



Melodrama: a escola moral da dramaturgia popular ¹

Juliana Assunção Fernandes² / Claudia Mariza Braga³

Universidade do Porto / Universidade Federal de São João del-Rei

Resumo

O trabalho ora apresentado é parte do projeto de pesquisa “Do melodrama à telenovela: dramaturgia popular no Brasil”, desenvolvido pelo GETEB. Nesse contexto, o trabalho aqui exposto é o desenvolvimento inicial de projeto de pesquisa em nível de mestrado no qual se pretende analisar a questão da religiosidade no melodrama. A partir do levantamento das obras portuguesas pertencentes a esse gênero, encenadas no Brasil nos séculos XIX e XX, e recortando neste universo as peças “A Virgem Mártir de Santarém” e “A Morgadinha de Val-Flor”, este trabalho tem o intuito de detectar nessas obras influências da ideologia cristã, frequentemente disseminada através das manifestações culturais populares do período. A metodologia de trabalho vem sendo o embasamento teórico a partir de literatura especializada e a análise direta das peças, de forma a verificar de que forma esta ideologia era então difundida.

Palavras-chave

Melodrama; Telenovela; Moral Religiosa

Este trabalho integra o projeto de pesquisa *Do melodrama à telenovela: dramaturgia popular no Brasil*, desenvolvido pelo GETEB. O projeto em questão visa compreender os mecanismos de atração da telenovela, a partir da análise de sua estrutura narrativa, temas, construção de personagens e do discurso ideológico ali inserido. Entre as fontes que reconhecemos para gênero encontram-se, por exemplo, na tragédia grega, cujas estratégias narrativas podem ser facilmente observadas nesta forma de dramaturgia de massa, ou o melodrama, do qual a telenovela mantém, entre outras características, a construção dos personagens e um forte fundo moral. Para alcançar, num momento futuro especificamente a teledramaturgia, o grupo iniciou seu trabalho com o estudo de textos trágicos e, atualmente, procede a análise de peças melodramáticas. Nesse contexto, pretendemos aqui expor as reflexões iniciais de um projeto de pesquisa em nível de mestrado no qual se pretende analisar a questão da religiosidade no melodrama.

¹ Trabalho apresentado ao NP 14 – Ficção Seriada, XXVIII Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Rio de Janeiro/RJ, 05 a 09 de setembro /2005. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Licenciada em Letras pela UFSJ, pesquisadora do GETEB – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro, desde 1999, Bolsista FAPEMIG IC (2000-2002); Mestranda em Linguística da Universidade do Porto – Portugal (janafemandes@gmail.com);

³ Profa. Adjunta da UFSJ, coordenadora do GETEB, Doutora em Artes pela USP, com pós-doutorado na Universidade de Sorbonne Nouvelle; autora de “Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República (Perspectiva 2003) e co-tradutora de “O Melodrama”, de Jean-Marie Thomasseau (Perspectiva 2005). (cmbraga@ufsj.edu.br).



Nossa análise basear-se-á no levantamento das obras portuguesas pertencentes a esse gênero, encenadas no Brasil nos séculos XIX e XX. Para esta apresentação, selecionamos neste universo as peças “A Virgem Mártir de Santarém” e “A Morgadinha de Val-Flor”, a primeira escrita por dramaturgo mineiro, mas ambientada em Portugal. A segunda, do escritor português Pinheiro Chagas, muito apresentada e calorosamente aplaudida no Brasil.

Buscaremos, assim, nessas obras, influências da ideologia cristã, frequentemente disseminada através das manifestações culturais populares do período, entre elas o teatro. Esta ideologia, na medida em que prega a premiação das virtudes e o castigo dos vícios, coaduna-se com a construção do melodrama – no qual inevitavelmente a tirania é punida e a inocência oprimida é recompensada. O que se objetivará, portanto, será analisar de que modo o sentido moral do melodrama se relacionava com as platéias e com a sociedade da época, e como se expressava esta moralidade nos textos teatrais.

As pesquisas iniciais levam-nos a observar que efetivamente o melodrama serviu como divulgador dos ensinamentos da moral religiosa do período. Constata-se, aliás, o entrelaçamento entre arte e religião em inúmeras manifestações artísticas brasileiras mais populares e também em diversas manifestações religiosas. Ponto de encontro da sociedade até meados do século XX, as casas de espetáculo foram locais privilegiados desse entrelaçamento.

No teatro propriamente dito, a dramaturgia serviu sobremaneira como divulgadora das idéias cristãs, traço que se caracterizou tanto pela encenação de peças religiosas quanto pela inserção de conteúdos morais nos textos profanos o que garantiu sua influência na manutenção “da ordem e dos bons costumes”, desde meados do século XIX até a primeira metade do século XX. O conteúdo moral da dramaturgia popular, mais claro nos melodramas e dramas religiosos, é característica das mais importantes e pode ser detectado no discurso das obras, no título, na temática ou na linguagem usada pelos personagens.

Por outro lado, quando a religião faz uso do teatro em suas manifestações rituais ou para a propagação dos dogmas morais cristãos bem como a sua manutenção dentro da sociedade, ela se torna capaz de ditar normas de comportamento e/ou educar o espectador ao mesmo tempo em que o entretém e, assim como afirma Regina Horta, utiliza o teatro “como escola viva de costumes (que) estimula o povo a detestar o vício e a amar e praticar a virtude” (DUARTE, 1995. p. 121).



Entre os gêneros de teatro popular citados acima, o mais encenado e um dos mais expressivos foi o melodramático, bastante representado até o início do século XX. Sua relevância deve-se “nem tanto a sua importância enquanto produção dramaturgicamente brasileira, já que eram de modo geral representadas traduções e/ou adaptações de peças” em sua maioria importadas (de Portugal e da França), “mas pelo grau de receptividade de nossas platéias ao gênero desde suas primeiras manifestações no país” (BRAGA, 2003. p.74), no período imperial.

Algumas razões explicam a popularidade do melodrama, entre elas a “simplicidade de suas intrigas” e, ainda, sua prerrogativa máxima, descrita por Jean-Marie Thomasseau: “o melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida (e) a punição do crime e da tirania”⁴ (1984, p. 26). Observamos, então, que esse sentido, característico de todas as obras do gênero, nos remete à afirmação de Pixierécourt (1773-1844) – dramaturgo francês conhecido como o pai do Melodrama – que afirmava escrever para gente “que não sabia ler”⁵ (Idem, p. 20). “Era para esta platéia iletrada que se demonstrava, em cena, a necessidade da moralidade, do combate ao crime e da virtude” (BRAGA, 2003. p. 76)

A moral no melodrama

A estrutura narrativa melodramática apresenta “modelos de vida”, de comportamento, enfatizando o sentimentalismo e mostrando uma clara preocupação moralizante. Segundo Nodier esse “aspecto sensível e moralizador aparece na necessidade moral de um povo que permaneceu durante muito tempo sem religião” (VICENT-BUFFAULT, 1988, p. 280) e se explica a partir da constatação de que o senso comum eminentemente cristão predominante na sociedade européia pré-revolução industrial havia perdido lugar para o progresso técnico, para a incessante busca de liberdade individual. Na era da ciência, da “modernidade”, estabelecida definitivamente com a Revolução Francesa, as relações humanas se alteram. Ou seja, como diria Rickert, “com o triunfo da burguesia Deus passou a ter problemas habitacionais crônicos. Despejado de um lugar, despejado do outro... Progressivamente foi empurrado para fora do mundo” (Apud ALVES, 1991, p. 50), o que justifica a preocupação moralizante da arte e da religião no século XIX.

⁴ No original: “Le mélodrame a pour base le triomphe de l’innocence opprimée, la punition du crime et de la tyrannie” Tradução nossa.

⁵ No original: “en toute lucidité avouait écrire pour des gens ‘qui ne savent pas lire’”. Tradução nossa.



A necessidade de estabelecimento e revisão de valores vai portanto para a cena, permeada por preceitos éticos religiosos. Assim, observa-se que

a reivindicação moral é uma necessidade oculta do público, que, por mais que assimile a ideologia dominante, não deixa de sofrê-la. Assim, o melodrama soube funcionar com um realismo relacionado às emoções que o espectador tem sobre a realidade. (OROZ, 1991, p. 231)

Essa noção de moralidade, fio condutor do gênero melodramático, prega a premiação das virtudes e a punição dos vícios, relacionando-os com os valores das sociedades patriarcais e encontrando, através do entretenimento, um meio de demonstrar, no palco, a necessidade de correção das deformidades sociais.

Em outras palavras, diríamos que se busca colocar em cena, no melodrama, “elementos” que oscilem entre o sério e o risível, entre o bem e o mal, entre o grotesco e o sublime, entre o heroísmo e a vilania. Tais recursos são utilizados com o intuito de manter a platéia atenta do começo ao fim. Há, assim, uma divisão moral em duas partes claramente definidas e distintas: de um lado temos os personagens que cultivam o Bem e as virtudes e do outro temos os representantes daqueles que cultivam o Mal e seus vícios.

Ainda no que diz respeito ao desenvolvimento de suas tramas o melodrama utiliza-se de lances inesperados, golpes, revelações sucessivas, amores secretos, obsessões, equívocos, enfim, circunstâncias criadas com naturalidade e envolvidas por todo o exagero e paradoxo repudiado pela crítica.

Dentre as diversas temáticas abordadas pelos enredos das peças melodramáticas predomina como núcleo principal a restituição e manutenção de valores sociais assimilados. Nesse sentido, as regras de comportamento admitidas são transmitidas através de uma construção maniqueísta dos personagens – divididos basicamente entre vilões e heróis – que fazem parte da estratégia utilizada pelo gênero para conferir realidade à trama, bem como para estabelecer a identificação do público e a sua relação com o palco.

Se por um lado o melodrama atraía um grande público, por outro era alvo de repetidas críticas, como as encontradas em *Noites Circenses* de Regina Horta Duarte no qual constatamos que os comentaristas da época, fundamentados em conceitos racionalistas, acusavam o melodrama de não se preocupar com a verossimilhança, de tender ao



exagero, alegando que, ao invés de se apoiar em ideais profundos, abordavam superficialmente temas tradicionais da cena:

Acusava-se o dramalhão de não ter a profundidade e o caráter moralizador e civilizador tão procurado por certas tendências dramáticas daqueles anos. Inverossímil e superficial p. 207

Absurdo e distante da realidade, não se apontava o melodrama como imoral. Pelo contrário, continha uma moralidade exagerada e estereotipada, marcada por um maniqueísmo quase grotesco, resultando na absoluta inverossimilhança e ineficácia de sua mensagem explicitamente inacreditável p. 208

“Obra sem arte, sem nexos, e sem verdade, fruto da pena de maus imitadores” p. 136

Há registros, porém, de que as bilheterias não confirmavam a opinião da crítica. Certamente, a junção moral-catarse, que estimulava a sensibilidade, era responsável pelo envolvimento e identificação da platéia, que aplaudia e chorava emocionada diante da derrota ou castigo do vilão e da premiação dos bons e da vitória do bem.

Derrota dos vícios, premiação das virtudes

Nas peças escolhidas como matrizes de análise para o processo inicial de nosso objeto de pesquisa, destacamos duas temáticas predominantes: a inocente – sempre – perseguida, retratada pela figura de Iria, ou Santa Iria, na peça “A Virgem Mártir de Santarém” (1882), de Severiano Nunes Cardoso de Resende, na qual percebemos, ainda, a “fervorosa” exaltação da fé. A segunda temática, fortemente privilegiada na peça “A Morgadinha de Vla-Flor”, nos descreve a conveniência da preservação da hierarquia social vigente. Nesta peça, o amor impossível é mostrado na figura de Luiz, um “simples” pintor que incorre em grave erro ao apaixonar-se por uma moça rica.

Em “A virgem Mártir de Santarém”, a protagonista passa por incontáveis tormentos provocados diretamente por Lúcifer, o qual inspira as paixões de seus perseguidores para afastá-la do convento, para onde se sente inclinada, como pode ser observado no seguinte diálogo entre Frei Remígio, um dos perseguidores, e o próprio Lúcifer.

FR. REMIGIO - Oh! É o destino! Um espírito desconhecido, forte, indomável me arrasta para aqui! Uma força mais tenaz que a minha vontade manda e opera sobre mim!... Oh! E sua vista me turva os sentidos... sinto-me fraco... abatido... diante dela. Onde está a minha firmeza? Falta-me o ânimo... não posso... eu sucumbo!...

LÚCIFER - Iria é tua! A mimosa virgem dos teus sonhos... a felicidade de tua vida... eu te darei! Cobra ânimo... sou contigo!

(Ato I, cena XIV)



É devido ao grande equívoco provocado no desenrolar da trama (uma falsa gravidez de Iria), promovido pelo próprio frei, que se desencadeia a maior parte das desgraças de nossa inocente perseguida, como por exemplo, a morte de seus pais.

FR. CÉLIO - Iria era considerada a alegria daquela família e foi o anjo da morte que cavou a sepultura de seus pais!... (...) Ela que se dizia votada a Deus e ao claustro, deixou-se vencer no embate das paixões mundanas, lançando para longe de si o véu virginal que a cobria e o sintoma de esposa de Cristo que a resguardava!... (...) Oh! Não, não! Aquela alma tão cândida e pura, bafejada pelo espírito Divino, não podia esquecer-se do caminho que lhe cumprira trilhar! Porém, as aparências... seu silêncio diante de tantas censuras! Meu Deus! Meu Deus! Levantai o véu que encobre este mistério, afim de que resplandeça a verdade.

GABRIEL - Fr. Célio! É Deus que me envia! (...) O autor das trevas, e o amigo do erro batalha para a vencer; mas a fortaleza celeste a defende. Iria subirá ao Calvário porque lá encontra a porta da bem aventurança eterna!... (...) A mártir, a vígem inocente, receberá bem depressa, no céu, o prêmio do que sofre sobre a terra! Curva-te Célio, diante dos desígnios da providência e adorando a Deus pede-lhe perdão de haveres duvidado da pureza de Iria. (...)

(Ato IV, cenas III e

IV)

Estes enganos, equívocos e perseguições encontrados na peça, no entanto, encaminham-se para o reconhecimento final, em que a pureza de Iria e sua glorificação perante os outros personagens é revelada e exultada.

Conforme afirmamos até agora, transparece aqui uma velada ou clara preocupação com a manutenção dos valores morais, sobretudo os religiosos.

Já na peça *A Morgadinha de Val-Flor* percebemos um outro tipo de *educação moral* do público, isto é, a preocupação com a manutenção da ordem social. Desafiar essa ordem seria uma afronta à Igreja e à sociedade.

Nesta segunda peça, temos Luiz, um pintor, recém-chegado de estudos feitos na Europa, mas filho de lavradores, que se apaixona e é correspondido pela Morgadinha – D. Leonor. Este amor já de início não se poderia realizar posto que Luiz se comprometera a casar-se com Mariquinhas, sua prima. Já recebemos de antemão um fato educador desse enredo: a força que deve ter a palavra dada nesta sociedade. É a honra do homem que está em jogo. Não bastasse isso, há ainda o enorme *abismo* (como os próprios personagens o denominam durante toda a peça) social que os separa. Segundo as regras



sociais da época é impensável que dois jovens de estratos sociais diferentes unam-se. O rigor dessa separação pode ser observado, por exemplo, no seguinte trecho:

D. TEREZA – (...) *como ousou erguer tão alto as suas vistas?*

LUIZ – *Não seja cruel, minha senhora!... Que mais querem de mim? Não ofereci já o meu coração em holocausto às leis do mundo? Não me deixei esmagar pelo carro ovante do preconceito? Querem sacrifício mais completo? A expiação amarga? Tenho a ventura nas mãos e deixo-a fugir para obedecer nem eu mesmo sei, se à voz da consciência, se ao clamor insensato da sociedade! E, ainda não estão satisfeitos? Ainda vem perscrutar meu foro íntimo, e perguntar-me altivos: Desgraçado, por que sonhaste? Mártir, por que aspiraste a vida? Plebeu, por que te julgaste um homem?*

(Ato IV, c. ii)

Podemos observar esse distanciamento também nas falas de outros personagens, como quando Mariquinhas diz a Luiz, logo no primeiro ato que “as fidalgas são diferentes, (...) isso é que não tem dúvida. Deus soube muito bem o que fez quando ordenou as raças...” (Ato I, c. i), ao que Luiz responde ironicamente: “Aposto que tu não sabias que a plebe feminina saiu da costela de Adão, enquanto as fidalgas saíram do pescoço, de cabelo empoadado e de laçao atrás” (Ato I, c. i).

Ambos têm exata noção de que devem manter o distanciamento e como vemos, mais uma vez, que são preceitos morais que regem os comportamentos, ainda que a peça trate de uma questão puramente de ordem social: o estabelecimento hierárquico das classes. Na sociedade retratada por “A Morgadinha” esta hierarquia é tão agregada aos preceitos religiosos que a personagem chega a julgar que Deus *ordenou as raças*. A presença da Igreja (aqui entendida por religião) é tão patente e decisiva na vida cotidiana que Luiz, num laivo de distanciamento dessa convenção – ao mesmo tempo social e religiosa – tão imbricada, num dado momento diz: “A religião é a cadeia das superstições com que se escravizam os povos, para proteger as leviandades” (Ato I, c. x).

Ainda que demonstre, nesta fala, uma certa revolta contra as “amarras” impostas pela religião, Luiz entretanto a elas se curva, desistindo de impor à sociedade sua união com Leonor.

LUIZ – (...) *Núpcias entre nós só no, túmulo. No mundo há as leis da sociedade, as leis da família, um conjunto de coisas absurdas e legítimas que se chama dever, e que desabam todas sobre o desgraçado que ousar revoltar-se contra uma delas.*

(Ato IV, c. vi)

Em suma, a preservação da moral e dos bons costumes, no que concerne aos textos melodramáticos mais encenados no Brasil é reconhecida através do discurso subjacente



de valorização das tradições, o que passaria pela reafirmação de valores religiosos. A influência da igreja no teatro, no sentido ideológico, é patente e funcionava, como vimos, tanto como censura quanto como exemplo, atuando na tessitura específica do contexto social ao qual estava integrada e participando ativamente das relações entre a sociedade e a dramaturgia, *para ela e por ela* produzida.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio e Janeiro: Tecnoprint, s. d.
- BRAGA, Claudia. *Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo : Perspectiva, 2003
- _____ et al. *Teatro em Minas Gerais - Campos das Vertentes 1900-1950*. São João del-Rei: GPAC/FUNREI, 2000.
- CHAGAS, Manoel Pinheiro. *A Morgadinha de Val-Flor*. Cópia de Renato da Silva Peixoto, Rio de Janeiro.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1978.
- GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei (1717-1967)*. Juiz de Fora, MG: Sociedade Propagadora Esdeva/Lar Católico, 1969.
- RESENDE, Severiano Nunes Cardoso de. *A Virgem Mártir de Santarém*. A partir de cópia de manuscrito datado de 20 de maio de 1917, em vila Nova de Lima.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- VICENT-BUFFAULT, Anne. *A História das lágrimas. Séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.