



Melodrama: aspectos gerais do gênero matriz da telenovela¹

Claudia Braga²

Resumo

À palavra melodrama costuma-se associar a noção de um drama exagerado, com heróis, vítimas e vilões desenhados de forma plana e envolvidos numa ação inverossímil que embaralha as regras e termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício. Ele é isso, mas é também muito mais. Assumindo-se desde o início como teatro popular, o melodrama sofreu imediatamente um julgamento desfavorável por parte da crítica, sendo desconsiderado como literatura. A discussão aqui proposta é a da reflexão sobre este julgamento, baseado unicamente em critérios de estilo literário, a partir da análise de peças escolhidas em função do sucesso alcançado e da qualidade *dramática* das obras, de sua contribuição para a criação de uma escrita teatral da qual se pode ainda, em diversas formas dramáticas atuais, medir as conseqüências e seguir os prolongamentos.

Palavras-chave: Melodrama; matriz; telenovela

Introdução:

Este trabalho, parte do projeto de pesquisa *Do Melodrama à Telenovela: um estudo da Cultura de Massa no Brasil*, atualmente desenvolvido no GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro -, tem entre seus objetivos o de estudar a importância do melodrama no Brasil e sua permanência em nossa dramaturgia, assim como, *a posteriori*, seus desdobramentos e influências na produção cultural de massa, como por exemplo, nas atuais telenovelas.

Esta breve análise pretende, a partir de referências às origens, temas e estrutura do gênero, discutir sua função e sua importância no momento mesmo de seu surgimento na França pós-Revolução Francesa, considerando-se tão somente, nesta análise, sua teatralidade e não, como comumente se observa nos estudos sobre o gênero, suas eventuais possibilidades literárias. Este critério baseia-se sobretudo no conhecimento de que o melodrama efetivamente não atende às exigências literárias de que foi alvo, e provocou desde seu surgimento uma nítida dissociação entre o literário e o teatral, já que sua escrita apóia-se quase que inteiramente, nas situações, na *mise en scène* e no

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 Profa. Adjunta da UFSJ, coordenadora do GETEB – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro, 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).



talento dos atores. Sendo assim, acreditando que os métodos tradicionais da história teatral, que se ocupam com o que se costuma chamar “obras-primas” e “lêem” o teatro por uma perspectiva da literatura, têm se mostrado insuficientes para a análise do gênero, buscaremos aqui uma breve reflexão, apoiada sobretudo nos estudos de Jean-Marie Thomasseau, sobre o que o melodrama trouxe para a cena em termos de teatralidade, sobre as estratégias que esta forma dramática inaugurou ou reinventou na criação de seus espetáculos, enfim, sobre alguns aspectos desta estética tão inovadora e tão tradicional que ali se impôs.

Origens do gênero

Uma imensa transformação afeta a sociedade e as manifestações artísticas de modo geral, durante todo o século XVIII. Esta transformação se processará de forma ainda mais clara no teatro, o qual observará ainda a transformação de seu público, aumentado pelas classes populares e sensibilizado pelos anos movimentados e sangrentos da Revolução Francesa. A junção destes eventos será o germe de onde surgirá o que se poderia chamar de “estética melodramática”.

Outro impulso para a transformação que se operará de forma inarredável no teatro é ainda a promulgação, em 1791, de um Édito que dizia que qualquer pessoa que quisesse poderia construir um teatro e “ali fazer representar peças de todos os gêneros”, o que fará “pipocarem” por toda a França e por toda parte pequenas casas de espetáculos, num evento que será apelidado “teatromania”.

O novo gênero teatral agradará a todas as classes sociais, por diferentes razões. As classes mais populares, que começam então a frequentar o teatro, vêm-se a si mesmas nos espetáculos da virtude oprimida, porém triunfante, que o melodrama oferece, e é exatamente isso o que atrai o seu interesse. A burguesia, por sua vez, aplaudirá no melodrama a clara reação ao anticlericalismo reinante que ali se observa, o culto da virtude e da família ali estimulados, e finalmente o reforço dos valores tradicionais, também presente no melodrama. E por fim, a aristocracia frequentará os *Boulevards* para assistir aos espetáculos que mostravam um senso de hierarquia e reconhecimento do poder estabelecido que pareciam perdidos no rescaldo da Revolução. O “poder estabelecido”, por sua vez, e com a cumplicidade mais ou menos consciente dos autores, aproveitará da melhor forma possível o entusiasmo popular pelo melodrama.

Em suma, propondo um imaginário da história da França onde triunfavam sempre os bons e uma visão da sociedade onde eram homenageadas as virtudes civis, familiares e marciais, os melodramas reconciliaram ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais e religiosas.

Desde os primeiros sucessos do gênero, apresentou-se para críticos e autores, em diferentes termos, a questão das origens do melodrama. Enquanto as salas oficiais se esvaziavam e a população espremia-se nas platéias do *Ambigu*, ou da *Porte de Saint Martin*, os críticos tiveram uma reação de defesa e desprezo por aquele gênero misto que transtornava tantos hábitos estéticos e no qual eles viam pouca originalidade. Quanto aos autores, ao menos os dos primeiros melodramas, Pixérécourt em particular, muito orgulhosos de sua missão de humanistas do teatro, procuraram para suas criações os mais nobres antecedentes para justificar, *a posteriori*, a existência do gênero freqüentemente tratado como bastardo.

O melodrama ter, assim, este estatuto ambíguo, ao mesmo tempo amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores da literatura que raramente, a seu respeito, abandonaram o tom de ironia condescendente e de ridicularização sistemática. Nesse sentido, o próprio termo, melodrama, desde suas origens, apresentou ambigüidades, sentidos múltiplos que recobriam realidades diversas.

Quando a história literária fala do melodrama e de suas origens, ela o faz, freqüentemente, em termos de esclerose e decadência, eventualmente explicando o nascimento do gênero como uma degenerescência da tragédia. Se a lembrança da influência da tragédia pode parecer lisonjeira aos autores e ao público do melodrama, a do drama burguês o é menos, mas mostra-se mais real.

O melodrama na realidade mostra-se mais próximo, em certos aspectos, das teorias do drama burguês do que das próprias obras e pode parecer como um resultado lógico das reflexões de, por exemplo, Diderot, bastante difundidas em fins do século XVIII. O espírito e a técnica dos dois gêneros certamente se parecem, não tanto na pintura do conflito de circunstâncias (pouco presente nos primeiros melodramas) quanto na exploração sistemática dos efeitos patéticos.

Outras peças e outros gêneros deste fim de século parecem ter também deixado sua marca nas técnicas melodramáticas como as pantomimas, tanto mudas quanto, depois, “dialogadas”, cujas tipificação dos personagens, movimentada *mise en scène* e bem estabelecidas regras, assim como as temáticas da perseguição e do reconhecimento



deram ao melodrama os elementos principais de sua ossatura. Mesmo o “romance”, até então tido em média estima pelos meios literários, serviu ao melodrama de reserva inesgotável de intrigas e peripécias. Não apenas os romances *noirs* ingleses a ele deram sua contribuição, mas também os romances franceses de época, ricos de episódios tormentosos e de maquinações complicadas.

É necessário sublinhar ainda o importante papel desempenhado pelos teatros de Feira e dos Boulevards que, desde sua fundação, em 1760, suscitaram um clima propício a todas as inovações teatrais. Numa época movimentada e num espaço restrito, esta reunião de criações múltiplas e de homens de todas as condições constituiu, em suma, o caldeirão social e teatral dentro do qual se elaboraria enfim a estética do melodrama.

A Estrutura do melodrama clássico

Os primeiros autores de melodramas buscaram dar ao gênero recentemente criado um estatuto literário e teatral reconhecido. Este ensejo não deve, entretanto, ser separado da idéia de missão educadora a qual se auto-impôs o melodrama, missão esta expressa pelo próprio Pixérécourt, em seus escritos teóricos, nos quais dizia, num dado momento, escrever para aqueles “que não sabem ler”. Para este público novo, em sua grande maioria inculto, no qual se desejava inculcar certos princípios morais e cívicos, era necessário elaborar uma estética ao mesmo tempo rigorosa e prestigiosa. Para fazê-lo, os melodramaturgos poliram os excessos revolucionários e codificaram seu gênero, em nome da verossimilhança e da conveniência, desejando, num primeiro momento, relacionar o espírito do melodrama ao prestígio da tragédia. Pixérécourt chega a afirmar que o melodrama é encenado “há três mil anos” e se filia a Aristóteles. E ele não está certamente enganado, se se pensar na importância dada à “fábula”, à música, às peripécias, ao reconhecimento, nas teorias aristotélicas.

Outro componente estrutural sobre o qual se apoiará o melodrama clássico é o monólogo, normalmente distinguindo-se em dois tipos: o recapitulativo e o patético. O primeiro se impõe na própria construção da peça, no começo do primeiro ato, dada a necessidade de apresentar ao espectador as numerosas peripécias que precederam o início da intriga; ele aparecerá novamente, ao longo do drama, sempre que uma situação emaranhada obrigue a refazer para a platéia o sentido da trama. São de modo geral os personagens dramaticamente neutros, como o bobo ou a empregada, que utilizam este



gênero de monólogo. O segundo tipo de monólogo tem um papel menos funcional, mas também essencial: serve para suscitar e manter o *pathos*, seja o do vilão, que depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público, seja o da vítima, que se lamenta e invoca a Providência. Notar-se-á, também, no melodrama, um grande número de *à partes*, geralmente usados pelo vilão, para manter o espectador a par das complicações da intriga e de suas verdadeiras intenções.

Os temas melodramáticos

Quanto aos temas abordados, o ponto comum de todos os enredos melodramáticos é o tema da perseguição, o que implica dizer que em todo melodrama haverá alguém (geralmente uma jovem inocente) sendo injustamente perseguido por um vilão. A distribuição maniqueísta das personagens opera-se, assim, em função do vilão, que personifica esta perseguição. Antes de sua chegada, o mundo expresso em cena é ainda harmonioso; da mesma forma, após sua punição os mal-entendidos se dissipam e tudo, enfim, retorna a uma ordem cujo equilíbrio ele havia rompido.

As diferentes abordagens do tema da perseguição possibilitarão ao melodrama desenvolver uma de suas principais qualidades: a imaginação, que utiliza mais as peripécias que os motivos da ação. Nesse sentido, o imaginário melodramático está inteiramente a serviço do tema da perseguição, que representa a luta das forças do bem e do mal no teatro do mundo e no palco do melodrama, se bem que sempre, no último ato, a justiça acabe por ter a última palavra.

Uma das estratégias utilizadas na construção do enredo melodramático é a do *reconhecimento*, cuja ocorrência se dará, normalmente, nas últimas cenas, ou nos finais dos atos. É através do, ou dos reconhecimentos que se encerra a perseguição e que se assinala o clímax patético do drama e que se assinala, ainda, um retorno ao estado de harmonia inicial, pela derrota do vilão.

A bipolaridade perseguição-reconhecimento, todavia, não prejudica em nada o gênero; pelo contrário, é ela que dá ao melodrama sua dinâmica própria, criando, no jogo entre os dois temas, o clima propício à obtenção do patético, através do processo de identificação-catarsis provocado e que se dá, aqui, de forma espetacular.

O menos trabalhado dos temas nos primórdios do gênero é o amor. Na ética das primeiras obras do gênero, o amor paixão atua contra a razão e o bom senso, sendo vivido, sobretudo, pelos vilões. Nesse contexto, a paixão devastadora provoca crimes



sem perdão, sendo a importância do amor colocada atrás da da honra, do patriotismo e do amor filial ou maternal. Apenas após o advento da estética romântica os melodramas, mesmo os de Pixérécourt, sublinhando porém seu aspecto infeliz, começarão a se aproximar do tema.

O espetáculo melodramático

Como vimos, são sobretudo os resultados dos “dramáticos” eventos provenientes da Revolução Francesa, para todas as classes sociais, que criam o momento e o clima propício ao surgimento da estética melodramática. O que faz o melodrama, que atende às necessidades de tantos e diferenciados estratos, é transformar, dando-lhe sobretudo um sentido, a dura realidade vivida nas ruas, em espetáculo.

A “espetaculosidade” melodramática se apoiará em estratégias diversas que, conjugadas, atingirão sua heterogênea platéia em diferentes níveis. Se os conceitos morais agradarão à burguesia, e a manutenção da hierarquia, à aristocracia; seu grande trunfo será, entretanto, vitória do bem contra o mal, da justiça contra a opressão, que calará fundo no novo público formado pelas classes populares.

Estruturalmente falando, para a construção de seus enredos o melodrama aplicará, numa releitura absolutamente original para a época, o recurso da identificação, de modo a obter de seu público as reações, já mencionadas na *Arte Poética*, de terror e compaixão, que finalizariam por provocar a também aristotélica catarse.

Tudo isso era apresentado e provocado através de uma encenação que contava com todos os recursos visuais e auditivos possíveis. Para os olhos eram construídos cenários suntuosos, aterradores, impossíveis ou hyper realistas, havia maremotos e incêndios, bailes, julgamentos e batalhas, com mudanças de quadros que, ajudadas pelas recentes descobertas das possibilidades de uso da maquinaria, se davam de forma muito rápida, imprimindo à cena a sensação de constante movimento. Para os ouvidos, não apenas a música de fundo, executada por uma orquestra, sublinhava os principais momentos, mas buscava-se também trabalhar “sonoplasticamente” cada cena e cada quadro de modo a acentuar os efeitos dramáticos. Finalmente, nos bailes, era dela que provinha o próprio movimento da cena, numa complementação de sonoridade e ação.

Enfim, dando a seu público a imagem de movimento própria de seu tempo, colorindo-a, sonorizando-a, imprimindo a esta imagem um caráter mágico onde, entretanto, não faltava algo que em certos aspectos se assemelhava a uma preleção



moral, o melodrama inaugura uma forma de encenação que toca todos os sentidos, construída sobre enredos que provocam diferentes sensações e emoções, que se pretende uma aula de virtude e de vida através do maravilhoso, através de um espetáculo que, penetrando sua platéia por todos os poros, era sem dúvida alguma um espetáculo “total” e que terá influências em inúmeras formas dramáticas posteriores, sendo o antecessor mais palpável do espetáculo diário da telenovela.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, Tomo II. São Paulo, Mestre Jou: 1980/1982.
- PIXERÉCOURT, Charles Guilbert. *Théâtre choisi* – Tomes I a IV. Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.