como demonstra sua fala: “Nunca falta um consolador a uma alma aflita” (p. 105).

Recorda-se que Koppen, ao aparecer pela primeira vez, em *A filha do mar*, também se mostra como amigo de Luiza, tentando consolá-la em sua aflição pelo pai adotivo. Contudo, logo em seguida ele revela ao público que não possui boa índole. Também Graciano segue por essa linha, entretanto, no seu caso, Damiana já lhe conhece e sabe que suas intenções são duvidosas.

Graciano possui interesse em ter Damiana para si. No entanto, ele é rejeitado. O desprezo da moça em relação às suas investidas, que se concretiza em sua fala e também nas indicações dadas pelas rubricas (“*Levanta-se, afasta-se e esconde a carta no seio*”, p. 106) indicia os malefícios que suas atitudes irão causar a ela:

DAMIANA – Pela última vez lhe repito: desde a primeira hora experimentei, ao vê-lo, uma tão profunda antipatia que apenas posso tolerar a sua presença; disse-me o coração e diz-me ainda que o senhor é um homem capaz de fazer mal. Deus permita que eu me engane! mas pressinto que o senhor ainda me há de ser fatal (p. 106).

Percebe-se que na fala de Damiana há um presságio, um indício de uma desgraça futura que, no desenrolar do drama, acabará concretizando-se (Graciano

será acusado pela morte dessa personagem). Também, no melodrama analisado, havia a ocorrência desse procedimento.

Mesmo diante da recusa de Damiana, Graciano revela o que acaba se estabelecendo no drama como uma verdadeira obsessão pela protagonista: “Deixá-la, minha senhora, é o único de seus desejos que não posso satisfazer” (p. 107). A propósito, Koppen também possuía uma obsessão em *A filha do mar*, contudo, o objeto de seu desejo maior era o dinheiro, queria enriquecer a qualquer custo. Graciano não se exime de configurar-se como uma personagem gananciosa, como fica claro com o desenrolar da história. Contudo, seu intuito de aproximar-se de Damiana o faz agir em função de conseguir esse objetivo, mesmo por caminhos sórdidos, e sua ação, nesse sentido, interfere no destino da protagonista.

Diante da recusa constante do objeto de seu desejo, Graciano mostra-se hábil com as palavras e, como fará mais vezes ao longo da peça, tenta convencer Damiana do seu ponto de vista e, ao fazê-lo, revela traços essenciais de sua conduta que são condizentes com a postura do vilão, no melodrama analisado:

GRACIANO – Vê-lo-emos. Quero no entanto mostrar-me transparente aos seus olhos. Fui um rapaz sem juízo; tive alguns bens da fortuna, e dissipei-os loucamente. Rico de amigos e de amantes enquanto era rico de ouro, achei-me abandonado e só, apenas confessei que estava pobre; e desde então tenho sido tão ludibriado pelos homens e pela sociedade, que para regenerar-me **determinei desprezar o juízo dos homens, e escarnecer da moral da sociedade. Dois únicos pensamentos dirigem hoje minhas ações: gozar para ser feliz, e enriquecer para ser grande: e dou-lhe minha palavra que para enriquecer e gozar não há meio algum de que eu não esteja pronto a servir-me** (grifos meus, p. 107).

Observa-se que, apesar de tentar justificar sua conduta pelo desprezo da sociedade, Graciano revela uma reação a essa situação que é própria do vilão do melodrama – agir em função de si mesmo, de lucro próprio, mesmo que isso possa prejudicar os demais – uma conduta antissocial e antiética. Essa posição é diferente da do pai de Damiana, Pedro Nunes, por exemplo, cujo ponto de vista prima pela humildade e pela nobreza:

GRACIANO – Tristes andamos sempre todos nós os pobres, senhor Pedro Nunes; é a nossa condição; não pode haver alegria na pobreza.
PEDRO – Pode e há, senhor Graciano; pode e há, quando o pobre é honesto e laborioso: eu sou pobre desde muitos anos, e quase sempre tenho vivido contente (p 109).

Verifica-se a linguagem enfática utilizada por Pedro. Percebe-se, igualmente, a oposição que vai se delineando entre núcleos diferentes: um, relacionado ao caminho da virtude e do bem, que será representado pelas personagens vinculadas à família de Damiana; outro, ligado ao caminho do vício e do mal, concretizado pela conduta de personagens como Graciano e Leôncio.

Diante desse panorama, é possível qualificar Graciano como o principal vilão de *Lusbela*. Não só por sua ligação com o núcleo relacionado ao caminho do mal e do vício, mas também por seu comportamento obsessivo que vai acabar por evidenciá-lo como opressor de Damiana. Suas ações serão capazes de influenciar a trajetória dessa personagem de maneira a desgraçá-la definitivamente. É preciso lembrar que o vilão do melodrama é caracterizado como sendo o principal agente da peça, um opressor que desencadeia uma perseguição e modifica o destino de sua vítima através de suas ações, causadoras de obstáculos à felicidade do oprimido. Nota-se como o próprio Graciano revela seu comportamento obsessivo, capaz de transformá-lo em opressor, perseguidor implacável:

GRACIANO – (...) Sabe que a amo, e por conseqüência é claro que desejo merecer todo, completamente todo o seu amor para satisfação de um dos meus pensamentos dominantes; e como não há meio de que eu não esteja pronto a servir-me, ousar declarar-lhe, minha senhora, que se a antipatia com que me repele, não se transformar desde agora em uma terna e apaixonada condescendência, terei de contar hoje mesmo a seu pai uma história curiosa e romanesca.

DAMIANA – Uma história... a meu pai?... Que inventaria o senhor para dizer a meu pai?...

GRACIANO – Inventar-se tanta coisa! Por exemplo: eu inventaria que certo mancebo, amando ardentemente a Damiana, filha do pobre jardineiro Pedro Nunes, e sendo por ela desprezado, soube que essa moça era amante de Leôncio de Almeida, nobre cavalheiro, filho de uma rica baronesa (...)

DAMIANA – Oh!... é impossível!... (p. 107).

Repara-se que a ameaça de Graciano vai se desenvolver na cena II, do primeiro ato, quando, após esse diálogo, Pedro Nunes é introduzido no drama. O primeiro estabelece uma conversa com o segundo e, nessa situação, tece uma série de insinuações que despertam a desconfiança do pai de Damiana, aumentando uma preocupação que já afligia o pensamento de Nunes – sua mãe, Leonor, encontra-se muito doente. Nota-se como as falas e as rubricas, referentes a Pedro, estão repletas de uma carga emocional acentuada e como o presságio de acontecimentos ruins volta à tessitura do texto, dessa vez, vinculados às suspeitas acerca de Damiana, estimuladas por Graciano:

PEDRO – (...) Os seus olhos vermelhos e a tristura do seu rosto anunciam aflição e dor... é desde ontem que Damiana se mostra assim (...)
 PEDRO – Entendo. Ele julga que qualquer descuido (*Olhando para Damiana*) que qualquer desgosto... Oh!... se alguém tivesse a desgraça de dar motivo à morte de minha mãe!... (*Observando que Damiana estremece*)
 Ela estremeceu, meu Deus!...(...)
 PEDRO – (...) (*Observando Damiana*) Mas... não sei porque, sinto-me triste; parece que o coração me pressagia algum acontecimento funesto. (p. 108 - 109).

As insinuações de Graciano despertam tamanha desconfiança em Pedro que a situação acaba por desembocar na confissão de Damiana acerca de seu erro, configurando uma cena de forte apelo emocional, repleta de gestos significativos e grandiloquentes, como se percebe através das rubricas:

DAMIANA – (*Caindo de joelhos*)
 PEDRO – (*Voltando os olhos*)¹⁷
 DAMIANA – (*Grito abafado e doloroso*)
 PEDRO – (*Procurando conter-se, mas tremendo*)
 PEDRO – (*Sufocando em pranto*)
 PEDRO – (*Colérico de novo*)
 PEDRO – (*Terrível*)
 DAMIANA – (*Em pranto*)
 PEDRO – (*Aflito e impaciente*) (p. 112 – 113).

Nota-se como as rubricas funcionam, dando coordenadas acerca de como os atores devem dizer suas falas e estimulando-lhes a expressar emoções através de ações físicas, tornando-as visíveis ao público. Observa-se também como as indicações seguem uma crescente nas reações de cada personagem.

É preciso destacar que, além do acompanhamento desse tipo de rubricas, repletas de indicações que acentuam uma carga emocional, a composição das personagens vinculadas à família de Damiana também é marcada por uma relação com a religião católica. Não raro, são usadas expressões como “meu Deus!” (p. 109), ou então são mencionadas “as leis de Deus” (p. 110) ou ainda, fala-se em “Orava a Deus” (p. 111).

Após a revelação do erro de Damiana a Pedro Nunes, entra em cena Leonor – uma personagem que, sendo mãe e avó muito querida por seus familiares, como fica claro na peça, demonstra certa autoridade sobre os seus. Sua aparição no drama vai equilibrar a situação de Damiana: a moça cometeu um deslize, mas não é má por natureza, como afirma Leonor, que, mesmo sem saber do pecado cometido, defende sua neta e refere-se a ela como “anjo de amor e de pureza” (p. 113).

¹⁷ A personagem volta os olhos para desviar o olhar de Damiana.

Essa atitude favorece a percepção do público de que Damiana não possui o vício em sua essência, mas antes se configura como vítima: a inocente seduzida e, em seguida, rejeitada, a arrependida condenada. Tal estratégia implica a consideração de que há uma concepção de personagens que possuem a virtude ou o vício em suas essências, assim como acontece no melodrama – o vilão mostra-se mau porque é mau, não há a construção de uma justificativa externa, suas ações, seus vícios, são frutos de sua vontade. Em *Lusbela*, Damiana também será tocada pelo vício, contudo, esse destino não foi fruto de sua escolha, como será visto a seguir. Já no caso de Graciano, e também de Leôncio, verifica-se que suas atitudes imorais provêm de iniciativa própria.

A concretização da desgraça de Damiana, que altera seu destino, acontece na cena VI, do prólogo, quando surge na trama Leôncio, cujas ações também se vinculam à definição da trajetória da protagonista. Nesse trecho da peça, o responsável pela sedução da moça humilde esnoba sua vítima e tece provocações ao pai dela. Em resposta, Pedro parte para o ataque, mas é surpreendido por Leonor. Essa situação propicia a morte da matriarca.

Assim como no melodrama analisado, a morte é mostrada em cena, de uma maneira rápida e associada a uma comoção, a um forte abalo emocional (lembra-se do falecimento da Marquesa em *A filha do mar*). Esse episódio, na obra de Macedo, constitui uma espécie de clímax, na finalização do prólogo. Nota-se como as rubricas que caracterizam a reação das personagens a esse acontecimento auxiliam na ênfase desse ápice:

GRITO GERAL – Oh!... (*Damiana cai de joelhos*)
 PEDRO – (*Abraçando o cadáver*) – Minha mãe!... minha mãe!... (*Levanta-se*) Assassinaram minha mãe!... (p. 118).

Com esse acontecimento dramático, sela-se o destino de Damiana, repudiada pelo pai. Esse é o fim do prólogo e daí parte-se para o primeiro ato.

Nessa parte da trama, nota-se uma passagem longa de tempo (nove anos) e a mudança de local: uma casa luxuosa, pertencente à Damiana, cujo destino transformou em Rosa Lusbela. A primeira cena apresenta a sala dessa moradia, repleta de personagens cuja conduta ressalta um ambiente de futilidades e libertinagem, arredio ao bom senso (mais tarde, revela-se que esse núcleo está ligado a Graciano e a Leôncio), ambiente em que Lusbela é proclamada rainha, no reinado “da petulância, da orgia, da libertinagem, da ruína e da fascinação” (p. 121).

Na cena II, aparece enfim Damiana, caracterizada como Lusbela. Contudo, ela diferencia-se das demais personagens que compuseram o ambiente de perdição na primeira cena, mostrando-se contrariada com a situação: “DAMIANA (*Triste e contrariada*) – Quê!... não poderei libertar-me de vós!...” (p. 123). Percebe-se que, por mais que esteja inserida nesse âmbito, a protagonista não se encaixa completamente nele. Ela refere-se a si mesma como “escrava do mundo” (p. 124) e, ao fazê-lo, dá indícios de que não chegou à essa posição por vontade própria, de que sua liberdade de agir não lhe pertence por completo.

Com o desenrolar da ação, revela-se que a presença das demais personagens na casa de Lusbela foi motivada por um convite de Graciano. Ele, como será mostrado ao longo da história, acompanhou a transformação de Damiana de forma ativa. Sua presença, na trajetória da protagonista, sempre implica algum tipo de dano a ela, conduzindo-a para o mal caminho, distanciando-a de sua família.

Além disso, é de Graciano a responsabilidade por fazer Damiana confessar às demais personagens, configuradoras de um ambiente de perversão, que está amando. Esse amor motivou-a a retirar-se dessa vida de futilidades – o amor verdadeiro impulsionou-lhe atitudes que a afastam do núcleo mal, contudo, isso não será suficiente para purificá-la da mancha do passado. Diante da postura de reclusão da protagonista, Graciano instiga: “Insisto (...) devemos reconquistar Lusbela, e a orgia, a que vamos dar princípio no hotel, há de vir terminar-se aqui, no belo inferno do mais belo demônio” (p. 125).

Montado esse ambiente e apresentada Lusbela, a trama passa a se concentrar em Damiana – a ação centra-se num plano da protagonista para separar seu amado, Leonel, da moça por quem ele está apaixonado: Cristina. Essa atitude parece ser típica de uma personagem vilã, contudo, Damiana não chega a concretizar seus planos. Ela descobre que Cristina é sua irmã e acaba aproximando-se novamente de sua família, representante do núcleo bom, na peça, e, diante dessa situação, acaba por fazer o que é típico da inocente perseguida e não do vilão: sacrificar sua felicidade em prol da felicidade da irmã.

Além disso, é preciso observar que, antes de saber do seu parentesco com Cristina, Damiana não pretendia fazer mal à sua rival pelo amor de Leonel, mas antes almejava desviá-la do caminho de seu amado, tocada que estava por um sentimento puro: “Tive esse negro pensamento, mas já passou: o amor de Leonel

enche meu coração de sentimentos generosos” (p. 126). Após essa afirmação, entra em cena Leonel.

Leonel é primo de Leôncio, contudo, não se encaixa no mesmo paradigma dele, antes se aproxima do núcleo em que se enquadram os familiares de Damiana. No encontro com essa, revela sua opinião sobre ela e mostra-se capaz de enxergar as virtudes não vistas pelas demais personagens, pertencentes ao ambiente maculado em que reina Lusbel: “Encontrei-te há dois meses, Rosa; admirei a tua beleza, o teu espírito, a tua educação que o aviltamento da libertinagem ainda não pôde destruir de todo: lamentei o teu viver desgraçado” (p. 127).

No entanto, Leonel também lhe revela que ama outra, definida por ele como “uma mulher cândida e pura” (p. 127). Já Damiana é para ele “bela como um anjo”, porém “um anjo caído” (p. 127). Diante disso, a protagonista reage, contando-lhe como se concretizou sua perdição.

Nessa história, é possível identificar dois agentes que a conduziram para o caminho da desgraça: o desprezo da sociedade, devido à sua sedução, por parte de Leôncio, e a perseguição exercida por Graciano, cujas ações culminam na transformação da protagonista, que tentava resistir com certa dignidade às provações da miséria e da fome, após ser rejeitada por seu pai. Argumenta Damiana: “Resisti por muitos meses ao meu infortúnio; quis viver honestamente; tinham-me dado alguma instrução: procurei e fui pedir trabalho, e recebi insultos e proposições aviltantes” (p. 128).

Nessa situação, a perseguição de Graciano era constante, como a personagem relata: “(...) lutei; chegou, porém; a miséria: eu já tinha medo de sair, porque um homem indigno me seguia sempre, urdindo a minha completa perdição” (p. 128). Nesse contexto, Damiana é vencida pelo desgaste físico e mental e acaba por desfalecer inconsciente. Segue-se que, segundo ela:

Depois de três dias de febre e de combate com a morte, tornei a mim, e achei-me na casa do homem que sempre me seguira, na casa de Graciano que me havia recolhido: esperava ganhar forças para fugir-lhe, quando uma noite, bebendo um licor que ele me apresentou em nome do médico, adormeci logo depois, para acordar no inferno com a certeza da minha degradação (p. 129).

Percebe-se que há uma justificativa para a perversão da protagonista. Além disso, verifica-se que, ao longo da história, quanto mais ela se aproxima do núcleo de personagens boas e virtuosas (sua irmã, Leonel e também seu pai, que se

mostrará arrependido e a perdoará), mais se manifesta seu lado bom, revelando que ela não se transformou por completo em Lusbela. Ainda permanece nela o bem, o que, de certa forma, leva à sugestão de que a bondade, quando existe em alguém por natureza, não sucumbe perante o mal.

No entanto, Damiana foi tocada pelo vício e tal fato não pode permanecer impune, sendo que, ao fim do drama, não há final feliz para ela. Observa-se como essa lógica aproxima-se do melodrama em que o bem procura ser exaltado em detrimento do mal, que é punido, sem restrições. O mesmo acontece em *Lusbela*.

Como já foi afirmado, há um núcleo de personagens boas na peça. Dentre elas, destaca-se Cristina como modelo de virtude e pureza intocada. Seu encontro com Damiana motiva uma cena também característica ao melodrama – a cena do reconhecimento. Destaca-se que, diante da afirmação do amor de Leonel por outra, a protagonista revolta-se e pretende seguir pelo caminho da vingança, contudo, logo se concretiza a revelação que a atrairá para o rumo do bem:

DAMIANA – (...) Como se chama?...

CRISTINA – Cristina.

DAMIANA (*À parte*) – É o nome de minha irmã!

CRISTINA – É muito bem-feita, minha senhora. (*Vai medir-lhe o comprimento da saia e curva-se*)

DAMIANA – Agradecida. (*À parte*) Ei-la curvada a meus pés! quisera vê-la sempre nesta posição... Mas por que se chama ela Cristina?... por que veio lembrar minha irmã?... (*A Cristina*) Que idade tem?...

CRISTINA – Dezesete anos.

DAMIANA (*À parte*) – E ainda como Cristina! a mesma idade de minha irmã! (*A Cristina*) Admira-me não ter ouvido falar a respeito da menina, há mais tempo.

CRISTINA – Estamos na corte, há quatro meses apenas.

DAMIANA – Então é provinciana?

CRISTINA – Não, minha senhora; sou carioca; mas, há nove anos, que meu pai se viu obrigado a retirar-se para uma povoação do interior.

DAMIANA – Nove anos!...

CRISTINA – E nem ainda teríamos voltado para a corte, se a necessidade de prover nossa subsistência não nos forçasse a vir procurar trabalho.

DAMIANA – Pois não se achava trabalho nessa povoação?...

CRISTINA – Sim; e meu pai trabalhava muito; mas adoeceu e doente ficou dois anos: sentimos então todos os tormentos da miséria, e foi preciso...

DAMIANA – Acabe...

CRISTINA – Foi preciso que eu viesse trabalhar para mim e para meu pai que, graças a Deus, aqui se restabeleceu.

DAMIANA – Triste sorte!

CRISTINA – Triste, por que, minha senhora?... É tão agradável a uma filha o trabalhar para seu pai! e o meu então que me ama tanto!... A senhora ainda tem a felicidade...

DAMIANA (*Interrompendo-a*) – Não... não... eu já não tenho pai.

CRISTINA – Perdoe-me.

DAMIANA – E por que não me fala de sua mãe?...

CRISTINA – Desgraçadamente não cheguei a conhecer minha mãe: fui criada por minha avó paterna, que morreu, há nove anos.

DAMIANA – Há nove anos!... (*À parte*) como também a minha! É singular!... estas coincidências... Meu Deus!... não... não... é impossível! (*A Cristina*) Não tem irmãos?

CRISTINA – Tive uma irmã oito anos mais velha que eu, e que morreu no mesmo dia em que minha avó expirou.

DAMIANA – Mais velha oito anos... e no mesmo dia¹⁸!... e a menina lembra-se de tê-la visto morrer?

CRISTINA – Não, minha senhora; eu estava então no colégio.

DAMIANA – No colégio... oh!... mas... sabe com certeza que sua irmã morreu?

CRISTINA – Foi um golpe tremendo: meu pai adorava minha irmã, e senti tanto a sua morte, que não pôde mais ouvir falar da pobre filha, e até me proibiu pronunciar o seu nome, sob pena de maldição.

DAMIANA – E como se chamava sua irmã?...

CRISTINA – Bem vê que não posso repetir o seu nome.

DAMIANA – E seu pai... seu pai, como se chama?...

CRISTINA – Minha senhora, eu vejo que a estou incomodando.

DAMIANA - O nome de seu pai?... como se chama seu pai?...

CRISTINA – Gustavo.

DAMIANA (*À parte*) – Não é minha irmã. Mas... quem sabe se a vergonha não obriga meu pai a mudar o seu nome, como também mudei o meu?... quem sabe?... (*A Cristina*) Menina, eu sei que seu pai não se chama Gustavo...

CRISTINA (*Confundida*) – Como?... que quer dizer, minha senhora?...

DAMIANA – Seu pai... chama-se... Pedro Nunes...

CRISTINA – Pelo amor de Deus, não o diga a pessoa alguma! meu pai não quer que se saiba!...

DAMIANA – Então... é... é... verdade!... Oh!... vem!... tu és minha... minha... Cristina!... (*Abraça-a e beija-a*) (p. 131-133).

A cena em que acontece a revelação do parentesco entre as duas é seguida pela cena do reencontro entre Damiana e seu pai, que havia ido à casa de Lusbel, procurar Cristina:

DAMIANA – Ele! grande Deus!

PEDRO (*Vai cumprimentar Damiana, reconhece-a, recua, deixa cair a bengala, abre os braços*) – Oh!... oh!... minha filha!... minha filha!... (p. 134).

Novamente, observa-se a grandiloquência na composição da cena, recheada de interjeições, repetições, pontos de exclamações e reticências (que acentuam o excesso ao aparecerem juntos) e rubricas indicativas de gestos pontuais e expressivos de emoções. Fora isso, nota-se que, não raro, o dramaturgo não utiliza letra maiúscula no início de palavras que se colocam logo após a pontuação, dando

¹⁸ Repara-se em como Damiana repete as informações que indiciam ser Cristina sua irmã, evidenciando-as para o público. Tal estratégia é condizente com um intuito de dar clareza à trama, não deixando nada obscuro, como igualmente acontece no melodrama. Além disso, tal recurso auxilia a prolongar o diálogo, afastando o momento esperado da revelação e aumentando a expectativa de sua chegada.

a impressão de que se trata de uma frase apenas, carregada com a mesma carga da anterior, o que pode potencializar a capacidade expressiva de ambas.

A revelação de que Cristina é irmã de Damiana motiva a última a renunciar seus desejos em prol da primeira e, para tanto, a protagonista passa a querer que se realize a união de sua irmã com Leonel. Contudo, mais uma vez atrapalhando o rumo que pode levar à realização dos intentos de Damiana, apresenta-se a ação de Graciano, cujo interesse está em manter a moça envolvida em seu mundo, como Lusbela, e de Leôncio, que é primo de Leonel e não quer ver um membro de sua família unido a uma moça de condição social inferior.

Ambos, Graciano e Leôncio, apoiam-se no uso da relação de Damiana com vícios mundanos para tentar impedir a felicidade das personagens pertencentes ao núcleo bom. Nesse sentido, observa-se uma crescente de complicações, associadas às ações de Graciano e Leôncio, cujo ápice se dá com a morte de Lusbela.

Graciano deseja usar Damiana como sua cúmplice, a fim de encobrir seus crimes (falsificação de dinheiro, mais especificamente). Para isso, usa sua lábia e seus truques (como não revelar suas verdadeiras intenções), com o intuito de convencê-la. A princípio, a moça parece cair na armadilha do mau-caráter, mas a situação muda quando ela recebe o perdão de seu pai, fato que a motiva a dedicar-se ao caminho do bem. Pela clemência de Pedro, ela arrepende-se de tudo:

Tenho sido tão má, que só me é dado esperar na terra o perdão dos meus parentes, e do céu a misericórdia de Deus; sinto, porém, um arrependimento profundo, e meu bom pai há de viver para abençoar-me todos os dias na vida que me espera (p. 148).

O arrependimento da protagonista, contudo, não é suficiente para redimi-la perante a sociedade. Veja-se a fala de Leonel:

No fundo do coração de Damiana há sentimentos que admiram; mas o seu descrédito e o desprezo profundo com que a sociedade a castiga, são tão manifestos e tão fatais, que chegam a refletir em sua família (p. 150).

Verifica-se que o parentesco com Lusbela, muito mais do que a diferença de condição social, é ameaça para a concretização do amor entre Cristina, modelo de virtude, e Leonel, cavalheiro honrado. Nota-se como ela refere-se a essa situação: “(...) Lusbela nos separa: o meu amor não foi um fingimento vil e interesseiro: amo-o de todo o coração, Leonel, e porque o amo, não tolero a ideia de torná-lo desditoso” (p. 151). Destaca-se que Cristina não diz ser Damiana o obstáculo para sua

realização amorosa, mas sim Lusbela – trata-se da figura em que se transformou, por circunstâncias alheias à sua vontade, motivadas pela ação de personagens de má índole. Esse é o obstáculo para sua felicidade.

A ação de Graciano, ao esconder na casa de Damiana uma caixinha que contém um material capaz de comprovar seu crime (falsificação de dinheiro), complica o enredo. Por uma fatalidade, a protagonista não consegue se livrar desses artefatos e, pela ação de Leôncio, a polícia recebe a denúncia do delito e vai até a moradia da moça, em busca dessas provas. Nesse rumo, a trama complica-se cada vez mais, configurando uma situação em que parece que tudo conspira para a desgraça, sem sinal de alguma solução (outra semelhança com o melodrama). No entanto, nos momentos finais, age a Providência e descobre-se que a caixinha suspeita está vazia:

AUTORIDADE (*Examinando a caixa*) – Senhor Leôncio de Almeida, esta caixa está vazia...
PEDRO – Oh! Providência!... (*Cristina abraça o pai*) (p. 169).

Mas, de acordo com os indícios que já despontavam ao longo da peça, o final de Damiana não é feliz, em concordância com a ideia de que os crimes devem ser punidos e eles, de fato, são: Graciano é acusado pelo assassinato da protagonista, sendo levado preso, pela polícia. Damiana morre e sua morte motiva Leonel a voltar-se contra o primo, afirmando que se casará com Cristina. Leôncio, além de não conseguir realizar seu intento de impedir essa união, é amaldiçoado pela mulher que um dia seduziu – resta-lhe a ameaça do castigo divino: “treme da justiça de Deus!” (p. 170).

Um final que recompensa os virtuosos e pune os vícios é próprio do melodrama e, ao longo da análise exposta, foi possível observar que são diversas as semelhanças entre a peça melodramática analisada e a obra de Macedo. Dentre as similaridades, destaca-se o uso de personagens vilãs.

Atenta-se para as principais características que aproximaram as personagens Graciano e Leôncio de Koppen, o vilão de *A filha do mar*. Primeiramente, ressalta-se a configuração de ambas as personagens como personagens planas, cujas ações enquadram-se num tipo único de conduta, sem variações. Nesse caso, verifica-se a predominância de um comportamento egoísta, antissocial, em que não há preocupação com os demais.

Para atingir seus objetivos, o vilão age em benefício próprio, sem preocupar-se com consequências negativas que possam atingir os outros. Tal postura abre espaço para a apresentação de vícios e atos criminosos, o que motiva a classificação dessa personagem como representante do mal.

Observa-se que a maldade, caracterizadora do vilão, revela-se através de suas ações. No entanto, além de exporem o mal, as atitudes dessa personagem também revelam o que pode ser considerado como a principal função do vilão dentro de uma estrutura dramática: exercer a perseguição sobre a vítima, configurar-se como um opressor, cuja obsessão por determinado alvo, leva-o a agir de forma compulsiva. Através de sua ação, colocam-se os obstáculos ao protagonista e, dessa forma, estabelece-se também o conflito, essencial ao drama.

No melodrama, Bentley (1967) assinala a força do vilão vinculada à perseguição que ele exerce. A perseguição pode transformar-se em verdadeira paranóia, chegando mesmo a, muitas vezes, ultrapassar a ação do antagonista e manifestar-se na representação de forças naturais, como no perigo de um naufrágio, em que o mar pode tragar a mocinha para suas profundezas. O autor continua, esclarecendo que o exagero é característico do melodrama e está relacionado à exploração da intensidade das emoções.

Compreende-se o quão importante é a constituição do vilão como uma personagem ligada à ação. Sua configuração nesse sentido enfatiza sua vinculação com formas teatrais que acentuam a composição cênica, traço que se reflete na dramaturgia pelo uso acentuado das rubricas.

Em *Lusbela* verifica-se um número acentuado de rubricas que, como foi visto, associam a composição da obra à sua encenação. No tocante às personagens, percebe-se que elas caracterizam modos de falar e indicam gestos que enfatizam a exteriorização de emoções.

Além disso, nota-se que as rubricas auxiliam na diferenciação entre personagens do núcleo referente ao bem e do núcleo referente ao mal. Veja-se o contraste entre Damiana e Graciano, por exemplo: a primeira possui falas acompanhadas por um número considerável de rubricas, cujas indicações enfatizam seu sofrimento, suas emoções. Para o segundo, esse número diminui e as notas limitam-se a gestos neutros, como “vai fechar a porta que abre para a rua” (p. 140) ou “Recebendo a carta e o embrulho” (p. 138). Perante essas observações, compreende-se a forte ligação que existe entre a composição das personagens e a

construção cênica, entre a escrita do texto dramaturgico e a consideração de sua efetividade perante o público vinculada à encenação.

Sublinha-se a constatação de que as rubricas associam-se à interpretação das personagens pelos atores e, por esse rumo, é possível encontrar tanto no melodrama analisado como no texto de Macedo várias dessas indicações, como: “Silêncio”, (p. 108), “Olha atento para Damiana”, (p. 108), “À parte”, (p. 109), “Dissimulado”, (p. 110), “Grito abafado e doloroso”, (p. 112). Esses trechos que compõem a obra exploram possibilidades proporcionadas pela realização do espetáculo. O silêncio, por exemplo, pode passar rapidamente na realização da leitura da peça, mas em cena, com a ação física da personagem, ele sugere significados muito além, abrindo um mundo de probabilidades. O mesmo serve para o “Grito abafado e doloroso”. Sua representação em cena abre uma gama de formas possíveis para que esse som se materialize e chegue ao espectador.

Percebe-se como a vinculação do texto escrito com o espetáculo cênico pode enriquecer a dramaturgia. A riqueza do texto pode não se concretizar em relação à qualidade literária, como é o caso do melodrama, contudo, a noção de texto espetacular, abordada por Camargo (2005), amplia a percepção acerca desse tipo de dramaturgia, apontando a riqueza de sua composição relacionada a outros aspectos, como as possibilidades semânticas que podem surgir a partir da relação entre o âmbito da escrita e o âmbito da cena, entre dramaturgia e espetáculo, literatura e teatro.

O uso de outras linguagens no teatro, como a música, é uma estratégia recorrente para a efetivação de uma proposta espetacular. O texto escrito, a dramaturgia, faz parte desse universo, mas no caso do texto espetacular, ela se mostra como mais um elemento que compõe o conjunto da obra, cuja totalidade engloba desde o texto até o trabalho dos atores em cena.

A arte teatral é caracterizada pela exploração de várias linguagens em sua composição e quando a dramaturgia que a sustenta é vista como texto espetacular, entende-se que o seu texto escrito está vinculado às circunstâncias do acontecimento, da experiência cênica. O teatro possibilita o compartilhamento de vivências, concretizando seus conflitos diante do espectador. Levar em consideração esse aspecto na escrita da peça pode ser visto como fator que enriquece seu arcabouço literário ao abrir campos de possibilidades significativas através da relação entre literatura e teatro.

Esse processo caracteriza um tipo de dramaturgia relacionada a uma forma de recepção específica, que almeja provocar reações num público presente fisicamente. Tal fato proporciona a efetivação das possibilidades semânticas sugeridas pelas rubricas na obra, enfatizando estímulos que provocam a percepção da plateia, atizando sua imaginação e sua identificação com os elementos constituintes da trama, através da exploração de recursos espetaculares, em detrimento da carga significativa atribuída às palavras que compõem os diálogos.

A partir da análise de Lusbelá, foi possível constatar que há correspondências entre o texto escrito por um dramaturgo brasileiro, cujo nome é reconhecido no âmbito literário, e uma peça melodramática. Destaca-se que as analogias foram além da personagem vilão e atingiram o conjunto da obra, o que, de certa forma, não surpreende, ao ser considerada a verificação de que essa personagem é mais um elemento do todo que compõe uma forma peculiar de teatro, vinculada a uma lógica maniqueísta, que recompensa os bons e pune os maus, cuja efetivação perante o público apoia-se na sua realização cênica.

Teóricos como Faria, Prado e Magaldi, citados nesse trabalho, afirmam que as estratégias da composição melodramática repercutiram em muitas obras nacionais, sobretudo no século XIX, período essencial para a formação da literatura brasileira. Tal afirmação, proferida após a realização da análise comparativa, permite a compreensão de que esse fato não está unicamente atrelado à decadência de um teatro de cunho literário, mas antes forneceu parâmetros que possibilitaram a construção de uma dramaturgia peculiar, apoiada na constituição de uma função, estética e também social, afinal, seus padrões morais são modelares e sua efetivação explora aparatos que enfatizam a relação entre o texto dramatúrgico e o texto espetacular, o campo literário e o campo teatral. Por esse rumo, acentuam-se as possibilidades semânticas das obras, cuja concretização está atrelada à experiência compartilhada, vivenciada pelo público.

Ressalta-se que, com essas afirmações, não se pretende gerar julgamentos valorativos, o intuito está antes no estímulo de um movimento que busca compreender ao invés de valorar, cuidado essencial quando se compara linguagens diferentes e também quando se busca lançar um olhar sobre aspectos históricos, constituintes de uma tradição que, de uma forma ou de outra, marcou a construção de elementos próprios de uma cultura – a nossa cultura.

5 OBSERVAÇÕES FINAIS

De acordo com as análises efetuadas, foi possível observar que ambas as peças, uma vinculada ao melodrama e a outra associada à dramaturgia brasileira do século XIX, trabalham com personagens representantes de exemplos de virtude e vício. Sobre a virtude, verificou-se que uma das principais características de sua representação relaciona-se à capacidade do sacrifício próprio em prol dos demais. Já no caso do vício, percebe-se o sacrifício alheio para o benefício próprio.

Nota-se como essas noções são construídas com base na consideração de indivíduos e das atitudes que tomam por iniciativa própria, ao ponto de o drama recorrer à representação de circunstâncias da vida privada de um sujeito. Tal aspecto acentua um tipo de visão do mundo condizente com transformações históricas, relacionadas a aspectos como a ascensão da burguesia.

Com a influência da nova classe burguesa no panorama político, passa-se a defender a separação entre o público e o privado. Enquanto na Idade Média o poder político pertencia ao senhor feudal, dono de terras, e era transmitido aos filhos como herança juntamente com seus bens, com as revoluções burguesas as esferas do público e do privado se dissociam e o poder não é mais herdado, mas conquistado pelo voto. Segundo Aranha (1993):

Isto é possível pela institucionalização do poder, que se dá quando aquele que o detém não mais se acha identificado com ele, sendo apenas o depositário da soberania popular (...) Não havendo privilégios, todos são iguais e têm os mesmos direitos e deveres. O súdito transforma-se em cidadão, já que participa ativamente da comunidade cívica (ARANHA, 1993, p. 162).

Repara-se que o estabelecimento da consciência acerca da população constituída por cidadãos, membros de uma comunidade com direitos e deveres iguais, enfatiza a necessidade de fortalecimento de normas e padrões sociais capazes de favorecer a vida no meio coletivo. Nesse contexto, desponta o intuito de construção de uma civilização elevada, cuja constituição está atrelada à educação moral de cada membro do conjunto.

Esse intuito está presente no Brasil do século XIX. Como país recém independente, buscava firmar-se como nação, fato que se refletiu no campo artístico

como um todo, incluindo o teatro – “O Brasil do século XIX foi palco de denodado esforço de criação e consolidação de um teatro nacional” (AGUIAR, 1998, p.7).

Nesse processo, Aguiar (1998) destaca a busca por sensibilizar o público brasileiro, inspirando-lhe um gosto estético compatível com os das sociedades modelares (europeias) e oferecendo-lhe parâmetros capazes de inspirar o conhecimento e a prática de bons comportamentos, de acordo com padrões de moral cívica. Tratava-se, de certa forma, de uma tentativa de modelar a nação que despontava.

Contudo, o intuito de aproximação com ideias e padrões próprios de sociedades europeias mostrou-se como processo difícil, cujos resultados não corresponderam às expectativas, antes se adequaram ao que motivavam as disparidades de contextos de cada tempo e lugar. Tal situação alcançou os palcos nacionais, refletindo-se na preferência do público por obras como os melodramas, cuja estrutura dramática favorece a conquista da plateia, seja pela facilidade com que sua história é apreendida, pelo estímulo da emoção ou pela exploração das possibilidades de um espetáculo capaz de encher os olhos. Suas peças favorecem uma identificação imediata do espectador com o drama que está sendo representado, diferentemente de outras obras que, ao seguirem modelos estrangeiros, muitas vezes distantes da realidade brasileira, não obtiveram o mesmo êxito.

Pode-se afirmar que o sucesso da personagem vilão acompanhou o triunfo do melodrama, principalmente ao demonstrar um vínculo profundo com as peculiaridades dessa forma teatral. Esse traço ressalta a observação dessa personagem como um tipo característico, próprio das peças melodramáticas e diverso de representações enquadradas em outras estruturas, como os romances góticos, por exemplo, em que se busca a criação de uma imagem do terror, como esclarece Sá (2006), ao apontar que esses textos são qualificados pelo poder de exploração de imagens capazes de suscitar medo e terror, especialmente na construção de suas ambientações – enfatiza-se, nesse caso, as possibilidades do texto escrito e a utilidade de seus recursos, como a descrição do espaço. O melodrama não trabalha da mesma forma o poder de significação das palavras – seu texto é o mais simples e claro possível e sua composição está diretamente vinculada ao andar da ação.

Os vilões góticos são “vilões malignos, freqüentemente aristocratas ou clérigos, que personificavam essa relação dúbia e imprecisa” (SÁ, 2006, p. 62). O vilão do melodrama não chega a construir uma imagem baseada na constituição de uma figura aterrorizante, antes ele caracteriza-se por suas maquinações, em suma, por suas ações. Sua caracterização está muito mais para a função de mover a trama, criando uma imagem que se estabelece por oposição à imagem da protagonista.

As ações do vilão, tanto no melodrama como na peça analisada de Macedo, acabam estabelecendo-se como uma força motriz do drama, concretizando a perseguição, desempenhada por um opressor, sobre sua vítima, o oprimido. Ao fim da obra, o oprimido triunfa sobre o seu opressor, apresentando um acontecimento que conquista a simpatia de quem se identifica com a condição do primeiro. Braga (2003) afirma que:

Acreditamos que duas razões explicariam a absoluta popularidade do gênero: uma delas, a simplicidade de suas intrigas; a outra, o fato de que “o melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida [e] a punição do crime e da tirania”¹⁹, ou seja, seu sentido de moralidade e justiça. Tal sentido, implícito em todas as obras do gênero, atende a um propósito exposto literalmente por Pixerecourt (1773-1844)²⁰, que, “lucidamente, afirmava que escrevia para gente ‘que não sabia ler’”²¹. Era para essa platéia iletrada que se demonstrava, em cena, a necessidade da moralidade, do combate ao crime e da virtude (BRAGA, 2003, p. 78).

Xavier (2003) esclarece que o melodrama supõe conflitos sem nuances entre bem e mal, oferecendo uma imagem simples de valores. Com isso, proporciona matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, o mundo moderno, marcado por mudanças que envolviam a economia, o poder político, sem autoridades absolutas, e a falta de rigor normativo no campo estético.

Ao oferecer essas matrizes, o melodrama é capaz de formalizar um imaginário que busca dar corpo à moral, torná-la visível e audível. Nesse processo, ele “provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo” (XAVIER, 2003, p. 91).

¹⁹ J.M. Thomasseau, 1984, p. 26.

²⁰ Dramaturgo francês, conhecido como “O Pai do Melodrama”.

²¹ Thomasseau, 1984, p. 20.

Para estabelecer esses padrões, muito mais do que o texto escrito, o melodrama usa o texto de seu espetáculo, estimulando uma legibilidade que se dá por uma combinação visual e sonora – meio capaz de despertar a via do afetivo, atingindo o espectador e conquistando sua credulidade pela via da emoção:

Vale na imaginação melodramática a idéia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem (...) Tudo aí se traduz em imagem (XAVIER, 2003, p. 94)

A clareza na performance das personagens é essencial (as rubricas não promovem divergências, antes acentuam essa percepção): ao dizer tudo, fixam nitidamente um esquema moral do mundo, com modelos claros. A ênfase nos gestos e expressões acentua a visibilidade da cena e a condição das personagens ganha corpo, torna-se real, pelo desempenho cênico. Percebe-se o valor da exibição para a concretização da ficção perante o público.

Tal composição encaixa-se no contexto brasileiro do século XIX e a ele serve, fornecendo padrões de condutas. Contudo, muito além disso, repara-se que as peculiaridades provindas do melodrama, que acabaram por influenciar na escritura de obras da dramaturgia nacional, 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, e seus personagens-tipo, conquistaram espaço no imaginário coletivo da população brasileira, alimentando sua imaginação e auxiliando na construção do teatro nacional, o que, mais tarde, rendeu frutos como a obra de Nelson Rodrigues, cujos textos não se eximem da influência de características das peças melodramáticas. Nesse sentido, percebe-se o quão importante é a busca por uma ampliação de horizontes que busca evitar o olhar pré-moldado, definitivo. Mesmo a obra literária não se encaixa em uma visão definitiva. Na discussão que a aborda como representação autônoma ou não, por exemplo, não se fixa um ponto: ela é e não é. Autônoma como objeto de linguagem, permeada por signos linguísticos que não se enquadram na mesma categoria das coisas concretas, mas ainda assim inserida no mundo de onde sai e para onde retorna - movimento que não se dá impunemente. O movimento mostra-se como essencial para a tentativa de compreensão do objeto artístico. Ciente disso, espera-

se que ele ocorra também nesse trabalho, favorecendo um estudo que não estaciona e aceita sua busca sem fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio (Org.). *Antologia do teatro brasileiro – O teatro de inspiração romântica*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

ALENCAR, José de. *Dramas*. Edição preparada por João Roberto Faria - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARANHA, Maria Lucia de Arruda. *Filosofando, introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993.

BARATA, José Oliveira. *Estética teatral – antologia de textos*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BESSIÈRE, Jean. “Literatura e representação”. In: ANGENOT, Marc (Org.). *Teoria Literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

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. Campinas, UNICAMP, 2006.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMARGO, Robson Correa de. *O espetáculo do Melodrama: arquétipos e paradigmas*. Tese (Doutorado em Teatro). São Paulo, USP, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 1º Vol.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

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.

CARPEAUX, Otto. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FORSTER, E. M. "As Pessoas". In: _____. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1970.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 4. ed. revista – São Paulo: Global, 2008.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

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.

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.

LEWIS, C. S. *Studies in Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
Disponível em:
http://books.google.com/books/about/Studies_in_words.html?id=Siem4vFffHcC

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. *A representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna*. Dissertação (Mestrado em Letras). Fortaleza, UFC, 2010.

LUCOTTE. *A Filha do Mar*. Manuscrito digitado pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro (GETEB) - UFSJ.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Teatro completo I*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

_____. *Teatro completo II*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. Ed. São Paulo: Global, 2001.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica Del Arte*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia – a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SÁ, Daniel Serravale de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo, USP, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SILVA, Luciane Nunes da. *O conservatório dramático brasileiro e as idéias de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese (Doutorado em Letras). Niterói, UFF, 2006.

STEVENS, Kera. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

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

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