

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MICHELE CRISTINA VOLTARELLI BARBON

CAMINHOS DO MELODRAMA EM PORTUGAL



ARARAQUARA – SP

2011

MICHELE CRISTINA VOLTARELLI BARBON

**CAMINHOS DO MELODRAMA
EM PORTUGAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/ Araraquara para obtenção do título de doutor em Letras, com concentração na área de Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: CAPES

Araraquara – SP

2011

Barbon, Michele Cristina Voltarelli

Caminhos do melodrama em Portugal/ Michele
Cristina Voltarelli Barbon. – 2011

176 f.; 30cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Teatro português. 2. Melodrama. I. Título.

MICHELE CRISTINA VOLTARELLI BARBON

CAMINHOS DO MELODRAMA EM PORTUGAL

Data da defesa:

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora : Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira – UNESP – Araraquara – SP

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Elizabete Sanches Rocha – UNESP – Araraquara – SP

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Fernanda Verdasca Botton – UniABC – Santo André – SP

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Flávia Maria Ferraz Sampaio Corradin – USP – São Paulo – SP

Membro Titular: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo – UFG – Goiânia – GO

Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Renata Soares Junqueira, pela dedicação e pela orientação metódica e competente;

à minha família, especialmente minha mãe, pela paciência e dedicação com que me apoiaram e me estimularam em todos os momentos;

ao meu marido, Sergio, pelo amor e pelo apoio incondicional;

a Marcos e Diego, simplesmente por tudo, e ainda por me trazerem alegria;

à Capes, que financiou esta pesquisa;

enfim, a todos que de alguma forma contribuíram para que este projeto se concretizasse.

RESUMO

Caminhos do melodrama em Portugal

Nesta tese procuramos seguir o caminho percorrido pelo melodrama em Portugal ao longo do século XIX, investigando as suas ocorrências no teatro português desde o início do século – quando ali se instalava o Romantismo –, passando pelo período do Ultrarromantismo, quando o gênero ganhou mais relevo, até chegar à época do Decadentismo-Simbolismo, quando as formas melodramáticas ainda se revelavam vigorosas, embora com alterações que tentamos esmiuçar. Investigamos o melodrama – com os seus conteúdos e as suas formas específicas – tal como se estabeleceu no Portugal oitocentista e como se desenvolveu ao longo desse período, procurando compreender as relações deste gênero dramático com o contexto sócio-cultural que o estimulou – afinal, a força do melodrama perdurou ao longo de Oitocentos. Verificamos qual a contribuição de Almeida Garrett enquanto introdutor do teatro romântico em Portugal, lutando por uma produção nacional de qualidade, susceptível de elevar o gosto e a cultura do público e, portanto, contrário à presença do melodrama, mas em cujas peças encontramos vestígios deste gênero. Considerando-se que a pesquisa abrangeu um período bastante extenso, utilizamos as seguintes obras como textos paradigmáticos: **O cativo de Fez** (1839), de Silva Abranches; **Os dois renegados** (1839), de Mendes Leal; **O fraticida** (1844), de Guerra Leal; **O último acto** (1859), de Camilo Castelo Branco e, finalmente, de D. João da Câmara, **O pântano** (1894) e **A Rosa Enjeitada** (1901).

PALAVRAS-CHAVE: Teatro português; Melodrama; século XIX.

ABSTRACT

The Ways of Melodrama in Portugal

In this thesis, we tried to follow the way through the melodrama in Portugal throughout the XIX century, by investigating its occurrences in the Portuguese theatre since the beginning of that century – at the time that the Romanticism established itself there –, going through the period of the Ultra-romanticism, when the genre got more notorious, until it gets to the period of the Decadentism-Symbolism, when the melodramatic features still revealed themselves vigorous, nevertheless under some changes which we tried to examine in detail. We investigated the melodrama – with its contents and its specific features – such as how it established itself in the Portugal eighties, and how it developed itself throughout this period, trying to understand the relation between this dramatic genre and the social-cultural context which stimulated it – at last, the strength of the melodrama lasted through the Eighties. We checked what the contribution of Almeida Garrett was as an introducer of the romantic theatre in Portugal, struggling for a national production of quality, susceptible to lift up the taste and the culture of the public hence opposed to the presence of the melodrama. However, we could not find traces of this genre in his plays.– Taking into consideration that the research comprised a considerable extensive period, we used the following masterpieces as paradigmatic texts: **O cativo de Fez** (1839), by Silva Abranches; **Os dois renegados** (1839), by Mendes Leal; **O fraticida** (1844), by Guerra Leal; **O último acto** (1859), by Camilo Castelo Branco and, finally, by D. João da Câmara, **O pântano** (1894) and **A Rosa Enjeitada** (1901).

Keywords: Portuguese Theatre; Melodrama; Nineteenth century.

O teatro é quem retrata a cores fieis as feições morais de uma nação; quem aponta o caminho, que ela leva andado na estrada legítima da civilização; quem firma as raías do seu progresso intelectual em todas as relações variadas com o mundo externo; porque o drama, que o é deveras, pinta a vida d'alma, da época, e da arte. É o espelho do estado social, o que revê todos, até os mais imperceptíveis traços, do grande vulto chamado povo. (REVISTA Universal Lisbonense: jornal dos interesses físicos, morais e literários por uma sociedade estudiosa, Lisboa, T.2, n.1, p.461, 1 out. 1842 – jun. 1843).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.9
1 O MELODRAMA.....	p.14
2 O MELODRAMA EM PORTUGAL.....	p.35
3 GARRETT E O MELODRAMA.....	p.51
4 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>.....	p.66
4.1 O cativo de Fez – Silva Abranches.....	p.67
4.2 Os dois renegados - Mendes Leal.....	p.84
4.3 O fratricida – Guerra Leal.....	p.96
4.4 O último acto – Camilo Castelo Branco.....	p.108
4.5 O pântano – D. João da Câmara.....	p.119
4.6 A Rosa Enjeitada – D. João da Câmara.....	p.130
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.140
REFERÊNCIAS.....	p.143
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	p.152
ANEXOS	p.160

INTRODUÇÃO

Qual a origem do melodrama em Portugal? Quais os caminhos percorridos por ele? Quem teria sido o seu provável introdutor naquele país? Que autores desenvolveram este gênero no século XIX? Estas e outras questões norteiam o presente estudo, trazendo à tona a discussão sobre a presença e a evolução do melodrama português.

Tendo em vista que o melodrama influenciou profundamente toda a ficção do século XIX, e em especial a dramaturgia, a proposta central desta tese é buscar subsídios que nos permitam traçar o caminho percorrido pelo melodrama em Portugal, investigando as suas ocorrências no teatro português desde o início daquele século – quando também se instalava o Romantismo naquele país –, passando pelo período do Ultrarromantismo, quando o gênero ganha mais relevo, até chegar à época do Simbolismo-Decadentismo, quando ainda se manifesta, mesmo que bastante modificado.

Pretendemos fornecer um contributo significativo para o conhecimento da trajetória deste gênero na história do teatro português e destacar os seus elementos peculiares, porque acreditamos ser necessária uma análise que dê conta das especificidades do melodrama em Portugal.

Para tanto, optamos por um *corpus* composto de seis peças, tomadas como textos paradigmáticos, sobre as quais a análise incidirá: **O cativo de Fez** (1839), de Silva Abranches, uma das peças premiadas pelo primeiro concurso dramático do Conservatório Real de Lisboa; **Os dois renegados** (1839), de Mendes Leal, peça também vencedora do concurso dramático de 1839; **O fraticida** (1843), de Guerra Leal, peça representada na Sociedade Philo-Dramática Portuense, e pouco conhecida da crítica; **O último acto** (1859), de Camilo Castelo Branco, peça na qual poderemos observar as transformações do gênero já em meados do século; e, finalmente, de D. João da Câmara, **O pântano** (1894), obra que introduziu o Simbolismo no teatro português sem, todavia, abandonar os elementos melodramáticos, e **A Rosa Enjeitada** (1901), com a qual este último autor ainda faz uso do melodrama, já adentrando o século XX.

Estas peças fornecem, através de um recorte - uma vez que o período é muito extenso e a produção dramaturgica também -, informações sobre a evolução do melodrama em Portugal, mostrando as suas diferentes manifestações, pois foram escritas e representadas em diversos momentos ao longo de Oitocentos.

Além disso, apoiamo-nos em textos teórico-críticos, empenhados em explicar as características temático-formais que marcaram a dramaturgia do século XIX, especificamente as do melodrama, e privilegiamos textos voltados para a História de Portugal, de modo a subsidiar nossa análise do contexto no qual as peças foram produzidas.

Assim, no primeiro capítulo “O melodrama” discorreremos sobre o surgimento do gênero em si, ainda no final do século XVIII, na França, de onde se espalhou alcançando enorme e duradouro sucesso, trazendo as teorias sobre o seu nascimento e as suas principais características.

De modo geral o melodrama foi um gênero que suscitou muitas controvérsias, sempre visto como menor, seja em relação à tragédia ou à comédia, devido às suas origens populares e por se afastar dos princípios do teatro oficial, ou seja, do teatro clássico - detentor de regras a serem seguidas e cujo público era formado pela aristocracia.

A origem do melodrama percorre um longo caminho que, segundo alguns teóricos, passa pelos teatros de feira parisiense; para outros, pelas *Cameratas florentinas* – ligando-se à ópera -, ou ainda, tem como base o drama burguês, do qual sem dúvida é devedor, mas, dentre todas as referências ao seu nascimento a mais aceita é a que situa sua origem em 1800, sob a pena de René Charles Guilbert de Pixérécourt, conhecido como o pai do melodrama francês, por ter sistematizado o gênero, lançando as bases do chamado “melodrama clássico”, que posteriormente sofrerá diversas adaptações, contudo sem abandonar os palcos.

Lembramos que primeiramente o melodrama direcionava-se a um público popular, em seguida galgou um patamar ligeiramente mais elevado, pois adquiriu como público a classe burguesa em ascensão - que estava ligada ao povo por não possuir a ilustração da nobreza, mas se separava dele por ser detentora do poder econômico. Esta mudança de público, a nosso ver, influenciou diretamente a trajetória do melodrama, uma vez que o fortalecimento da burguesia passou a ditar novos padrões de comportamento, entrevistados através dos textos teatrais.

Em seguida, no segundo capítulo “O melodrama em Portugal”, falaremos mais especificamente como se deu a sua introdução no país, desde o início do século XIX, e, pouco depois, a sua completa instalação – mesmo sofrendo ressalvas –, buscando, ainda, discutir a importância do contexto histórico-social no desenvolvimento do gênero. Acreditamos que este é um ponto fundamental para a configuração do melodrama português, tanto formal quanto tematicamente, uma vez que Portugal passou por uma série de conflitos no âmbito sócio-político-econômico que acabou interferindo na produção cultural, no caso, na produção teatral do período, afinal, o conturbado contexto de Oitocentos - com suas lutas entre liberais e conservadores, seguidas pelas lutas antimonarquistas – contribuiu para a ascensão da burguesia, impedindo a elevação das classes populares e colaborando para a derrocada da aristocracia.

Um ponto interessante é referente à classificação dos textos dramáticos, pois naquele momento praticamente não se usava o termo melodrama, em geral os textos eram chamados simplesmente de drama, dificultando o reconhecimento dos melodramas, de forma que surgem *camuflados* em meio à produção da época, mesmo assim veremos que se desenvolveram dois tipos de composições melodramáticas em Portugal: o melodrama histórico, na primeira metade do século, e o melodrama burguês, a partir de meados do século.

No primeiro caso - os melodramas históricos – as peças aludem ao passado português, cuja função é servir de modelo para o presente, mostrando fatos dignos de cópia; ou o contrário, fatos que culminaram em erro, devendo ser modificados. A relação com o contexto histórico da produção destes textos fica patente quando consideramos que no início do século XIX Portugal passava por um processo de construção de sua identidade nacional, de forma que as peças serviam como propaganda ideológica do Estado. Além disso, juntamente com a difusão do patriotismo, temos a expansão do poder da burguesia e a disseminação de seus valores, o que também interferirá na produção dramaturgica.

A importância do gênero melodramático neste processo identitário se deve à eficácia de sua estrutura, já conhecida e de fácil assimilação, com enredos empolgantes, emotivos e, de quebra, portadora de máximas morais e ensinamentos. Sob um enfoque histórico são veiculadas intrigas rocambolescas, repletas de golpes de teatro e cujas

personagens devem seguir determinadas regras de comportamento, de maneira que ao final tenhamos a punição do vício e a recompensa da virtude.

Quanto ao melodrama burguês, as intrigas ocorrem contemporaneamente à produção dos textos e às suas representações, enfatizando o modo de vida da burguesia, os seus desejos e anseios. As peças neste momento mostravam os erros cometidos por esta classe tão preocupada com o dinheiro que acabava por desprezar os princípios ético-morais norteadores da sociedade, destacando a necessidade da correção destes erros para a manutenção do seu próprio poder.

O melodrama burguês seguirá uma vertente muitas vezes humanitária e social, tendo como temas básicos os conflitos entre o dever e a honra, o indivíduo e a sociedade ou entre a aristocracia decadente e a classe trabalhadora (cf. SILVA, 2009, p.192), porém estes temas desenvolvem-se sob a estrutura melodramática e diluem-se em meio aos enredos mirabolantes, aos clichês e às questões amorosas, mascarando as tentativas de críticas ou reflexões mais aprofundadas, o que acaba por salientar o caráter hipócrita desta sociedade de meados até o final do século XIX.

No terceiro capítulo, como atrás nos referimos às ressalvas que o melodrama recebeu, veremos em “Garrett e o melodrama” de que maneira o introdutor do Romantismo em Portugal, Almeida Garrett, trabalhou contra o melodrama, mas, apesar disto, acabou ele mesmo sucumbindo à influência do gênero, de modo que podemos verificar a presença de traços melodramáticos em algumas de suas obras, revelando a força do gênero.

Na sequência, à guisa de exemplificação, apresentaremos as nossas análises do *corpus* escolhido, ressaltando as características que o melodrama assumiu em Portugal e que tipo de relação estabeleceu com o contexto no qual estava inserido.

Não nos esqueçamos, entretanto que

[...] ainda que o dramaturgo escreva para ser representado e que o teatro seja mais atraente e verdadeiro enquanto espetáculo, nada impede que busquemos o “prazer do texto” – para lembrar a feliz expressão de Roland Barthes – na leitura das peças teatrais ou que as estudemos criticamente. (FARIA, 1998, p.9).

Enfim, visando demonstrar como se deu a instalação, a evolução e a permanência do melodrama em Portugal, mergulhamos nesta envolvente análise de um gênero que foi, ao

mesmo tempo, tão querido pelo público e tão maltratado pela crítica, mas que, apesar disto, ou justamente por isto, devido a essa relação de amor e ódio, soube adaptar-se continuamente e manter-se nos palcos durante todo o século XIX.

1 O MELODRAMA

As origens do melodrama constituem matéria controversa, pois que as referências mais frequentes apontam o seu aparecimento na Itália, durante o Barroco, portanto no final do século XVI, ou ainda na França, na época da Revolução Francesa.

Percebemos que as primeiras menções ao termo ligavam-se à ideia de “drama musicado”, mais voltadas ao campo da música propriamente dita, do que ao do teatro.

Segundo Cesare Molinari, no final do século XVI, em Florença, “[...] se fixaram os principais elementos temáticos e linguísticos *do posterior desenvolvimento do teatro melodramático* [...]” (2010, p.132, destaque nosso), na esteira do teatro barroco italiano. Naquele momento os entreatos, que até então eram textos secundários, passaram a adquirir importância, principalmente pela grandiosidade do aparato cênico e pelos enredos cada vez mais intrincados – enredos estes que tratavam de temas da antiguidade e da mitologia.

Assim, o melodrama seria fruto “[...] da tentativa de um grupo de doutos florentinos, reunidos na *Camerata de Bardi*,¹ ressuscitar integralmente as formas da tragédia grega, cujo texto se pensava que fosse cantado na Antiguidade” (MOLINARI, 2010, p.134). Aos poucos outros temas, além daqueles da antiguidade e da mitologia, foram acrescentados, como o “jogo do amor”, que se tornará a expressão principal do melodrama. Neste momento há uma forte ligação com a música, que se destaca sobre o texto, levando a uma posterior confusão entre melodrama e ópera - sendo esta um gênero artístico que consiste em um drama encenado com música, enquanto aquele é um drama em que a música sublinha os momentos mais importantes.

Ou ainda, segundo Fernanda Verdasca Botton:

O termo *melodrama* foi utilizado pela primeira vez no ano de 1594. Nesta época, o músico Jacopo Peri e o libretista Ottavio Rinuccini se uniram para construir um texto que unisse melodia (melos) a uma ação teatral (drama). Ao resultado obtido dessa união, a ópera Dafni, os autores denominaram de *melodrama*. Nos anos seguintes, outros autores de óperas

¹ Academia conhecida como Camerata Florentina ou Camerata de Bardi, por ser seu patrocinador o conde Giovanni Bardi de Vernio, influente mecenas na cidade de Florença, Itália.

chamaram de *melodrama* seus textos inteiramente cantados. (BOTTON, 2010, p.242).

Por sua vez, Thomasseau considera que a expressão surgiu "na Itália, no século XVII", para designar um "drama inteiramente cantado"; somente no século XVIII o melodrama aparece na França, durante a querela entre músicos franceses e italianos, muitas vezes confundindo-se com a ópera - vemos mais uma vez a relação/confusão entre o melodrama e a ópera.

Em 1775, Rousseau utilizará o termo para designar o seu texto **Pigmalião**, cena lírica em um ato, "[...] entrecortado e sustentado por frases musicais que sublinham uma expressiva pantomima [...]" (THOMASSEAU, 2005, p.17), texto este entendido como iniciador do melodrama francês, mas relacionado ainda com a ópera, não com o melodrama teatral.

Pavis afirma que o melodrama “[...] surge no século XVIII [...] espécie de opereta *popular* – na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa [...]” (PAVIS, 2001, p.238, destaque nosso); ainda que não mencione o local, percebe-se que considera a França o seu país de origem, pois que se refere basicamente a autores franceses, como Rousseau e Pixérécourt, por exemplo. Mas a partir do final do século XVIII, “passa a ser um novo gênero, aquele de uma peça *popular*” (destaque nosso), atingindo o seu auge por volta de 1820 - observamos que Pavis utiliza o termo “popular”, o que remete a um tipo de texto voltado para um público específico, isto é, já faz uma distinção social que discutiremos mais adiante. Posteriormente diz tratar-se “de um gênero novo, e de um tipo de estrutura dramática que tem raízes na tragédia familiar [...] e no drama burguês” (PAVIS, 2001, p.238), revelando, enfim, uma visão bastante abrangente. Pavis trata o melodrama do ponto de vista exclusivamente dramático, enquanto os demais teóricos ainda consideravam uma ligação muito forte com a música.

Por outro lado, em suas raízes, além das referências à música acima apresentadas, é possível estabelecer uma relação com os teatros de feira e com as pantomimas - estas eram representações populares sem texto, ou seja, sem diálogos, que entretinham a turba nas feiras, o que explicaria a constante preocupação com o espetáculo e com a gestualidade

excessiva, em detrimento da sua preocupação com o texto propriamente dito, que só surgirá a partir do século XIX. Desta ligação com os teatros de feira parisienses o melodrama criou todo o processo de elaboração de sua técnica de interpretação e de elaboração do espetáculo - o que mais tarde deu azo aos críticos para chamá-lo de exagerado e hiperbólico, quando na verdade apenas utilizava-se de recursos que o aproximavam da plateia, através de expedientes voltados à improvisação e à gestualidade (como a pantomima), já que por certo tempo foram proibidos os diálogos nestes teatros menos favorecidos, por ordem expressa do rei, para proteger os teatros considerados oficiais, como a *Comédie Française* – preocupado com a crescente perda de público e de renda destes teatros.

Estas “misturas” ocorridas na gênese do melodrama, segundo Camargo, devem-se ao fato de que o melodrama “relaciona-se com muitas, senão com todas as formas teatrais precedentes” realizando “uma operação de reescritura das formas teatrais que o antecederam, mas estas não necessariamente fazem parte expressa e automática de seu arcabouço genético ou de sua ‘linhagem evolutiva’” (2005, p.9).

Ainda segundo o autor, o melodrama

[...] teve como um de seus principais objetivos o diálogo com um público plebeu diversificado e de gosto heterogêneo, formado no processo aberto pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial [...]. (CAMARGO, 2005, p.22).

Mas esta ligação com um público “plebeu diversificado” aos poucos sofreu modificações. Com o surgimento de uma nova classe, a burguesia, que passou a dominar as plateias, o melodrama deixou de lado as suas ligações imediatas com as formas populares (teatro de feira, por exemplo), passando a inserir novas temáticas que se aproximavam do novo público, buscando agradá-lo, sobretudo porque os espetáculos transformaram-se em uma apreciável fonte de renda, a qual nem todos podiam pagar.

Assim, afirmamos que o melodrama, embora tenha raízes populares, vai pouco a pouco se distanciando de suas origens e adotando uma nova roupagem tanto formal quanto temática, justamente para agradar a um novo público – pois se afasta gradativamente das massas e volta-se para a burguesia, servindo, inclusive, como seu veículo ideológico. Logo, ele continua sendo um gênero que agrada as massas, porém, ao mesmo tempo acolhe a

burguesia, público este que pode pagar, mas ao qual não agradam (ou ele não os entende?) gêneros como o teatro clássico e a ópera.

Todavia René-Charles Guilbert de Pixérécourt é considerado o pai do melodrama. Com sua peça **Coelina ou l'Enfant du mystère**, de 1800, ele teria lançado as bases do gênero. Deste modo a criação deste gênero específico, enquanto texto dramático, "[...] foi um fenômeno estritamente francês que se espalhou rapidamente pela Europa (Inglaterra, Itália, Alemanha, Portugal, Holanda e Rússia) e pelo Novo Mundo, onde foram traduzidos e adaptados os sucessos do Bulevar do Crime" (THOMASSEAU, 2005, p.135).

Afinal, a gestação do melodrama se deu durante os acontecimentos da Revolução Francesa, mas seu nascimento - enquanto texto literário - foi imediatamente posterior à Revolução Francesa.

Com o passar do tempo sofreu diversas mudanças, ou melhor, adaptações. Em alguns momentos chegou a abolir o uso da música que sublinhava os momentos de maior tensão e, inclusive, acabou por ultrapassar o texto dramático e aproximar-se do romance, divulgando-se também nos folhetins. Aliás, na França – e isto se repetirá em Portugal – os “[...] melodramaturgos, os autores de peças eram também romancistas, sendo assim, os mesmos assuntos eram desenvolvidos no palco e nos folhetins” (THOMASSEAU, 2005, p.21).

Enfim, adotaremos aqui o ponto de vista que situa o nascimento do melodrama no contexto histórico da Revolução Francesa, quando superou a tragédia como gênero dominante, tomando gradativamente o seu lugar, e adequando-se aos novos tempos. Afinal, desde a sua origem, esse gênero vem sofrendo transformações, agregando novas referências e adaptando-se às mudanças sociais, de forma que “[...] o melodrama dominou a cena europeia em toda a primeira metade do século XIX, sem que a partir daí a tenha definitivamente abandonado [...]”, seguindo

[...] de perto as mutações operadas no corpo social [...]. Sem que possa, ou deva, falar-se de uma relação mecânica, uma correspondência existe entre os sucessivos avatares do drama romântico e o contexto histórico da sua produção: em França, a Revolução, o Consulado e o 1.º Império, a restauração monárquica, a efêmera 2.ª República, a Revolução de 48 e o 2.º Império; em Portugal, a Regência, a Revolução Liberal, o cabralismo e a Regeneração. (REBELLO, 2010, p.134-135).

A queda da realeza e a ascensão da burguesia marcaram o final do século XVIII na França. Antes disso o poder real caracterizava-se por um controle rígido sobre a política e a economia – e também sobre a produção cultural do período, de modo que eram reconhecidos pelo governo apenas os teatros de gêneros tradicionais, como a tragédia, enquanto os melodramas ocupavam apenas os teatros secundários, menos prestigiados, mas de popularidade crescente.

O fim do poder real deixou um vácuo nos valores da sociedade, que o melodrama preencheu, caracterizado como uma *força moral* que veio ocupar o vazio deixado pelo antigo sistema que pregava o respeito às normas e ao sagrado. Entretanto não podemos afirmar se houve uma escolha deliberada pelo melodrama enquanto gênero difusor de novos ideais; o que nos parece é que, devido ao seu caráter popular, sendo de fácil assimilação e adaptação, acabou servindo como veículo de mudanças ideológicas, como veremos no decorrer deste trabalho.

Portanto, uma vez que a gênese do melodrama se deu na época da Revolução Francesa, ele relacionou-se diretamente com a atmosfera conturbada que ela gerou, unindo à sua estrutura dinâmica – vista através das reviravoltas típicas do enredo e do uso de vários clichês, que serão discutidos logo mais -, e às suas temáticas, que já expressavam fortes emoções, as diretrizes de novos padrões morais dentro de uma nova sociedade.

A definição de suas características também percorreu um longo caminho, passando primeiramente pela teoria do drama burguês.

Diderot, com a peça **Le fils naturel** (1757), seguida do seu **Entretiens sur Le fils naturel** (1757), dita os princípios da teoria do drama burguês que, por sua vez, irão servir de parâmetros para o próprio melodrama. Em seu **Entretiens sur Le fils naturel**, Diderot criaria o chamado “*genre sérieux*”, caracterizado pela

[...] utilidade e amplidão, uma vez que põe em cena o homem comum, que está entre a dor e a alegria, que é bom e mau. A partir desse momento, não há classe social ou ação humana que não possam ser objeto do gênero dramático, desde que o assunto seja importante, a intriga simples, doméstica e vizinha da vida real. (CORRADIN, 1997, p.12).

O drama burguês, por sua vez, opta pela valorização das virtudes burguesas,² visando distingui-las dos maus costumes aristocráticos, dos preconceitos nobiliárquicos, ou seja, mostra que o personagem ridículo é o nobre altivo e fútil, não mais o burguês fidalgo. Formalmente admitia a regra das três unidades, porém com uma unidade de lugar mais elástica; também se multiplicam as indicações cênicas e o espaço das rubricas, destacando-se a importância do trabalho do ator e enfatizando-se o uso das pantomimas, isto é, do gesto. Há uma preferência pela prosa em detrimento do verso, entre outras mudanças que foram sendo assimiladas e que prepararam o caminho para o melodrama - que se tornaria assim devedor do drama burguês.

Entretanto, a característica fundamental do drama burguês é o fato de a intriga se dar no âmbito familiar – mais propriamente no “salão da família burguesa” –, associada à inserção de questões de ordem moral, pois “[...] as mais importantes questões de moral podem ser debatidas no teatro, e sem prejudicar o ritmo violento e rápido da ação dramática” (DIDEROT, 2005, p.46), de forma que “[...] o poeta debateria a questão do suicídio, da honra, do duelo, da fortuna, das dignidades e muitas outras, e nossos poemas ganhariam uma gravidade que não possuem” (DIDEROT, 2005, p.47). Enfim, o drama burguês sabia exprimir emoções fáceis e baseava a sua estética na ética, demonstrando uma preocupação com os valores e os anseios burgueses.

Observamos, no entanto, que essas novas formas dramáticas – tanto o drama burguês, quanto o melodrama – opunham-se à estética clássica, que pregava “elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a serenidade”, enfim, uma série de procedimentos que possuíam “caráter de regras”, modelo este que devia ser seguido, principalmente na França onde foi o seu berço, num período anterior à Revolução Francesa, pois é aí que “[...] o classicismo se organiza verdadeiramente como um sistema coerente, produz inúmeras obras-primas e adquire vitalidade suficiente para sobreviver por quase dois séculos, não sem opositores, até o romantismo” (FARIA, 1999, p.140).

Segundo Thomasseau, o melodrama classifica-se de acordo com as características que dominaram em determinada época. Assim teríamos, primeiramente, o chamado *Melodrama Clássico* (1800-1823), que nasce durante a Revolução Francesa e tem como

² Tais como: a obediência às autoridades civis (pai, marido, patrão) e religiosas; cultivo da honra, da bondade, da gratidão, etc.

principais convenções: o uso da regra das três unidades; a divisão em três atos; o uso do monólogo; um título sugestivo; uma temática em que o vilão persegue a sua vítima e em cujo final prevalece a punição da transgressão e a vitória da virtude, além de vários reconhecimentos; a presença do amor e de personagens tipificadas (vilão, inocente, cômico, pai nobre, misterioso, animais³); a moralidade e, é claro, a presença da música e dos balés.

Em seguida, veio o *Melodrama Romântico* (1823-1848), propondo uma inversão de valores: os cúmplices, os marginais e os bandidos (que no último ato dos melodramas clássicos eram expelidos dos círculos dos bem-aventurados) transformam-se em heróis. O melodrama do rigor e das convenções burguesas é acrescido, pouco a pouco, do “exagero e da desmedida” e, além disso, nesse momento a poética explosiva e confusa do melodrama romântico, não sendo tão estritamente codificada como a do melodrama clássico, torna difíceis as “classificações rigorosas”. De maneira geral as modificações técnicas se dão pelo afastamento da regra das três unidades; o texto passa a ser dividido em cinco atos e em vários quadros, com uma estrutura visivelmente fragmentada e com várias elipses; há uma ligação muito forte com o romance, isto é, com o folhetim, e um afastamento da música e do balé.

Posteriormente surge o *Melodrama Diversificado* (1848-1914), quando o gênero passa a sofrer a concorrência de outros gêneros (*vaudeville*, opereta); aumenta sua dependência do romance; há um retorno à música e ao balé e faz uso de recursos técnicos para criar efeitos durante o espetáculo. Nesse momento há uma variedade de tipos de melodrama: o militar; o patriótico; o histórico; o de costumes ou o naturalista, ou simplesmente o social; o de aventuras; o de exploração; o policial; o judiciário; etc. Enfim, “o melodrama acompanhou, [...] nesta segunda metade do século XIX, todos os movimentos teatrais da época, sem se modificar profundamente” (THOMASSEAU, 2005, p.97).⁴

³ A presença de animais talvez se deva à proximidade com os espetáculos circenses ou com os espetáculos dos teatros de feira; foi, todavia, comum durante o primeiro período do melodrama.

⁴ De modo geral, o melodrama pode ser assim definido: “[...] gênero codificado, orquestrado por regras bem precisas, [...] apresenta-se com temas característicos – a perseguição à pureza, a felicidade ameaçada por um vilão e um desenlace baseado no castigo e no reconhecimento – no interior de uma estrutura fixa, de um gráfico invariável que determina um universo maniqueísta onde forças antagônicas – a virtude e o vício – encarnam-se em personagens esquemáticos – o herói virtuoso e perseguido, ajudado por um personagem tolo (*niais*) e agredido por um vilão/ traidor/ intrigante, [...] o melodrama ancora-se num espaço reduzido, fechado

A partir de 1827, com a publicação do prefácio de **Cromwell**, de Victor Hugo, o gênero passa a conviver com o drama romântico, cujas principais características eram a mistura dos gêneros e a exploração das antíteses. Daí a máxima de unir o grotesco ao sublime – aliás, se é assim na vida, deve sê-lo também na arte, argumenta Hugo. Entretanto, é com a estreia de **Hernani** (1830), de Victor Hugo, que o drama romântico triunfa, instalando a conhecida "Batalha do **Hernani**", na qual se confrontam os clássicos de um lado e, de outro, os românticos, também chamados de modernos. Mas **Hernani** ainda apresenta várias características oriundas do melodrama, que não deixarão de influenciar o drama romântico. Na verdade,

[...] drama e melodrama românticos confundem-se desde seu nascimento, nunca se pôde fazer uma clara distinção entre eles, que eram escritos pelos mesmos autores, representados pelos mesmos atores e encenados nos mesmos teatros. Apoiam-se, ainda, sobre a estrutura estabelecida pelo melodrama clássico, dando-lhe uma tonalidade e uma temática novas e apropriando-se a seu modo do gosto pelos efeitos e pela cor local, do senso de ritmo, do “entrecho”, da encenação, da oposição maniqueísta entre as forças do bem e as do mal, da composição dos personagens que representam estes valores e propondo, em suma, um estilo de drama mais preocupado com suas próprias invenções e sua própria lógica do que com o realismo e a verossimilhança. (THOMASSEAU, 2005, p.65-66).

Afinal, “*du drame bourgeois*”, passando pelo melodrama, até o “*drame romantique, il existe une incontestable continuité historique, sociologique, esthétique*” (LIOURE, 1963, p.34)⁵ que é preciso levar em conta para compreender a permanência do melodrama ao longo de todo o século XIX e a sua influência, que se faz sentir mesmo em autores que a negavam. Ou seja, o melodrama sofreu várias mudanças, mas sempre se manteve nos palcos sem deixar de sustentar o que lhe era mais caro: a moralidade, inspirada na ideia de que transgredir as regras da boa conduta acarreta fatalmente uma punição.

Essa evolução do melodrama, como vimos, deve-se à ascensão da burguesia e à transformação dos gostos – o gênero volta-se principalmente para este estrato da sociedade, de modo a refletir o novo pensamento dominante; porém continua agradando as massas

– cavernas, castelos em ruínas, floresta, taberna, mar agitado – e, [com] muitos *coups de théâtre* e [...]; sua linguagem enfática, assertiva, tem muito a ver com a retórica revolucionária” (FACHIN, 1992, p.225).

⁵ “*do drama burguês*”, passando pelo melodrama, até o “*drama romântico, há uma incontestável continuidade histórica, sociológica, estética*”. Tradução nossa.

devido à estrutura do próprio gênero – que era sinônimo de “drama com forte apelo emocional” e tinha como objetivo levar uma lição aos espectadores. Além disso, apoiava-se, ainda, em "enredos emaranhados, repletos de surpresas, coincidências extraordinárias, alguma inverossimilhança, reviravoltas e muita imaginação" (FARIA, 2001, p.38), e as suas intrigas se davam, preferencialmente, dentro do seio familiar e sempre com um aspecto maniqueísta, contrapondo os bons e os maus. Enfim, era um texto que agradava sobremaneira ao público burguês, difundindo a forma ideal de agir e pensar deste novo estrato da sociedade, mas também agradava ao público considerado popular, por tratar-se de uma forma cativante, cujos enredos giravam em torno de conflitos profundamente sentimentais, gerando, por sua vez um processo de empatia com os protagonistas, ou seja, com os heróis e as heroínas sofredores.

Isto acontece, segundo Bentley, pelo fato de que no melodrama estamos

[...] identificados com aqueles outros que são ameaçados; a compaixão que sentimos por eles é pena de nós próprios; e, pela mesma ordem de ideias, compartilhamos de seus temores. Lamentamos o herói de um melodrama porque ele se encontra numa situação terrível; compartilhamos de seus temores; e, quando temos pena de nós próprios, pretextamos estar com pena dele. (BENTLEY, 1967, p.185).

Por outro lado, é um gênero que a burguesia adotará, segundo Pavis, porque “[...] o melodrama veicula abstrações sociais, oculta os conflitos sociais de sua época [...]”, e “[...] chancela a ordem burguesa recentemente estabelecida universalizando os conflitos e os valores e tentando produzir no espectador uma ‘catarse social’ que desestimula qualquer reflexão ou contestação [...]” (PAVIS, 1999, p.239).

Deste modo o melodrama passará a veicular, de forma implícita, uma ideologia de acordo com os preceitos da classe dominante - a burguesia - porque justamente “oculta os conflitos sociais”, preocupando-se em mostrar conflitos familiares, nos quais prevalecem histórias de amores impossíveis; filhos reencontrados; esposas, maridos e pais perdoados; enfim, histórias nas quais prevalece a emoção em detrimento da razão. Isto se torna providencial com o passar do tempo, pois o melodrama passará a servir como transmissor e mantenedor de uma nova ordem social, afastando-se de quaisquer tipos de intromissões na realidade.

Estas características refletem o fato de que, depois da experiência da Revolução Francesa, nasce um tipo de moral reabilitadora de valores caros à sociedade, valores esses centrados na pátria⁶ e na família, além de ficar difícil para o público aceitar uma arte sem grandes emoções, como vemos na citação de Marc Regaldo:

[...]Comment la tragédie classique, avare de cris et perpétrant décevement ses meurtres em coulisse n'eût-elle point paru timide et languissante à des gens qui avaient vu de leurs propres yeux le déferlement du torrent populaire, des têtes au bout de piques et l'éclair du couperet tranchant le col d'un roi? Comment ceux qui avaient assisté au vaste déploiement des solennités révolutionnaires eussent-ils pu se contenter encore de l'antichambre à tout faire de Racine ou des timides concessions au spectacle de Voltaire et de ses épigones? Plus profondément encore, ce temps paroxystique et manichéen n'inclinait guère aux subtilités de l'analyse psychologique. Il voulait des passions violentes et simples, des contrastes tranchés entre l'ombre et la lumière, le faible et le puissant, l'innocent et le monstre. (REGALDO, 1987, p.8, destaque nosso).⁷

Quanto à estrutura do melodrama, aliam-se às características expostas até aqui os ditos clichês, utilizados à exaustão, associados às reviravoltas do enredo que, por sua vez, é polvilhado de máximas morais e apoiado numa suntuosa construção cênica – tanto visual quanto sonora –, além de utilizar-se de uma retórica repleta de exclamações, interjeições, monólogos, apartes, confidências, diálogos vivos e rápidos, buscando a aproximação do espectador ao demonstrar grande preocupação com o espetáculo propriamente dito, mas sem perder de vista aquilo que é o seu foco principal: a moralidade pautada na virtude.

As personagens no melodrama obedecem a um esquema dicotômico: de um lado estão os bons – herói e mocinha; de outro, os maus – representados pelo vilão e seus comparsas. Não há aprofundamento psicológico, as personagens são guiadas por suas ações

⁶ A presença da temática de valorização da pátria, sobretudo, e demais valores morais, possibilitará o uso do melodrama no trabalho de construção da identidade nacional em Portugal. Juntamente com o drama histórico, com o qual se confunde, o melodrama servirá como difusor do espírito nacionalista.

⁷ “Como a tragédia clássica, onde não se ouvem quase gritos, e que perpetra seus assassinatos nos bastidores teria parecido tímida e lânguida às pessoas que viram com seus próprios olhos o avanço das massas populares, as cabeças cravadas em estacas e o reflexo da lâmina atravessando o colarinho de um rei? Como aqueles que assistiram ao desenrolar das grandes solenidades revolucionárias poderiam se contentar com a antessala de Racine ou com as tímidas concessões ao espetáculo de Voltaire e seus epígonos? De um modo mais profundo, pode-se dizer que essa época paroxística e maniqueísta não era propensa às sutilezas da análise psicológica. Ela demandava paixões violentas e simples, contrastes entre a sombra e a luz, o fraco e o forte, o inocente e o monstro.” Tradução nossa.

“num universo em que abundam as situações hiperbólicas” (FACHIN, 1992, p.225), de modo que não lhes é dado questionar a sua situação, nem tampouco fazer qualquer outro questionamento. O que se vê são personagens em geral planas, totalmente previsíveis, pois não há espaço para crises de consciência que, às vezes, chegam a se delinear, mas são logo colocadas em segundo plano. O importante é a ação envolvente, rápida e espetacular.

Em geral há um trabalho descritivo que ajuda no reconhecimento das personagens de forma indicial. O vilão e seu comparsa são caracterizados por uma aparência desagradável, arrogante e má; enquanto as personagens boas tendem a ser belas, meigas e agradáveis. Ou seja,

[...] o melodrama nos apresenta [personagens que] são essencialmente completas, acabadas, sobretudo porque são inteiramente desprovidas de conflito interior, ou seja, não é em si mesmas que reside a fonte dos seus problemas, mas no exterior. Por outras palavras, os traços fundamentais da personagem estão definidos de uma vez por todas, o espectador sabe tudo o que dela pode esperar, de maneira que a luta se estabelece com as outras personagens ou com o mundo exterior e não no interior da sua consciência, perfeitamente coerente. (FERREIRA, 2006, p.77).

Além destas personagens divididas entre boas e más existe o *niais* ou tolo, responsável *inicialmente* pela comicidade presente na trama e por esclarecer passagens do enredo através dos seus comentários, às vezes com certa ironia, e, por último, uma vez que o melodrama não tem intenção de transmitir críticas ou reflexões, esta personagem criaria um momento propício à propagação do “ideal burguês”, entendido aqui como a diferença entre “o certo e o errado”.

Como nos diz Moussinac, a “[...] personagem do *simplório*, criada pelo melodrama, descendente do Zanni italiano, do Gracioso espanhol e sem dúvida um pouco também do Clown inglês, fora destinada a fazer rir” (1957, p.332), porém notamos que este riso, inserido pelo *niais*, também serve para promover uma aproximação da plateia com o enredo, pois no momento em que se instala o riso, através dos comentários e ações do tolo, é possível ao espectador/leitor contemplar o que vai em cena sem se envolver, prestando atenção na mensagem de certo ou errado veiculada, uma vez que o cômico, diferentemente do trágico, não instaura um processo de empatia, mas sim de afastamento. É, enfim, uma personagem que

[...] está entre a gama de personagens que mais se modifica formalmente nas peças. Não apresenta nenhuma constância de gênero, idade, *status* social ou mesmo posicionamento dentro da trama das peças teatrais. [...] E se suas formas são várias, **suas funções também não se limitam no enredo melodramático**. O *bobo* poderá invadir a cena nos momentos de maior dramaticidade, apresentando discussões cruciais entre os personagens sérios, ou delatando a descoberta de algum segredo assustador, ou o assédio inescrupuloso de algum vilão. (MOURA, 2005, p.10, destaque nosso).

Considerando que as “funções” do tolo “não se limitam no enredo melodramático”, vemos que uma delas é, com efeito, inserir o riso no enredo, de modo a estabelecer um contraponto no conflito entre o herói e o vilão, representando um momento de alívio em meio aos enredos turbulentos. Aliás, desde os tempos da comédia nova espanhola que a figura cômica já tinha esta função, tratava

de impedir que la tragedia o el tema trágico sea tomado como tal. [...] Y así, cada vez que el tono dramático aparece, viene el bobo e lo borra, o trata de hacerlo. Es como un poco de oxígeno para levantar los lugares pesarosos a la sonrisa. (ARRÓNIZ, 1969, p.288-289).⁸

Em outras palavras, seu papel é o de “*un neutralizador de los ácidos sabores de la tragedia*”⁹ (ARRÓNIZ, 1969, p.289).

Por isso é necessário analisar as diferentes aparições do *niais*, uma vez que a sua principal função, via de regra, liga-se à necessidade de interromper o enredo para proporcionar um momento de alívio em meio às tensões próprias do gênero – que, aliás, não são poucas –, utilizando-se do cômico para isso (seja através de observações, de ações ou até da linguagem utilizada) e, somada a esta função, deve auxiliar na transmissão dos ensinamentos morais que estão na ordem do dia, mas não deve introduzir *críticas* ou *reflexões*.

⁸ “*de impedir que a tragédia ou o tema trágico seja tomado como tal. [...] E assim, cada vez que o tom dramático aparece, vem o bobo e o apaga, ou trata de fazê-lo. É como um pouco de oxigênio para mudar os lugares angustiados em ambientes sorridentes*”. Tradução nossa.

⁹ “*um neutralizador dos sabores ácidos da tragédia*”. Tradução nossa.

A maior parte do texto melodramático é *trágica*, envolvendo ações que provocam desgraças e sofrimentos, daí o espectador/leitor identificar-se com o herói ou a heroína; entretanto, quando surge a personagem cômica o público se sente superior, ou seja, não se identifica com esta personagem. Isto, de resto, confirma a função do *niais* como agente responsável por transmitir ensinamentos e não só por despertar o riso. É que, ao explorar o trágico, o melodrama cristaliza como verdades imutáveis determinados comportamentos, muitas vezes associados a máximas esclarecedoras; por outro lado, com a inclusão do cômico é possível um desmascaramento de “práticas sociais ridículas” que, associadas às máximas morais, reforçam a distinção ética entre o certo e o errado, e se estas ações são dignas de serem imitadas ou não – tanto as ações do próprio *niais*, como aquelas das personagens com quem ele contracena ou a quem se refere.

O cômico “[...] indica claramente que os valores e normas sociais não passam de convenções humanas, úteis à vida em comum, mas dos quais poderíamos nos privar e que poderíamos substituir por outras convenções” (PAVIS, 2001, p.59), por exemplo, trocar o errado pelo certo. Porém, percebemos que nem sempre a personagem cômica se faz presente, uma vez que “[...] os episódios cômicos não se encadeiam de modo necessário e inevitável” (PAVIS, 2001, p.59), podendo ser inseridos ou retirados da peça.

Ressaltamos que não falamos aqui do *distanciamento brechtiano*. A função do tolo não é propriamente criar espaço para um posicionamento crítico e reflexivo, mas apenas servir à veiculação das “máximas” ideologicamente voltadas para determinado contexto; não se esperam quaisquer questionamentos por parte do espectador/leitor, mas sim que ele assimile as mensagens transmitidas, perpetuando-se assim uma relação de poder preestabelecida. Justamente para manter esta relação não é interessante que o espectador/leitor reflita e/ou critique quaisquer coisas; o essencial é que se mantenha como mero receptor, o que contribui para a manutenção do *status quo*, dando ao melodrama um caráter reacionário, pois não lhe interessa suscitar atitudes subversivas à ordem vigente.

Levando em consideração o surgimento do melodrama no período pós revolução francesa, vemos que o contexto encaminha-se para a instalação de uma nova classe social no poder, a qual busca recursos para aí permanecer, por isso faz questão de não levantar questionamentos. Os enredos turbulentos das peças são suficientes para suprir a necessidade de fortes emoções do público, sem que seja preciso envolver-se em novas

contendas, além do mais as intrigas melodramáticas mostram um mundo em que a harmonia é sempre restabelecida, em que os vilões são punidos e a paz volta a reinar, de modo que os bons sempre triunfam.

Dentre as personagens mais importantes e mais recorrentes temos ainda o pai, símbolo da autoridade – é bom lembrar a tendência que têm os conflitos de, no melodrama, ocorrer no seio familiar, elemento tomado do drama burguês –, e o confidente, cujo papel é parecido com o do *niais*, servindo de contraponto tanto para o herói, quanto para o vilão, sendo respectivamente bom ou mau, conforme a personagem a quem serve – a diferença entre o confidente e o *niais* é que aquele não é dotado de comicidade.

Quanto à construção do espaço, o melodrama privilegia aqueles fechados (quartos, salas, castelos, porões, torres, etc.) ou restritos, em detrimento dos espaços abertos ou amplos. Essa escolha deve-se, ainda, a fatores relacionados à construção de uma atmosfera que se alie ao sentimento de medo que se quer provocar no espectador/leitor, e também contribui para a concretização do *suspense*, assegurando o interesse pelo desfecho, pois o medo que sente a personagem é transferido para o espectador/leitor e ajuda a criar expectativa. Isto se explica porque o espaço amplo é mais difícil de ser dominado, nele a personagem não se sente ameaçada pelo desconhecido, enquanto o espaço pequeno circunda a personagem, provocando a sensação de isolamento e de fragilidade em situação de perigo.

A escolha do espaço tem papel fundamental no desenrolar das ações. Nos espaços fechados predominam as ações com desfecho negativo, enquanto nos espaços abertos predominam as que têm desfecho positivo – chamamos de “desfecho negativo” aquele relacionado com a morte ou outra perda qualquer (como a da liberdade, por exemplo), e de “desfecho positivo” aquele sem esse tipo de relação. De preferência, esses espaços fechados são acompanhados de descrição mórbida, adotada como recurso técnico no processo de caracterização espacial.

Quanto ao tratamento dado ao tempo, percebemos que, diferentemente do espaço, que pode ser *caracterizado e concretizado*, suas “[...] marcas estão como que diluídas no texto, no espaço, nas personagens, no ritmo do espetáculo” (RYNGAERT, 1996, p.92). No mais das vezes é fácil encontrarmos referências ao tempo histórico – em especial quando se

trata de peças que remetem a fatos históricos, os chamados “melodramas históricos” –; entretanto, por se tratar do gênero dramático, o *tempo abstrato* se dissolve ao longo da intriga, apenas sendo indicada a sua passagem através de acontecimentos que retomam o passado e que têm importância para o momento presente das personagens – como o reconhecimento de uma personagem desaparecida há anos ou o desejo de vingança que permanece inativo e finalmente se realiza. Portanto, por se tratar de teatro, o que temos é a presentificação do tempo, de forma que o passado vem, de alguma forma, influenciar ou desencadear fatos no presente, modificando o destino das personagens.

Em relação à música, que está na raiz do termo melodrama, não só sublinha os momentos mais importantes, como se responsabiliza por dar indicações do que está por vir, servindo como índice dos acontecimentos. Uma música triste prenuncia um fato igualmente triste, ou seja, a música acaba exercendo função parecida com a da descrição. Segundo Thomasseau, a música no melodrama “[...] é ao mesmo tempo expressiva e descritiva. Sua função é inicialmente emocional: ela substitui o diálogo na pantomima, prepara e sustenta os efeitos dramáticos e patéticos, acompanha a entrada e a saída dos personagens [...]” (2005, p.131), enfim, dá maior expressividade ao texto, ainda que, com o passar do tempo, tenha perdido um espaço considerável, restando somente do *melos* do drama seu exagero sentimental.

Associando-se a todos estas convenções melodramáticas temos ainda a religiosidade, manifestada, sobretudo, pelas figuras femininas e simbolizando a crença na Providência Divina, ou seja, “[...] o deus cristão no melodrama é uma prece em meio ao medo da morte, um alento frente à perda de um ente querido, uma força que faz com que o herói principal se levante e realize sua vingança” (MOURA, 2005, p.6). A devoção, quando ligada às mulheres, principalmente se forem mães, confere uma marca de pureza e elevação a essas personagens, reforçando os sentimentos de abnegação e de submissão necessários para que se instale um modelo de perfeição a ser seguido, tão útil para reforçar a mensagem moral pretendida pelo gênero.

Às vezes a religiosidade une-se às lágrimas, outro recurso muito utilizado no melodrama. As lágrimas surgem nos mais diferentes momentos, sempre com o intuito de destacar o sofrimento e a angústia das personagens, e explorando ao máximo o

sentimentalismo próprio do gênero, sublinhando, ao longo das peças melodramáticas, tanto os momentos de desespero quanto os de esperança, indistintamente.

Entretanto o melodrama evoluiu. Nos tempos da Restauração Francesa (1814 - 1830),¹⁰ o melodrama clássico (segundo Thomasseau o primeiro a se desenvolver) era essencialmente virtuoso, mas posteriormente se modifica, compartilhando com o drama romântico e os folhetins suas cores sombrias e certos temas – como o do adultério e o da denúncia das injustiças sociais, embora sem uma análise propriamente crítica.

Como vimos, o surgimento e o desenvolvimento do melodrama ocorrem num período de profundas e radicais transformações da sociedade francesa, ligadas à ideologia da burguesia que, no início do século XIX, afirma sua força oriunda da Revolução Francesa. Nesse quadro de tantas mudanças, cúmplice de uma teatralidade exagerada e do espetacular, o gênero

[...] estava em voga, autores o cultuavam por nele acreditarem ou, dominando sua estrutura e artifícios, exploravam-no com vistas no sucesso e no retorno financeiro. De um modo ou outro, o que parece ser uma verdade é o fato de o melodrama realmente confirmar a ordem burguesa estabelecida após a Revolução, refletindo os valores dessa ordem, pensamento este, um século e meio depois [...] aplicável à radionovela e à telenovela, estudadas por alguns como convergência de valores morais da sociedade. (SILVA, 2005, p.2).

É, em suma, um gênero teatral que privilegia a emoção e a sensação, sendo a sua principal preocupação fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas e movimentadas, alegres e patéticas, nas quais a ação romanesca e espetacular estorva a reflexão, não veiculando críticas, apenas deixando os nervos à flor da pele, porque não trata de questões voltadas para o contexto propriamente dito (se há fome ou desemprego, se o povo que ajudou a fazer a Revolução Francesa está em melhores ou piores condições). Percebe-se, de modo implícito, que o poder apenas trocou de mãos e agora o povo, ao invés de se guiar pelos mandamentos da aristocracia, deve se guiar pelos mandamentos da burguesia, seguindo a sua moral e os seus valores. O povo configura-se como uma turba que deve ser guiada, conduzida, daí a importância das máximas

¹⁰ A Restauração Francesa teve início com a derrota de Napoleão Bonaparte, em 1814, e a retomada do trono pela dinastia dos Bourbons, com Luís XVIII; e findou com a revolução de julho de 1830, quando a burguesia reassumiu o poder, após derrubar Carlos X, sucessor de Luís XVIII.

transmitidas ao longo das falas das personagens, ou através de outros elementos do texto, como a presença do tolo. Tudo gira em torno do que é certo ou errado para ser seguido, de modo que aqueles que estão no poder não percam as rédeas de seus subalternos, como podemos notar na longa citação abaixo:

A paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante; e ela durará todo o século. A burguesia, que tem em mãos os negócios, aplaude também o melodrama porque ele reage contra os excessos do teatro anticlerical e do teatro *noir*, importado da Inglaterra e ainda muito em voga sob o Diretório. Por outro lado, ela aprecia o melodrama porque ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais, e propõe, em definitivo, uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos. A aristocracia, tanto a antiga quanto a nova, não deixava, tampouco, de misturar-se ao populacho nos bulevares para assistir aos espetáculos que, ao menos nos melodramas clássicos, preservavam o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido. (THOMASSEAU, 2005, p.14).

Na verdade, o melodrama, sendo fruto da Revolução Francesa, é um teatro que defende simultaneamente os valores da burguesia – que se fortalece – e do povo – que lutou durante a Revolução –, ambos contrários à aristocracia e aos seus privilégios, mas sem perder de vista quem detém o poder.

Naquele momento, portanto, o novo gênero veio preencher as lacunas deixadas pela derrubada de antigos valores e ajudou a instalar outros, dentre os quais o mais importante é a moralidade burguesa.¹¹

O povo, por sua vez, passou a seguir estas novas ideias e se sentiu, de alguma forma e mesmo que por pouco tempo, alçado de sua situação de injustiçado social como se, de repente, a situação sócio-econômica mudasse e ele deixasse de ser simplesmente povo – isto porque as peças melodramáticas não tratam diretamente das questões sociais, mas trabalham com a transmissão/manutenção de valores, criando a *ilusão* de mudança; afinal, devemos levar em conta que o povo foi a principal personagem durante a Revolução e

¹¹ Moral esta que se utiliza das instituições sociais (igreja, família, governo, etc.) para sua divulgação e para barrar ações individuais ou revoluções, pois segundo o discurso burguês todos têm direitos iguais, desde que aceitem a relação de exploração e dominação, de modo que esse é o melhor caminho, senão o único.

inspirava-se em seu lema – liberdade, igualdade, fraternidade –, porém sem atentar no que havia de falacioso nos *ideais* de progresso e liberdade então propostos.

Logo, num primeiro momento a burguesia e o povo encontram-se num mesmo patamar: ambos lutam contra a nobreza. Isto irá refletir-se na temática desenvolvida pelo melodrama, opondo-o ao teatro clássico, que valorizava tão somente a nobreza, mesmo que, como já foi dito, haja apenas uma mudança de foco: a burguesia toma o lugar da nobreza e passa a impor seu modo de pensar e agir, enquanto ao povo resta o papel de seguir os novos preceitos.

Dessa forma, podemos afirmar que o melodrama tornou-se um instrumento a serviço da burguesia liberal que ascende ao poder no final do século XVIII, sendo responsável pela transmissão, propagação e manutenção de sua ideologia, ainda que, todavia, o gênero não tenha surgido com esta função, mas gradualmente passou a servir aos propósitos aqui referidos, e justamente por servir à burguesia é que ele não pode *fazer pensar*; do contrário, levantaria novas insurreições, agora contra si mesmo, pois a burguesia, uma vez no poder, torna-se conservadora, justamente para não perder o poder conquistado.

O caráter popular e espetacular do gênero facilitou a aproximação com o público e a *transmissão/transposição* da nova ideologia através dos enredos turbulentos, onde sempre havia o restabelecimento da ordem e a presença constante de uma autoridade que deveria ser respeitada (pai, marido, patrão, etc.). Como já dissemos, não podemos afirmar, entretanto, se houve uma escolha deliberada por este gênero em detrimento de outros; o que se percebe é que, devido ao sucesso de sua composição e ampla recepção por parte do público, ele se tornou veículo ideológico, muitas vezes aliado do governo, servindo como instrumento civilizador e didático.

Entretanto não basta fazer uma lista das convenções utilizadas ou afirmar que temáticas de seduções e adultérios ou atos de violência e crueldade sejam características próprias do melodrama; afinal, a tragédia e a comédia desde sempre fizeram uso destes recursos, que são, aliás, característicos do teatro em si. Por isso, o importante é “[...] entender a forma particular de tratamento dos assuntos por ele [o melodrama] abordados [...]” e “[...] o conjunto de seus procedimentos” (CAMARGO, 2005, p.16). Devemos levar

em conta que o melodrama é um “teatro que não se impunha fronteiras ou fidelidades estilísticas, ao contrário procurava rompê-las e renová-las” – daí a sua estreita ligação com o Romantismo, ambos revestindo-se de um forte apelo popular e fugindo às regras preestabelecidas (pelo Classicismo sobretudo), de modo a sugerir que o importante é a mensagem a ser transmitida e não as convenções a serem seguidas.

Num momento em que é sensível a procura por um tipo de teatro que alie “sentimentalismo e prazer visual”, pois a “[...] nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por esta espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas” (XAVIER, 2000, p.85), o melodrama vem preencher esta lacuna, congregando, na sua estrutura, vários elementos responsáveis tanto por manter seu público constantemente interessado, quanto por veicular uma série de valores – sem, entretanto, provocar questionamentos, o que somente criaria impasses e não simplesmente uma aceitação dos valores pós-Revolução:

Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. 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 individual na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER, 2000, p.85, destaque do autor).

O gênero, que surge aliado a um determinado contexto histórico-social, vai, pouco a pouco, se moldando àquilo que o seu público busca, seja a emoção pura e simples, seja um espelho onde possa ver-se refletido ou, ainda, onde possa buscar um modelo a ser seguido. Percebemos que a função de transmissão ideológica fica implícita, não sendo vista como fundamental, mas ao mesmo tempo sendo imanente ao texto.

Com o advento do drama moderno, no final do século XIX, o melodrama perde espaço para peças com menos *coups de théâtre*, embora isto não acarrete, definitivamente, o seu desaparecimento. Mais uma vez ele irá se adaptar às mudanças e permanecerá junto ao público, agora veiculado pelos novos meios de comunicação de massa: cinema e televisão, inseridos, evidentemente, num novo contexto histórico-social.

De fato, o melodrama esteve sempre em busca de se manter nos palcos, levando a sua mensagem moral – segundo a qual transgredir a virtude sempre acarreta uma justa punição –, baseado numa estrutura codificada e repetitiva, afeta a exageros e surpresas, desenvolvendo temáticas voltadas ora à punição das paixões, ora à realização amorosa, estendendo-se desde o final do século XVIII, passando pelo XIX e adentrando o século XX – e, por que não dizer, o século XXI também? –, enfim, incorporando diversas mudanças, mas sem perder seu público jamais.

O que pretendemos mostrar, neste momento, é quais são as principais convenções do melodrama, as mais recorrentes, aquelas que, mesmo não sendo utilizadas simultaneamente, responsabilizam-se por dar o tom ao gênero. Entretanto, cumpre realmente frisar que o melodrama tem, como principal característica, o poder de *adaptação* – seja formal, temática, de público, de contexto - o que fez com que se mantivesse sempre presente de alguma forma, seja no teatro, no folhetim, no cinema, etc. Hoje o melodrama renasce na programação televisiva através das telenovelas e continua a manter o interesse e a comover o seu público, como fizera o teatro no passado.

Feito este breve histórico do surgimento e evolução do melodrama, percebemos que ele manteve algumas convenções fundamentais, apesar das constantes adaptações, tais como: fidelidade temática (amor, traição, ascensão social, punição das injustiças, etc.), presença do hiperbólico, maniqueísmo entre as personagens, caráter moralizante, profusão de episódios e busca de aproximação com o público.

Além disso, há uma estrutura formal que também se estabeleceu ao longo do tempo, um de seus recursos mais proeminentes refere-se à construção espacial, que acabou cristalizando determinados espaços como os mais apropriados para certas cenas: para a revelação de um grande segredo era necessário um espaço familiar às personagens envolvidas, de modo a sustentar a revelação, dando-lhe mais verossimilhança; para uma cena cujo desfecho estivesse relacionado com a morte era necessária uma construção sombria, num local fechado, quarto ou sala, de preferência acompanhado de uma tempestade; ou, ainda, para uma cena de um reencontro amoroso, nada melhor que um jardim ou um passeio junto à natureza.

Em suma, o melodrama criou uma estrutura própria para sustentar suas intrigas repletas de golpes de teatro e clichês, sem se esquecer da transmissão de valores e do fator moralizante. Para isso adaptou-se continuamente ao longo do tempo, segundo o contexto no qual estava inserido, sempre em busca de agradar ao seu público.

2 O MELODRAMA EM PORTUGAL

Há um convencionalismo estético em cada época e que não pode ser ignorado ao fazermos nossas leituras do texto dramático, e esse mesmo texto se sujeita a um enquadramento histórico, político e social também inegável e que interfere na sua composição e na sua recepção. Portanto, para que haja o entendimento de um texto como um todo é preciso levar todos estes aspectos em consideração.

A vida econômica, social e cultural portuguesa passou por várias mudanças no início do século XIX, primeiramente devido às turbulências políticas ocasionadas pela invasão francesa e pela vinda da família real para o Brasil e, em seguida, passou por um período de agitação política graças às lutas entre liberais e absolutistas, que se estenderam até meados do século, alternando o poder entre os partidários de D. Pedro e os de D. Miguel.

Em meados do século, a “partir de 1851, Portugal entra[rá] numa lenta industrialização [...]”, processo que se adensará “com a construção da rede ferroviária, em 1856” (SILVA, 2009, p.191), contribuindo para certa estabilidade, pois o país “[...] estava visivelmente cansado de tanta agitação política e desejava a paz. A burguesia, sobretudo, pretendia um governo forte, mas maleável, que lhe garantisse tranquilidade e expansão econômica” (OLIVEIRA MARQUES, 1998, p.46).

Até as décadas de 80 e 90, quando se iniciam as manifestações republicanas, cujo estopim foi o Ultimato de 1890, Portugal manteve-se sob calmaria, estabelecida pela manutenção do poder por uma “burguesia unificada” que “impedia quaisquer veleidades de rebelião por parte das classes inferiores” (OLIVEIRA MARQUES, 1998, p.47). A burguesia mantinha-se no poder, com efeito, e buscava constantemente condições de melhoria e estabilidade para si própria.

Mesmo nos momentos de maior estabilidade política, todavia, o século XIX revelou-se em Portugal um tempo de conturbação provocada por revoltas e crises que contribuíram como agentes transformadores da sociedade portuguesa oitocentista. Na Europa, de maneira geral, e em Portugal, de maneira particular, o século XIX foi marcado pela ascensão da burguesia e pela conseqüente derrocada da aristocracia, enquanto ao povo

restava figurar como uma massa sem rosto. Guardadas as devidas proporções, a burguesia tentou alçar-se à posição da aristocracia, porém nem sempre foi bem aceita naquele grupo, porque não possuía uma descendência nobre,¹² embora fosse possuidora do capital, útil para a compra de títulos de nobreza.

Mas não podemos esquecer que, independente da estabilidade ou instabilidade política, havia uma determinada moral, entendida como um conjunto de regras modelares, que deveria ser respeitada. Esta moral era definida de acordo com o modo de pensar e agir da classe que estava no poder, no caso, a burguesia. Assim sendo, as normas morais e éticas difundidas eram a honestidade, a honra, a gratidão, a consagração do casamento, a obediência e a sujeição aos pais, e a submissão às autoridades civis e religiosas, que também abrangia as classes menos favorecidas.

Afinal, quando se derruba um modelo social torna-se necessário a criação de uma ideologia que legitime a nova sociedade e que esta nova mentalidade atinja a aprovação popular. Tendo isso em mente a burguesia, durante o período revolucionário, leia-se da Revolução Francesa, patrocinou o Iluminismo, que trouxe no seu arcabouço teórico o liberalismo político (igualdade jurídica, Estado laico, anticlericalismo, voto universal, República, liberdade de culto, liberdade de expressão, liberdade de ir e vir, etc.) e o liberalismo econômico (não intervenção do Estado na economia – o mercado se autorregula – livre concorrência, proteção da propriedade privada, exploração do trabalho da classe operária), as duas formas de liberalismo foram adotadas em Portugal.

Além disso, para demolir o absolutismo, que um dia apoiara, a burguesia usou a força popular, manobrando a massa, que enfurecida destruiu o Antigo Regime, utilizando-se do seguinte esquema revolucionário: a burguesia patrocinava os filósofos iluministas que, por sua vez, agitavam o povo com suas ideias libertárias; a “plebe” destituía o rei, mas no final os burgueses assumiam o poder.

O povo fora iludido com as promessas de liberdade, igualdade e fraternidade, enquanto a burguesia se apropriara da ideias iluministas, que expressavam seus anseios

¹² A burguesia até utilizou-se dos “Manuais de Civilidade”, que divulgavam regras de conduta, de etiqueta, de moda, etc., os manuais traziam normas voltadas a esta classe social que buscava se legitimar e precisava de se *lapidar*. (cf. SANTOS, 1983).

políticos, ideias estas que estão na base da *moral burguesa*: saber quem é quem nas relações de poder e dominação; respeitar às instituições e a propriedade privada.

Portanto, veremos que ao longo do período estudado, a moral burguesa prevalecerá orientando, implicitamente, o desenvolvimento das temáticas do teatro português - que dividiremos em dois blocos, aquele publicado na primeira metade do século XIX, classificado como melodrama histórico, e o publicado na segunda metade do século, o melodrama burguês.

Em Portugal, a moral burguesa foi além das noções de certo ou errado apoiadas nos preceitos acima elencados e que deveriam prevalecer sob as intrigas dramáticas— sejam elas pertencentes à primeira ou à segunda metade do século XIX —, percebemos que a moral possuía uma mensagem subliminar pautada justamente nas *relações de poder e dominação* e no *respeito às instituições*, sobretudo quando se tratava do *privado*. Estes dois mandamentos prescreviam a base na qual se apoiava a moral burguesa, mostrando que fazer o bem, se preocupar com os desvalidos, dar a vida em nome de um amor impossível, etc., são situações que só têm valor quando fica claro quem mantém o poder, quem deve ser seguido e respeitado.

O melodrama enquanto gênero já carregava em seu bojo elementos moralizantes, mas involuntariamente prestou-se ao papel de divulgador deste tipo de moral, servindo uma classe que objetivava se manter no poder sem despertar o senso crítico, preocupando-se em preservar suas conquistas após a instalação do liberalismo em Portugal e que, para tanto, passou a desenvolver uma atitude reacionária, sempre visando a manutenção do *status quo*.

As relações de poder e dominação eram veiculadas através do maniqueísmo próprio do gênero melodramático, em que temos o embate herói *versus* vilão; da hierarquia estabelecida entre pai/filho(a), marido/ esposa, patrão/empregado; da manifestação do poder masculino sobre a fragilidade feminina; e, da supremacia do Poder Divino enquanto poder absoluto frente a qualquer decisão humana, surgindo como último recurso na solução dos conflitos, muitas vezes representada pela morte.

O respeito às instituições - que também servia à manutenção do poder - manifestava-se ao incitar a todos a valorização da Pátria, aliada a um espírito nacionalista forjado para fortalecer o país, características comuns nos enredos dos melodramas históricos; e na veneração da família, pois era considerada a base da Pátria, daí enredos em

que se destacavam a necessidade de um casamento feliz, pautado na fidelidade e no respeito mútuo.

Desta forma, o teatro serviu como um guia de boa conduta, responsável por implantar o respeito às autoridades e a adoção de preceitos morais dignificantes – fidelidade, honra, virtude – divulgando a ideologia da classe dominante, mas tendo o cuidado de não suscitar críticas ou reflexões, o que impediria a manutenção do *status quo* e despertaria reações contra o sistema recém implantado.

Por isso a presença do melodrama foi tão útil durante o século XIX em Portugal. Era um gênero que agradava ao público devido à sua estrutura já conhecida, comportando enredos rocambolescos, incitantes e de fácil entendimento, ao mesmo tempo veiculava máximas morais, divulgando o que é certo ou errado, mas sem inserir quaisquer tipos de críticas, ou seja, de quebra ainda era reacionário.

Assim, voltando-se às transformações ocorridas ao longo do século XIX em Portugal, veremos que o melodrama apenas adequou-se às mudanças de mentalidade do período, inserindo temáticas voltadas ao contexto, o que contribuiu para o seu sucesso e a sua permanência.

Dentre estas mudanças houve a tomada de consciência de que era preciso *construir um caráter nacional*, sobretudo durante a implantação do regime liberal, no início do século XIX.

Um dos pilares para a construção do nacionalismo seria a “destruição” do rei, fazendo com que este perdesse a sua aura de divino, de modo que na democracia todos fossem iguais perante a lei, gerando-se, assim, a afirmação do povo-nação e sua consequente soberania. Portugal atingiu este intuito com a instalação do primeiro sistema de governo parlamentar controlado por uma assembleia, ou seja, a Monarquia Constitucional, de modo que o rei teve os seus poderes diminuídos.

Além disso, partindo do preceito de que, segundo Benedict Anderson, o conceito ideológico de nação se apoia na seguinte definição: nação é “[...] uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo,

soberana” (ANDERSON, 2008, p.32),¹³ percebemos que foi precisamente o que aconteceu em Portugal, forjou-se uma consciência nacional, mas esta precisava de meios para se estabelecer.

Para se consolidar o conceito de nação e para se forjar o de identidade nacional, foram utilizados determinados suportes, tais como: a imprensa, a língua nacional e o capitalismo, responsáveis pela disseminação e consolidação daqueles conceitos (cf. Anderson, 2008).

A recém nascida consciência nacional foi divulgada através dos periódicos da época,¹⁴ onde as leis eram anunciadas – voltadas para a promoção da nacionalidade e do patriotismo – e também onde se publicavam artigos de defesa desta nova mentalidade.

A língua nacional teve um papel unificador e facilitador, pois através dela foi possível a divulgação mais ampla e rápida dos novos ideais nacionalistas que, por sua vez, utilizaram-se dos serviços da imprensa, aliando-se a outro meio bastante eficaz de transmissão e manutenção de valores e ideologias: o teatro. Afinal, à época, a imprensa, composta por jornais e revistas, e o teatro eram os principais órgãos de divulgação da informação, da cultura e, é claro, do pensamento vigente, propagando a ideologia da nova classe social - a burguesia -, que se torna representante da sociedade portuguesa, enquanto detentora do poder econômico.

E por se falar em poder econômico, o papel do capitalismo foi o de estimular uma série de mudanças ao longo de todo o século XIX, sustentando e – por que não dizer? – manipulando as formas de agir e pensar, principalmente se levarmos em conta que o poder estava nas mãos de quem dominava a economia, como o comércio e a indústria.

¹³ “Ela [a nação] é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”; “*limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações”; “*soberana* porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. Amadurecendo numa fase da história humana em que mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião universal se defrontavam inevitavelmente com o *pluralismo* vivo dessas religiões e com o alomorfismo entre as pretensões ontológicas e a extensão territorial de cada credo, as nações sonham em ser livres – e, quando sob dominação divina, estão diretamente sob Sua Égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano” (ANDERSON, 2008, p.32-34).

¹⁴ “O desenvolvimento da imprensa periódica veio [...] a constituir um fator de formação de um novo público, cujos gostos e interesses já nada tinham que ver com os padrões clássicos e as convenções a eles inerentes [...]” (REBELLO, 1980, p.18).

Mas aqui surge um impasse. Portugal através de seus intelectuais quer criar um pensamento nacionalista, para isso deve abandonar os modelos importados, porém, o modelo dramático em voga é justamente estrangeiro, pois a despeito de toda a agitação política e da consequente busca por características propriamente nacionais, “[...] Portugal via na França o seu modelo cultural e se abria profundamente, sem restrições, a toda e qualquer influência francesa [...]”¹⁵ (OLIVEIRA MARQUES, 1998, p.151) – o que, em parte, explica a presença do melodrama no país, gênero de lá importado. Cumpre notar que em Portugal o melodrama adota os elementos que lhe interessam segundo o momento em que está inserido, adaptando-se ao contexto português, suscitando “[...] paixões e joga[ndo] um papel importante no xadrez político, social e cultural da época [...]” (MACHADO, 1991, p.13).

Além do mais, de maneira geral, do ponto de vista

[...] literário e artístico, as grandes modificações sociais, econômicas e políticas do século trouxeram consigo o Romantismo, em Portugal como em todo o Mundo. Mais do que na poesia, *foi no teatro* e no romance histórico, bem como na pintura e na escultura, que o novo estilo se firmou. Eram esses, aliás, os gêneros que atraíam de preferência a burguesia citadina e que mais facilmente podiam ser apreendidos por ela. (OLIVEIRA MARQUES, 1998, p.151, destaque nosso).

O Romantismo em Portugal tem as suas balizas cronológicas situadas entre 1825, ano da publicação do poema “Camões”, de Almeida Garrett,¹⁶ e 1865, quando eclode a Questão Coimbrã. Porém, como bem observa Luiz Francisco Rebello, “[...] esta demarcação não deve entender-se em termos rígidos, pois quer antes de 1825 (1823), quer

¹⁵ “[...] a influência francesa se afirma sobretudo na segunda metade do século XVIII em Portugal, o movimento desta evolução cruza-se necessariamente com a governação pombalina [...]” (MARINHO, 1998, p.35), há inclusive referência de que a primeira peça francesa traduzida surja também neste período, que seria **George Dandin** ou **Le mari confundu**, de Molière. Segundo Ferreira de Brito, esta peça teria sido traduzida por Alexandre de Gusmão em 1737, justamente num momento em que “começa a subtrair-se a presença avassaladora do teatro espanhol que dominava quase em absoluto a cena portuguesa” (BRITO, 1989, p.7), dando espaço a outra interferência estrangeira, agora advinda da França.

¹⁶ Almeida Garrett era um revolucionário liberal a serviço da Pátria, que, *oficialmente*, dava início ao Romantismo com a publicação de sua obra “*Camões*”, em 1825; pouco depois, em 1838, com a estreia de **Um auto de Gil Vicente**, inaugurava o Romantismo no teatro português. Em 1836, através de uma portaria régia Garrett era convidado a ser o Inspetor-Geral dos Teatros, com a função de reformar e revitalizar o teatro nacional – o que, aliás, vinha ao encontro dos ideais românticos de nacionalismo e valorização do país.

depois de 1865 (1869), se escreviam obras que anunciavam ou prolongavam o romantismo” (REBELLO, 1980, p.14-15). O nascimento do Romantismo

[...] traz para o teatro a morte da tragédia clássica, cheia de solenidade e cria, em substituição, uma nova forma, o drama. A princípio confundindo-se ainda com a comédia lacrimosa e com a tragicomédia, apresenta-se depois sob a forma do “drama histórico”, na utilização de assuntos medievais, geralmente em verso, talvez como reação contra o “intelectualismo” dos árcades, mas concedendo também com o gosto sentimental e afetivo do povo que assistia às representações. (ALMEIDA, 1952, p.14).

Vale ressaltar que a implantação do Liberalismo e o nascimento do Romantismo deram-se simultaneamente e ambos estão na base da renovação literária portuguesa. Contudo, conceber o Liberalismo e o Romantismo como fundamentais para a literatura oitocentista significa considerá-los, na sua dimensão ideológica, como norteadores de toda a produção do período, pelo menos até meados do século.

Acreditamos que houve, de fato, uma intenção ideológica, advinda do governo da época, de utilizar-se da arte, sobretudo do teatro, como veículo das novas orientações políticas dominantes. Afinal, o “[...] teatro deve educar: é um agente desta ‘civilização’ – conceito e palavra-chave em todos os textos oficiais da primeira geração liberal [...]” (FRANÇA, [19--], p.400). Por isso “[...] a legislação de 1836-37 criou as condições para o surto de um teatro português, cujo melhor representante foi Almeida Garrett (1799 – 1854)”, mesmo que, apesar do nível das produções de Garrett, “[...] no que o acompanharam alguns outros dramaturgos românticos, *as traduções de autores estrangeiros depressa inundaram os palcos, recebendo a maior parte das vezes a preferência do público*” (OLIVEIRA MARQUES, 1998, p.151, destaque nosso).

Garrett irá associar de um lado a dramaturgia e de outro a imprensa como veículos desta ideologia nacionalista, visando à construção de uma mentalidade voltada ao nascimento de uma nação portuguesa livre das influências estrangeiras – sobretudo francesas. Esta postura no início do século XIX vem ao encontro dos ideais também nacionalistas do Romantismo, movimento recém introduzido pelo mesmo Garrett em Portugal.

De acordo com este espírito nacional, que segue o lema da Revolução Francesa – Liberdade, Igualdade, Fraternidade –, surgem: o liberalismo; a ideia de ascensão social por mérito – forma de a classe dominante, ou seja, a burguesia em ascensão se justificar frente à sociedade como um todo; o ideal de igualdade jurídica entre os homens e a valorização do indivíduo; enfim, algumas das diretrizes que servirão para a nação buscar a sua afirmação, além de, como já foi dito, preconizar-se uma dessacralização do rei.

De maneira geral, as revoluções liberais, que lutaram, por exemplo, pela monarquia limitada, representaram o caminho para a afirmação da ordem burguesa e acabaram por favorecer a difusão, no plano econômico, das técnicas e modos de organização típicos do capitalismo, o que, por sua vez, irá se manifestar na produção artística da época e no teatro propriamente dito. Esta manifestação se dá através dos temas trabalhados, da veiculação de normas de conduta e modelos a serem seguidos que contribuiriam para a instalação e/ou manutenção de determinados valores caros à construção de uma determinada sociedade.

Uma vez que a sociedade portuguesa de Oitocentos passava por alterações em sua base político-econômico-social isto alterou a sua face cultural. De acordo com o pensamento marxista,¹⁷ como nenhuma sociedade evolui de maneira descontextualizada historicamente, podemos afirmar que, de fato, o melodrama – que é o que nos interessa mais de perto – foi uma manifestação artística que carregou marcas deste contexto e de sua evolução, daí sua constante reelaboração ao longo do século XIX. Portanto, ideologicamente, tornou-se veículo de mensagens relacionadas ao período de sua produção.

Inúmeras traduções e adaptações de peças francesas servirão de modelo aos autores portugueses. Naquele momento, na França, o melodrama defendia ideais contrários àqueles da aristocracia francesa, porém, com a queda da monarquia e ascensão de uma nova classe social, o gênero, que já era sucesso, continua a difundir valores, mas agora voltados a um novo público, num novo contexto. Portanto, acaba assumindo um viés reacionário ao trabalhar em prol da conservação de determinada ideologia, impossibilitando quaisquer críticas que, às vezes, chegam a delinear-se, porém não são aprofundadas.

¹⁷ Segundo Engels: “[...] a produção dos meios de subsistência imediatos, materiais e, por conseguinte, a correspondente fase econômica de desenvolvimento de um povo ou de uma época é a base a partir da qual se desenvolvem as instituições políticas, as concepções jurídicas, as ideias artísticas e inclusive as ideias religiosas dos homens de acordo com a qual devem, portanto explicar-se [...]” (ENGELS apud MARX, K.; ENGELS, F.,[199-], p.351).

Dentre as convenções melodramáticas que permaneceram na produção portuguesa advindas do modelo francês são: o maniqueísmo, as reviravoltas do enredo e o desfecho onde prevalece a virtude. Porém percebemos que outras características se destacaram no melodrama português, como a abnegação, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento e a humanidade como qualidades mais praticadas no gênero, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência Divina, que coloca a moral acima dos dogmas e incita a uma prática da tolerância na vida religiosa.

Em Portugal, a moral do melodrama procura reabilitar a família e a pátria, reforçando, para a primeira, o modelo cristão, para a segunda, os modelos de heroísmo e bravura. Em suma, estas convenções ajustam-se perfeitamente à transmissão/manutenção dos princípios norteadores da moral burguesa por excelência, isto é, as relações de poder e dominação e o respeito às instituições, servindo-se da estrutura melodramática.

Enfim, a função do melodrama de transmitir valores, contudo, sem dar margem a questionamentos, parece-nos ter sido apenas transplantada de uma realidade para outra – da França para Portugal.

Entretanto, a quem se dirigiam os espetáculos? Que tipo de público encontramos naquele momento? Boa parte da plateia era composta pela aristocracia decadente e pela burguesia em ascensão, isto porque havia uma grande maioria da população que não podia pagar pelos espetáculos, além, é claro, de perfazer um público também, em sua maioria, analfabeto, a quem não interessava certos tipos de espetáculos. Vejamos como era constituído esse público de teatro em Portugal:¹⁸

¹⁸ Há outras referências interessantes em relação ao público da época, como: “uma corte dissoluta se extasiava perante as montagens faustosas da ópera italiana, um povo adormecido e inculto divertia-se com as chocarrices obscenas dos entremezes e farsas de cordel e uma burguesia letrada comprazia-se na admiração estéril de tragédias imitadas do francês, ‘que não tinham de português senão as palavras... algumas, e uma ou duas apenas o título e os nomes das pessoas’, como observou Garrett” (REBELLO, 1980, p.36). Ou ainda, Augusto de Castro, a propósito da existência de públicos diversificados, escreveu: “De todas as distrações, o teatro [...] é a mais nobre, difundindo a moral e o progresso. Em Lisboa, cada teatro tem o seu público especial: uns preferem os dramalhões de grandes efeitos e aplaudem com entusiasmo sempre que a maldade e o vício são suplantados pela honra e virtude; muitos querem recrear os ouvidos e os olhos ouvindo a música ligeira das operetas, admirando as variegadas cores do guarda-roupa, há quem aprecie muito as mágicas e vá às revistas para admirar a plástica das mulheres e saborear os ditos picantes e os *couplets* maliciosos; muita gente vai desopilar-se com a farsa alegre e chistosa, que despreziosamente ridiculariza os maus costumes, *castigat ridendo mores*” (MACHADO, 1991, p.9-10).

A sociedade portuguesa, dividida fundamentalmente em três classes, tinha, conforme a sua condição, determinadas reações perante o teatro.

A aristocracia, recordando as glórias passadas, e o povo, inculto e rotineiro, [...] necessariamente gostava e aplaudia as reconstituições históricas e os dramas lacrimosos. Daí, o grande sucesso alcançado pelas representações deste gênero de teatro.

A burguesia, dividida entre os capitalistas prósperos e uma rala classe média, se ia ao teatro era para distrair-se. Procuravam as salas de espetáculos como um mero divertimento [...] e não por preocupações de ordem estética.

Restava uma pequena elite de escritores, artistas e poetas, que embora apreciando e discutindo, embora sendo eles que escreviam para os jornais e mantinham o público informado do que se passava nos países mais adiantados e criticavam o ambiente nacional [...], não constituíam um número suficiente para modificar os gostos e a incivilidade, as qualidades adormecidas e esquecidas. (ALMEIDA, 1952, p.93).

Deste público destaca-se a burguesia que, detentora de melhores condições financeiras, acabou por tornar-se alvo dos dramaturgos e das companhias teatrais; uma burguesia que, por muito tempo, almejava alçar-se à categoria dos *nobres*, dos *aristocratas*,¹⁹ ostentando um padrão de vida requintado, mas sem refinamento.

Enfim, houve uma intenção de fortalecer um teatro que fosse ao mesmo tempo difusor das ideias nacionalistas e da ideologia dominante – leia-se da burguesia, que se aproveitava do seu poder aquisitivo para comandar a monarquia constitucional e beneficiar-se. Com efeito, Marx e Engels já diziam que as ideias que prevalecem são aquelas da classe dominante:

Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes, ou seja, a classe que tem o poder *material* dominante numa dada sociedade é também a potência dominante *espiritual*. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe igualmente dos meios de produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual está submetido igualmente à classe dominante. Os pensamentos dominantes são apenas a expressão ideal das relações materiais dominantes concebidas sob a forma de ideias e, portanto, a

¹⁹ O que foi muito bem vindo para o Tesouro Público durante o reinado de D. Maria II, quando o “título de barão rendia ao Estado, em direitos de mercê, 206.000 réis em 1834” e “6.000.000 réis em 1837”; enquanto o de “visconde um pouco mais: 206.000 réis em 1834” e “1.055.000 réis em 1848” (MATTOSO, 2002, p.163, v. X), dando azo aos cronistas da época para “‘desmoralizar’ o enobrecimento de todos aqueles que ‘se deitavam simples João Fernandes e que de repente acordavam Visconde Fernandes ou Conde João.’” (MATTOSO, 2002, p.172, v. X).

expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; dizendo de outro modo, são as ideias do seu domínio. Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem entre outras coisas uma consciência, e é em consequência disso que pensam; na medida em que dominam enquanto classe e determinam uma época histórica em toda a sua extensão, é lógico que esses indivíduos dominem em todos os sentidos, que tenham, entre outras, uma posição dominante como seres pensantes, como produtores de ideias, que regulamentem a produção e a distribuição dos pensamentos da sua época; as suas ideias são, portanto, as ideias dominantes da sua época. (MARX, K.; ENGELS, F., 1980, p.55-56).

Dessa forma todo o trabalho efetuado por Garrett em prol do teatro nacional esbarrou na problemática de se fazer um teatro genuinamente português, sem influência estrangeira, mas que ao mesmo tempo agradasse ao público, e daí teria que usar a fórmula desse mesmo teatro estrangeiro do qual pretendia se afastar, porque era um gênero de fácil assimilação e cujas características se adequavam à proposta de divulgação e, posteriormente, manutenção dos ideais nacionalistas – e da ideologia dominante. Assim, teve de lançar mão do melodrama ou aceitá-lo nas composições da época, como aquelas que participaram do primeiro concurso dramático em 1839.

É perceptível a busca de uma solução para o teatro nacional, entrevista em artigos nos periódicos da época, como os que seguem, e que permeiam praticamente todo o século – selecionamos alguns exemplos, mas outros poderão ser vistos no ANEXO I, ao final deste trabalho:

[Teatro da] Rua dos Condes - Grandes passos de progresso tem dado o nosso teatro nacional nestes últimos meses. [...] Infelizmente falta àquele teatro um bom repertório: nós temos poucas peças dramáticas que sofram representação, mas algumas temos, e cumpria dar essas. Mas em todo o caso nunca será o meio de criar um teatro nacional o traduzir cegamente os vaudevilles e dramas franceses – que além de repugnarem por sua contextura e frase aos nossos hábitos, estilo e uso de falar, tem aqui em Lisboa o inconveniente de terem já sido vistas em Francês, muito melhor executadas, assim porque os atores eram superiores como porque em seu original valem o dobrado do que nas descozidas traduções em que *travestiram* e mascararam. (O ENTRE ACTO: jornal dos teatros, Lisboa, v.1, p.14, 17 maio 1837).

Companhia Teatral Francesa – Lisboa - Consta que o Sr. Conde de Farrobo escriturara uma companhia de atores franceses, para vir trabalhar nesta cidade. Melhores fados lhe assistam, se assim for, do que já

aconteceu à de Saint Eugène em 1820, e ultimamente à de Emílio Doux: em boa hora venha ela; que nos aproveite mais, do que nos dane. Se porém o *seu repertório* tem de vir recheado dos terrores absurdos, e imoralidades douradas, que já por lá se não consentem; se os nossos atores, em vez de tomar dos novos hóspedes só o que eles tiverem de bom, procurarem imitá-los no tom francês de declamar a nossa língua, como já há muito tempo diligenciam, e têm conseguido, então Deus detenha por lá esses Antonys e Lucrécias Borgias, esses Gênios da Noite, e Cabros monteses ambulantes, que para praga antipatriota, bem basta, o que basta. Ficamos à espera; e trataremos deste assunto, quando for tempo, com a gravidade, que lhe é devida. M. A. de A. (REVISTA Universal Lisbonense: jornal dos interesses físicos, morais e literários por uma sociedade estudiosa, Lisboa, T.1, n.1, p.10, 1 out. 1841).

Esta defesa de um teatro nacional, cuja função era extirpar a “praga antipatriota”, refere-se, como já foi dito, à influência francesa no teatro português, porque ainda que Garrett, enquanto inspetor-geral dos Teatros e Espetáculos Nacionais, tenha cumprido sua tarefa de promover a renovação – senão recriação – de um teatro nacional, “[...] o padrão utilizado era, quase invariavelmente, o que o romantismo francês, para o melhor e para o pior, havia posto a circular” (REBELLO, 2010, p.70).

E, justamente, o que circulava nos palcos portugueses era o melodrama, porém na maior parte das vezes as peças não eram assim rotuladas – havia uma espécie de *pudor*, os autores receavam assumir esta nomenclatura, classificando as suas peças como drama, tragédia, comédia, mágica, etc. Assim, em Portugal percebemos que o melodrama aparece de forma *camuflada*, ou seja, “reinava na época uma flutuação de termos que se aplicavam às peças quase sem critério” (FERREIRA, 2006, p.86).²⁰

Inclusive houve uma espécie de tentativa de se fugir à influência do melodrama, buscando privilegiar, primeiramente, o drama histórico²¹ – nos primórdios do século XIX - e, posteriormente, o drama de atualidade – a partir de meados do século -, aquele se propondo a reconstituir o passado histórico nacional, este a reproduzir os costumes da sociedade contemporânea, porém, nem um, nem outro escaparam dos

²⁰ Ou ainda, os “[...] dramaturgos da época [...] buscaram na diversidade terminológica camuflar a real natureza da dramaturgia lusa do período [...]” (CORRADIN, 1997, p.37).

²¹ “[...] Todo o discurso oitocentista recorreu sistematicamente à história, que, além de ter sido um imperativo estético, um cânone formal do Romantismo, foi também uma estratégia de sedimentação do espírito nacionalista, um veículo de propaganda do Estado-Nação” (PEREIRA, 2004, p.71).

[...] complicados enredos sentimentais, acionados pelos mesmos mecanismos rudimentares e encarnados em idênticas personagens estereotipadas, visando em ambos os casos uma finalidade retoricamente moralizadora: “dar o castigo ao vício e o prêmio à virtude”. (REBELLO, 1984, p.16).

A consulta aos periódicos da época revelou-nos que a maioria dos textos encenados eram anunciados apenas como *drama*. Havia, portanto, pouco rigor em relação à classificação dos gêneros, talvez “[...] justamente pela dificuldade na diferenciação dos gêneros, a designação genérica de ‘drama’” surgisse “vinculada à maioria dos textos levados à cena no período [...]” (VASCONCELOS, 2003, p.48). Os autores negavam-se a reconhecer o uso do termo *melodrama*, certamente porque o seu aparecimento, na passagem do século XVIII para o XIX, coincidia com o momento da criação de um teatro nacional – daí a resistência em divulgar um gênero *importado* quando a ordem do dia era a de criar um autêntico teatro *português*; ou, por outro lado, devido ao próprio preconceito aliado ao gênero, que era tido como exagerado e populista; ou, ainda, como vimos, pela própria dificuldade com a distinção dos gêneros. É preciso, pois, identificar as várias formas de camuflagem do melodrama em meio à produção dramática da época.

O que é certo é que, mesmo havendo dificuldade de classificação, percebe-se certa resistência ao melodrama, revelando menosprezo, uma vez que, geralmente, não se utiliza esta classificação.²² Mesmo assim o melodrama influenciou diversas obras ao longo de todo o século XIX, fazendo-se presente através da configuração temática e da construção formal de várias peças.

Aliás, vários foram os autores que exploraram o melodrama: João Baptista Gomes e António Xavier Ferreira de Azevedo,²³ ambos considerados precursores tanto do Romantismo quanto do melodrama portugueses, dedicaram-se, sobretudo, a traduções e adaptações de melodramas; Gomes de Amorim, com **Fígados de Tigre – o melodrama**

²² Segundo Vasconcelos, a porcentagem do melodrama era baixíssima - 0,3% - o que se explica, certamente, pelo fato de muitos textos, mesmo com pendor acentuadamente melodramático, surgirem naquela época “indistintamente na categoria de dramas.” (VASCONCELOS, 2003, p.191).

²³ Este “[...] pode considerar-se que foi o iniciador entre nós do melodrama sentimental e de aventuras, sob a dupla influência de Kotzebue e Pixérécourt” (REBELLO, 1980, p.28), ou ainda, segundo Duarte Ivo Cruz, “[...] António Xavier Ferreira de Azevedo [foi] dramaturgo ‘de cordel’, [...] iniciador, em Portugal, do ‘drama lacrimoso’, de clara referência pré-romântica” (CRUZ, 1988, p.107).

dos melodramas (1851); Álvaro do Carvalho, com **O castigo da vingança!** (1862), entre outros. Entretanto, tomaremos os autores de nosso *corpus* como paradigmas.

Porém, desde já afirmamos que o melodrama em Portugal distanciou-se do chamado “melodrama clássico” – afinal, o contexto português é outro –, de modo que o melodrama português possui suas particularidades em relação ao melodrama francês. Justamente é o que nos propomos a analisar nas peças de nosso *corpus*, de maneira a visualizar o que é específico do melodrama português.

Inclusive é interessante notar que, em Portugal, outro grande nome do melodrama francês que muito influenciou os dramaturgos portugueses foi Victor Ducange (1783-1833), talvez tanto ou mais apreciado que o próprio Pixérécourt. Ele teria introduzido algumas inovações na fórmula inicial do melodrama, que nos parece terem tido grande aceitação, de modo que em seus dramas o

[...] tema do amor assume um papel de maior relevo, há um novo tratamento das personagens, com caracteres mais humanos, mais próximos da realidade; a personagem burlesca tende a desaparecer, assim como as cenas cômicas, endurecendo deste modo a tensão dramática; a palavra é revalorizada em detrimento dos efeitos visuais e nota-se já uma certa intenção de crítica social. (FERREIRA, 2006, p.96).

Além disso, Ducange era defensor das ideias liberais o que certamente o aproximou ainda mais dos dramaturgos liberais portugueses.

Buscando demarcar as origens do gênero, vemos que em Portugal as primeiras ocorrências do melodrama se dão juntamente com o início do Romantismo, movimento que veio ao encontro de mudanças no âmbito político, social e econômico no primeiro quartel do oitocentos.²⁴ Nesse momento o teatro era visto como um instrumento a serviço da transmissão de valores, servindo como divulgador dos conceitos de civilização e nacionalização almejados pelo país, confundindo-se com o drama histórico.

²⁴ Afinal o “[...] Romantismo foi uma época de contestação forte, tão forte que nele raivou uma guerra civil; e uma época de tradições vivas e mais fecundamente actuanes que nossas vagas e formais tradições. Em começos de 1820, a década romântica, afrontam-se com intolerância: duas pátrias – Portugal antigo e Portugal liberal; duas escolas – a Clássica e a Romântica; dois valores – Tradição e Contestação” (SAMPAYO, 1974, p.89).

Posteriormente, já no período do Ultrarromantismo, em meados do século XIX, o teatro – leia-se o melodrama – sofrerá uma mudança em sua temática, acompanhando assim as mudanças visíveis na sociedade de então, na qual se faz soberana a burguesia e os seus interesses - denotando a necessidade de afirmação enquanto classe social. Portanto neste momento temos o chamado teatro de actualidade,²⁵ em nossa análise chamado de melodrama burguês, preocupado com questões sociais e servindo, novamente, como difusor de modelos a serem seguidos.

No final do século, durante o Simbolismo-Decadentismo, veremos um período de novas atribuições políticas – agora republicanas – e um teatro que reflete as mudanças ocasionadas tanto no âmbito estético, quanto no político e social, trazendo à tona um certo pessimismo. As preocupações giram em torno da ameaça à estabilidade da monarquia constitucional devido à ascensão do Partido Republicano. O golpe derradeiro será o *Ultimatum* de 1890,

[...] este ultimato provocou uma vaga nacional de indignação contra a Inglaterra e um movimento generalizado contra a Monarquia e o próprio rei, acusados de não haverem prestado atenção suficiente aos territórios ultramarinos e, assim, de terem comprometido os interesses da Nação. [...] Os acontecimentos de 1890-1 estiveram enquadrados numa séria crise econômica e financeira, de âmbito internacional. A crise econômica europeia de 1890 repercutiu-se em Portugal como possivelmente nenhuma até então, sendo agravada pelo ambiente de pessimismo e de profunda descrença nos governantes e nos modos de governar que permeabilizava as classes dirigentes. (OLIVEIRA MARQUES, 1998, p.55).

Teremos então um melodrama que ainda se manifesta, mesmo bastante modificado, dividindo espaço com outras formas teatrais - como o breve retorno do teatro histórico e a chegada do teatro simbolista -, mas mesmo assim acaba transpondo o século XIX e adentrando o século XX.

Afinal o melodrama provoca uma identificação do público com aquilo que está sendo encenado, de modo que o espectador permanece fiel a este tipo de entretenimento, cujo segredo da popularidade, segundo Prado,

²⁵ De acordo com Santos, este gênero teatral “recebeu várias designações: drama de actualidade, comédia de costumes, comédia-drama, drama realista ou drama social” (1983, p.62), o que, a nosso ver, reforça a problemática voltada à classificação dos gêneros mais uma vez.

[...] 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. [...] 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. [...] 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).

As aspirações permanecem no nível do imaginário, onde o espectador elimina as desigualdades e pune as maldades, rumo a um desfecho aprazível, premiando a virtude. Dali ele absorve somente os ensinamentos e mensagens daquilo que deve ou não ser imitado, sem qualquer intenção de mudança, apenas confirma a “boa ordem social”, num processo de alienação frente à sociedade e à realidade.

No melodrama português – o que pode ser constatado em nosso *corpus* -, veremos que os conflitos e as soluções dos mesmos estabelecem uma relação entre o público e o texto: histórias cujos obstáculos são sempre transpostos para atingir diretamente a felicidade, quando temos um *happy end*; ou histórias que mostram que transgredir as regras da boa conduta fatalmente levará à punição, nos casos de desfechos trágicos. No final, tanto em um caso como no outro, o melodrama trabalha em prol da permanência da realidade como ela é, o que importa ao espectador/leitor é saborear a vitória de seus heróis, aprendendo com eles como se deve agir; e, ao mesmo tempo, aprendendo com os vilões o que não se deve fazer, sob o risco das punições.

Enfim, o melodrama em Portugal será utilizado para veicular máximas voltadas aos interesses da classe dominante, sem dar espaço a questionamentos de qualquer ordem, contribuindo de forma reacionária para a manutenção do *status quo*.

3 GARRETT E O MELODRAMA

Garrett foi, sem sombra de dúvidas, um dos maiores intelectuais de sua época,²⁶ a sua atuação no cenário político e literário girou em torno de 1820 a 1850, tendo como contexto primeiramente a contenda entre os liberais e os absolutistas, passando pela vitória dos liberais (1834), posteriormente passou pelo cartismo, setembrismo e cabralismo, até a Regeneração, mas a partir desse momento, já em 1853, um ano antes de sua morte, se incompatibiliza com o governo regenerador e afasta-se da vida pública.

Tem ele o mérito de ter sido o introdutor do Romantismo em Portugal, tanto no gênero lírico, como no dramático, e o responsável pela restauração do teatro nacional.

Isto é o que nos interessa mais de perto, principalmente por ter exercido o cargo de Inspetor Geral dos Teatros e Espetáculos Nacionais, de 1836 a 1841, cujas funções eram basicamente promover o (re)nascimento do teatro português através da formação de atores, da construção de um teatro que abrigasse decentemente os espetáculos – que seria o D. Maria II, inaugurado finalmente a 13 de abril de 1846 –, e da promoção de concursos dramáticos que propunham uma produção verdadeiramente nacional sem a influência estrangeira, considerada perniciososa, pois enquanto

[...] a aristocracia se extasiava perante as faustosas montagens das óperas italianas e um povo adormecido e inculto se divertia com as chocarrices dos entremezes e farsas ditas “de cordel”, uma burguesia letrada entediava-se com “deslavadas” tragédias que (a observação era de Garrett) “não tinham nada de português senão as palavras... algumas, e uma ou duas apenas o título e o nome das pessoas”. (REBELLO, 2010, p.44).

Mas Garrett também contribuiu para a renovação do teatro nacional com as suas próprias peças, por exemplo, “escrevendo para o Teatro Nacional e Normal da Rua dos

²⁶ “A personalidade de Almeida Garrett, com todo o seu exibicionismo e versatilidade, tem uma riqueza que não cabe inteiramente nas suas produções literárias, mesmo incluindo nelas o orador parlamentar, o teorizador de uma democratização cultural, o ensaísta da história da arte e da literatura nacional [...]. É preciso não esquecer a sua ação como pedagogo, político, jornalista e tribuno, legislador, jurista e fundador de instituições culturais” (SARAIVA; LOPES, 1996, p.678).

Condes, onde se estreou a 15 de Agosto de 1838, [...] **Um auto de Gil Vicente**” (REBELLO, 2010, p.53) e com textos teóricos – como a **Memória ao Conservatório Real**, que acompanha o seu **Frei Luís de Sousa** – ou, ainda, retocando textos alheios, como **O cativo de Fez**, de Silva Abranches – entre outros ²⁷ –, sempre com o intuito de melhorar a produção nacional, visando libertá-la da influência estrangeira, em nome de uma tradição e de uma identidade nacionais, e, sobretudo, libertá-la da “[...] dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfêmias e das maldições [...]” (GARRETT, 1999, p.46), que era o que reinava nos palcos portugueses de então. Lembramos que Garrett atribuía ao teatro uma alta função civilizadora, e empenhou-se intensamente na sua renovação, preconizando “[...] uma produção nacional de qualidade, susceptível de elevar o gosto e a cultura do público” (SANTANA, 2010). Além disso, de acordo com Maria João Brilhante, a

[...] revolução de Setembro traz condições para que Garrett ouse pôr em prática um programa completo de modernização do teatro que se fazia em Portugal. Através [...] da escrita de um texto no qual o público reconhecesse, talvez ainda não uma identidade nacional entrevista por Garrett, mas já a estimulante sintonia com o momento histórico, com o sentimento de liberdade, a ideia de progresso. (BRILHANTE, 2000).

Porém, mesmo preocupado com os rumos do teatro em Portugal, trabalhando em prol de sua reestruturação, o autor teria, vez ou outra, sucumbido à influência do teatro que estava na moda, ou seja, o melodrama – o que, por si, já demonstra o quanto era expressiva a presença deste gênero naquela época.

Escolhemos alguns trechos, a título de exemplo, das peças **Um auto de Gil Vicente**, **O Alfageme de Santarém** e **Frei Luís de Sousa** para comprovar o que afirmamos. Vejamos como, nestas peças, Garrett teria utilizado convenções próprias do melodrama, e especialmente como isto se teria dado naquela que é considerada a obra-prima do seu teatro.

²⁷ “**O Camões do Rossio**,” cujo autor é Inácio Maria Feijó, “[...] na sua forma final, muito ficou a dever à intervenção revisora de Garrett” (REBELLO, 2010, p.76), ou ainda, “**As duas filhas**” em que o autor, António Pereira da Cunha, em 1843, “agradecia a Garrett ‘as modificações e alterações’ que nela introduzira [...]” (REBELLO, 2010, p.77).

Em relação a **Um auto de Gil Vicente** são recorrentes diversos elementos melodramáticos, como a importância dada ao espetáculo grandioso entrevista na utilização dos bailados e do canto em vários momentos – o que por si só já remete ao *melos* do drama –, mas chamam mais atenção outros recursos voltados à sentimentalidade, como os desmaios de Beatriz, primeiro na cena X, do segundo ato:

D. Beatriz (*interdita e baixo*) – Desgraçado, não vês que me matas?

Bernardim (*do mesmo modo*) – Que disseste, Beatriz?

D. Beatriz (*do mesmo modo*) – Que me matas – que te não mereço – que te... (*Desfalece.*) (GARRETT, 2007, p.139).

E, mais adiante, quando está a bordo, prestes a deixar o país, e recebe às escondidas Bernardim, cena XIII, do terceiro ato:

D. Beatriz, Paula Vicente e Bernardim Ribeiro (*saindo*)

D. Beatriz – Ai! (*Desfalece; acode-lhe Paula.*) (GARRETT, 2007, p.152).

Porém, muito além dos desmaios de D. Beatriz (que ainda não acabaram), certamente o desfecho é um dos momentos mais melodramáticos do texto, com Bernardim lançando-se ao mar, seguido de mais um desfalecimento de Beatriz, ao final da cena XIII, do terceiro ato:

Bernardim – Que tomem também a minha vida. (*Arremessa-se, pela varanda do galeão, ao mar.*)

D. Beatriz – Ai! (*Cai sem sentidos.*) (GARRETT, 2007, p.155).

Quanto a **O alfageme de Santarém**,

[...] foi representado em 1841, em Benfca (ou no Teatro da rua dos Condes, dirigido pelo conde do Farrobo, entre pateada cartista e aplausos?) e é um dos textos a revisitar, quer para lhe conhecer melhor as circunstâncias de produção, quer para o cruzar com modelos de teatro como o *melodrama* ainda em voga nas cenas europeias, de forma a tornar visíveis lugares-comuns de fabricação e especificidades geradas pelo público alvo. (BRILHANTE, 2000, destaque nosso).

Note-se que Maria João Brilhante refere-se à possibilidade de se considerar o melodrama como modelo para a produção de Garrett e lembra-se da presença onipotente do público, responsável por nortear a produção dos autores.

Voltando ao texto, chamamos a atenção, assim como em **Um auto de Gil Vicente**, para o sentimentalismo exacerbado. Nuno Álvares Pereira irrompe “[...] por este drama, na última cena do primeiro ato, protagonizando, com Alda, a primeira cena de pendor melodramático do texto: Alda desmaia ao ver Nuno e este sustém-na nos braços [...]” (VASCONCELOS, 2003, p.311), como se vê no fragmento abaixo:

Cena XI, Primeiro Ato

Alfageme, Alda, Nun’Álvares; Cavaleiros

Nun’Álvares: Alda!

Alda: Nuno! (*Desmaia. Nuno corre a ela e a sustém nos braços*). (GARRETT, [1985?], p.31-32).

Também se manifesta o exagero típico do melodrama no final da cena XI, do terceiro ato, quando Nuno declara-se a Alda e esta o repele. Neste momento destacam-se por um lado o exagero sentimental e por outro a referência à moralidade, vista através do comportamento digno de Alda:

Alda, *com serenidade*: Hei-de amar a meu marido.

Nun’Álvares: Voto a Satanás...

Alda: Nuno!

Nun’Álvares: Que tal não será. – Tu, Alda, tu amarás outro homem, vivo eu! Santo Lenho da Vera Cruz que... (*desvairado e resolutos*) Para amante não me queres... nem eu queria. Por esposo não me aceitaste... Pois será o que escolheres; mas uma das duas coisas há-de ser. (*Toma-a de repente nos braços e vai a fugir com ela. Alda desmaia*). (GARRETT, [1985?], p.91).

Além da presença de elementos do melodrama, para Maria João Brilhante o que temos é um hibridismo entre “[...] o drama histórico e o melodrama, como se torna evidente

no confronto com melodramas franceses de Pixérécourt ou de Scribe [...]” (BRILHANTE, 2000), e esta mistura dos dois gêneros dramáticos reforça a idéia de que o melodrama estaria, assim como o próprio drama histórico, a serviço da criação de uma identidade nacional, ainda que não de forma explícita, indicando a necessidade de se valorizar o presente tendo como modelo o passado; entretanto o passado serve apenas de pano de fundo, como motivo para o verdadeiro tema a ser desenvolvido: a construção de um legítimo caráter nacional, pautado na moral, na justiça, na fidelidade, enfim, nos valores que regem a família – e aqui justificam-se os enlaces amorosos –, esta sim, alicerce da sociedade e da nação.²⁸

Portanto, seja em **Um auto de Gil Vicente** ou em **O alfageme de Santarém** as personagens preocupam-se muito mais com os próprios sentimentos e com as consequências que estes sentimentos podem trazer do que com quaisquer outros motivos de ordem política e social, uma vez que este não é o foco do gênero melodramático, pelo contrário, em geral afasta-se de qualquer tipo de manifestação crítica. Mesmo em **O alfageme** as questões políticas acabam ficando em segundo plano, de modo que as questões amorosas se tornam as verdadeiras preocupações dos protagonistas, deixando claro que estão sempre em busca da felicidade, sobretudo amorosa, mas sem se esquecer das regras da boa conduta moral, porque estas são responsáveis pela manutenção da ordem estabelecida, devendo ser respeitada.

Somente através da moral é possível criar uma base sustentável para a nação, do contrário ela não pode existir. A problemática referente aos rumos tomados pelo governo não diz respeito ao povo; a este cabem outros interesses: ele deve preocupar-se com as questões ordinárias, ligadas ao seu cotidiano e deixar que outros tomem conta do país, pois ele já tem a sua *função*.

Já quanto ao **Frei Luís de Sousa**, que estreou em 1843 e foi publicado em 1844, é “reconhecidamente a obra que melhor realiza o [...] ideal de sobriedade artística: combinando o *pathos* da tragédia clássica e a actualidade vivencial do drama familiar”,

²⁸ Lembramos, entretanto, que estes valores voltados à construção de uma identidade nacional remetem à burguesia dominante, que era a detentora do poder financeiro e por isso direcionava a produção teatral da época. Mesmo assim, aqueles que tinham acesso a estas peças sem fazerem parte desta classe social também tinham o seu espaço garantido, uma vez que a mensagem transmitida também era facilmente assimilada pelo público pertencente às camadas populares.

permanecendo “ainda hoje um texto modelar da literatura dramática nacional” (SANTANA, 2010). Nota-se que o autor se esmerou tanto na sustentação e no desenvolvimento do tema, sobre o qual tece uma série de explicações, quanto na construção da forma dramática, a qual revela um trabalho que reflete austeridade e economia na construção espacial, na escolha das personagens e dos lances dramáticos, mas que, apesar de tudo isso, não escapou à presença do melodrama, ainda que pontualmente.

A mistura de “*tragédia clássica*” e “*actualidade vivencial do drama familiar*”, a que se refere Maria Helena Santana, tem causado polémica e dividido os estudiosos, de modo que encontramos análises que defendem ora uma classificação, ora outra, ou ainda admitem a mescla de ambas as estéticas: Classicismo e Romantismo.

Garrett, ao apresentar ao Conservatório Dramático a **Memória** que acompanha a peça **Frei Luís de Sousa**, revela esta *confusão terminológica* ao se referir à classificação que deve ser dada ao seu texto,²⁹ ora baseando-se na tragédia, primeiramente dizendo que esta “é uma verdadeira tragédia, se as pode haver [...]”, para logo em seguida afirmar:

[...] não lhe dei todavia esse nome porque não quis romper de viseira com os estafermos respeitadas dos séculos que, formados de peças que nem ofendem nem defendem no atual guerrear, inanimados, ocios e postos ao canto da sala para onde ninguém vai de propósito – ainda têm contudo a nossa veneração [...]. (GARRETT, 1999, p.45).

E conclui finalmente que:

Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico. (GARRETT, 1999, p.45).

Assim, Garrett une o respeito devido à tradição à indulgência com que deve ser tratado o novo gênero – o drama –, este que justamente é reconhecido como intermediário entre a tragédia e a comédia, unindo o grotesco e o sublime. Mas, enfim, por que não se

²⁹ “Um facto é indubitável: Garrett renovou o teatro português. Mas o dramaturgo não me parece que tivesse tido a intenção de elaborar dramas românticos. Isto resulta dos seus próprios escritos, justificativos e explicativos, que – diga-se de passagem – atestam que ele tinha noções imprecisas e flutuantes, não apenas do romantismo em geral, mas da estrutura dessa espécie de drama” (XAVIER, 1925, p.210).

arrisca a intitular o seu texto como tragédia, uma vez que reconhece nele uma “índole” trágica? Seria apenas por respeito à tradição ou para demonstrar que faz parte de um novo tempo? Seria pela novidade do gênero, ainda pouco conhecido e pouco reconhecido, que o autor introduzia naquele momento? Ou por que havia uma tendência a considerar-se o drama *inferior* ao gênero antigo, inclusive porque muitas vezes era confundido com os textos exagerados, lacrimosos e popularescos de então, quer dizer, com o melodrama?

Se, ao se referir à sua obra-prima, o autor tende a vacilar entre o drama e a tragédia, por que não podemos dizer que em certo momento resvalaria para um outro gênero, ou melhor, para o melodrama? Se não, vejamos.

A respeito de **Frei Luís de Sousa** existem inúmeras análises. J. Cândido Martins, em seu texto “Para uma sistematização didáctica das leituras interpretativas do **Frei Luís de Sousa** de Almeida Garrett”, além de abordar a problemática da apresentação e ensino da peça para alunos do ensino médio, traz um apanhado das diversas análises sofridas pelo texto sob diversas tendências, dentre as quais temos, segundo um quadro sintético elaborado pelo crítico:

Interpretações	Ideias nucleares
1. Leitura histórico-genética	<ul style="list-style-type: none"> Fontes histórico-literárias da peça, reconhecidas autoralmente ou omitidas; Recriação ficcional de assunto histórico: tradição + imaginação dramática.
2. Leitura biográfico-psicológica	<ul style="list-style-type: none"> Encenação do caso pessoal de Garrett, com base nas significativas coincidências entre a situação biográfica e o enredo dramático da obra.
3. Leitura religiosa e metafísica	<ul style="list-style-type: none"> Da consciência do pecado (D. Madalena), à desafiadora revolta (Maria), e ao sacrifício e à esperança cristã (profissão religiosa do casal).
4. Leitura genológica e arquitetural	<ul style="list-style-type: none"> Classificação quanto ao gênero: Drama ou Tragédia? Tragédia de destino, de assunto moderno; drama romântico, de fundo trágico.
5. Leitura político-sociológica	<ul style="list-style-type: none"> Homologias entre a decadência quinhentista e o autoritarismo agiota cabralista. Crítica velada ao rumo da política portuguesa sob o governo de Costa Cabral.
6. Leitura psicocrítica e imagética	<ul style="list-style-type: none"> Drama interior de Telmo e D. Madalena, divididos entre duas fidelidades. Numa imagética do <i>fogo</i>, Manuel de Sousa Coutinho seria o Garrett ideal.
7. Leitura mítico-cultural	<ul style="list-style-type: none"> Enterro simbólico do Sebastianismo no seu fantasmático representante (D. João). Interrogação psicanalítica de Portugal: a fragilidade ôntica da Pátria portuguesa.

Tabela 1: Sistematização didáctica das leituras interpretativas do **Frei Luís de Sousa**

Fonte: MARTINS, J. C. **Para uma sistematização didática das leituras interpretativas do Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett**. Disponível em:

<<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/candid12.rtf>>. Acesso em: 10 de agosto de 2010.

Por ora o que mais nos interessa é a “Classificação quanto ao género: Drama ou Tragédia?”. Para desenvolver uma reflexão sobre este ponto utilizaremos os textos “Interpretação do **Frei Luís de Sousa**”, de Wolfgang Kayser, que trata da problemática acerca da classificação da peça, “Os elementos simbólicos no **Frei Luís de Sousa**”, de Maria Leonor Machado de Sousa, que analisa a peça como um verdadeiro drama romântico, pois que traz em seu bojo elementos simbólicos próprios da literatura e história portuguesas, e, ainda, de Manuel Antunes, uma análise que afirma ser o **Frei Luís de Sousa** drama e tragédia. Ou seja, três textos divergentes quanto à classificação deste texto garrettiano.

Kayser inicia a sua análise fazendo um levantamento das fontes utilizadas pelo autor para, em seguida, reportar-se a várias análises já feitas dessa obra, afirmando que “[...] se a categoria do drama é quase irrefutada, a sua interpretação tem dado lugar a muitas discussões” (KAYSER, 1970, p.286). Discute o fato de a peça ter sido escrita como uma tragédia, discorre sobre o trabalho com o tempo, o espaço e as personagens, e afirma que se “[...] procurássemos um nome apropriado, só poderia ser: a obra é uma tragédia, e *tragédia de destino*” (KAYSER, 1970, p.299).

Porém, mais adiante vemos Kayser reconhecer a aproximação desta peça com aquelas de seu tempo:

Quando Garrett ironizava os dramas do seu tempo: “uma dança macabra de assassinios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfêmias” – mostra como conhecia bem o drama de destino. *Porém, com isto não pode iludir-nos: a sua obra aproxima-se deste tipo.* (KAYSER, 1970, p.299, destaque nosso).

E afinal conclui que Garrett se entregara à composição de um verdadeiro drama romântico, mesclando “o drama histórico” com “a estrutura da tragédia”, em graus diferentes, ou seja, há uma sobreposição de gêneros, de modo que o autor “deu o colorido histórico só até ao ponto conveniente à ação trágica, mas, no todo, criou uma obra que é puro *drama de ação, pura tragédia*” (KAYSER, 1970, p.300, destaque nosso).

Quando Kayser diz “*puro drama de ação, pura tragédia*”, acaba por fazer uma *miscelânea terminológica*, não esclarecendo suficientemente a diferença entre *drama de*

ação e tragédia, o que reforça ainda mais a confusão já provocada por Garrett. Isto vem ao encontro de nossa hipótese, pois confirma o fato de que nos primórdios do Romantismo em Portugal ainda não havia parâmetros bem definidos em relação à terminologia adotada pelos autores. Kayser recupera as afirmações feitas pelo próprio Garrett, que hesitava em abandonar sua formação clássica em prol da nova corrente, mas ao mesmo tempo considerava isso inevitável, como sinal dos tempos – afinal, não queria continuar a compor textos que seriam “*postos ao canto da sala para onde ninguém vai de propósito*”.

No texto de Maria Leonor Machado de Sousa há, inicialmente, uma retomada do percurso feito pelo autor, tratando das fontes utilizadas por ele para compor o seu **Frei Luís**. Dentre essas fontes temos a peça **O cativo de Fez**, de Silva Abranches – como veremos, mais adiante, texto premiado pelo Conservatório em 1839 e que passou pela revisão de Garrett. Depois a estudiosa faz a sua análise propriamente dita, partindo de dois aspectos: “a sensibilidade dramática” e o “modo de tratar o assunto histórico”. Segundo a autora, Garrett se revela

[...] implicitamente romântico, na importância que atribui à sensibilidade, tanto na valorização do Cristianismo contra a frieza da visão clássica do Mundo, como no aspecto puramente estético, dando ao autor toda a liberdade de tratar o seu assunto. Esta liberdade é assumida conscienciosamente: embora reconhecendo que o seu drama “pela índole [há] de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico”, *não tem as características formais tanto intrínsecas como extrínsecas que justifiquem a denominação “tragédia”*. (SOUSA, 1999, p.12, destaque nosso)

Assim ela tende a encaminhar a sua análise para a construção de um texto voltado para elementos inerentes ao Romantismo, ou seja, enfatiza o caráter de verdadeiro drama, afastando-o da tragédia propriamente dita.

Mais adiante alia a essa construção em moldes românticos elementos simbólicos, que não podem ser ignorados, entendidos como imanentes à imagética portuguesa, “tanto do ponto de vista histórico como do da mística nacionalista, o Sebastianismo”, pois, segundo a autora, desde “[...] a primeira cena, Garrett consegue criar [...] um ambiente que nos prepara para a catástrofe iniludível, que, em oposição ao teatro clássico, é totalmente humana e cristã e totalmente nacional” (SOUSA, 1999, p.13), o que confirma o viés romântico da peça, construído sobre elementos místicos (quase sobrenaturais se nos

reportarmos às premonições de Maria e aos pressentimentos de Madalena), além daqueles voltados à nacionalidade, ligados ao contexto da época.

Na comparação que a autora faz entre o **Frei Luís de Sousa** e o **Cativo de Fez** ressalta a superioridade daquele em relação a este, defendendo Garrett das acusações de falta de originalidade; e termina afirmando que o **Frei Luís** é uma obra ímpar na literatura portuguesa e que “representa a passagem do mundo antigo para o moderno, onde as personagens se tornam mais culpadas porque dependentes apenas de si próprias e das suas ações”, sendo estas considerações “algumas das abordagens possíveis deste drama que se continua a impor pelas suas qualidades literárias e, talvez ainda mais, humanas” (SOUSA, 1999, p.17).

Enfim, vemos Maria Leonor Machado de Sousa, na sua análise, mostrar que Garrett escreveu de fato um drama nos moldes românticos. Na sua leitura ela descarta a possibilidade de que elementos advindos da estética clássica interfiram na classificação do texto – o que a distancia da análise feita por Kayser. E ao afirmar que Garrett estaria de acordo com os preceitos da época, a autora vem, afinal, ao encontro do que afirmamos: Garrett poderia, sim, utilizar recursos advindos do melodrama, uma vez que estes recursos eram comuns nas peças então em voga, misturando-se aos elementos românticos.

Já Manuel Antunes afirma ser essa peça “nem só drama, nem só tragédia, mas drama e tragédia” (ANTUNES, 1987, p.332), explicando em seguida:

As fronteiras entre um e outro gênero são aliás, muitas vezes, flutuantes, sobretudo em obras nascidas em períodos de transição. Ora o **Frei Luís de Sousa** é filho de um desses períodos, de uma das mais profundas viragens da história literária e da história sem mais. Em Garrett, seu autor, se reuniram o passado e o presente, o clássico e o romântico, a cultura universal e a tradição portuguesa. (ANTUNES, 1987, p.332).

Portanto o autor considera que o momento de criação da obra, sendo um momento de “transição”, poderia ser o responsável pela mistura de gêneros, que ainda não estariam de todo definidos.

Na sequência busca justificar o porquê da presença da tragédia na obra que, segundo ele, advém da formação clássica recebida pelo autor em sua “prima-educação”, enquanto a

presença do drama se dá pelos anos vividos nos exílios e o conseqüente contato com as obras de Shakespeare, Byron, Victor Hugo, etc.

Ao voltar-se para a obra propriamente dita, afirma que a tragédia delinea-se através da perfeição de sua realização formal, na construção de um ambiente trágico – eivado de premonições e agouros –³⁰ e na figura do romeiro, cuja função é punir aqueles que se desviaram de seu destino. Quanto ao drama, o autor enfatiza a morte como elemento tipicamente romântico, destacando a de Maria e associando esta morte a outras, como a morte para o amor e a da felicidade de D. Madalena e Manuel de Sousa, além do “fim da existência terrestre” quando ambos entram para a vida eclesiástica.

Entretanto, tece comentários que criticam o “descenso de nível” que se faz sentir no terceiro ato, uma vez que nele encontramos “[t]iradas um pouco declamatórias, situações que, de onde a onde, raíam pelo *melodramático*” fazendo o texto “baixar da atmosfera de tragédia à atmosfera de drama, de drama romântico” (ANTUNES, 1987, p.335, destaque nosso). É perceptível neste comentário a comparação entre tragédia e drama, de modo a elevar a primeira em detrimento do segundo, sobretudo ao aproximar o drama romântico do melodrama.

Enfim, Antunes aborda outra faceta do texto garrettiano considerando a presença de traços melodramáticos, o que o aproxima ainda mais de nossa hipótese, embora isto o afaste tanto de Kayser quanto de Maria Leonor.

Há ainda uma série de outras análises do **Frei Luís de Sousa**. No entanto, aqui destacamos apenas estas três por discorrerem sobre o problema da classificação terminológica, já abordado por Garrett na apresentação de seu texto aos membros do Conservatório, e porque vêm ao encontro de nossa própria análise. Para nós é interessante a tese desenvolvida por Kayser por mostrar justamente a confusão terminológica no tempo em que o texto foi escrito; quanto à análise de Maria Leonor, ao afirmar ser o texto tipicamente romântico, aponta para a possibilidade de Garrett ter lançado mão de recursos também próprios do contexto romântico, como o melodrama; e, Antunes, por sua vez,

³⁰ Curiosamente, aqui, ao contrário da afirmação de Maria Leonor Machado de Sousa, de que as “premonições e agouros” seriam indícios da presença do Romantismo, Antunes diz que são indícios do trágico!

considera que o último ato do texto, de fato, apresenta elementos melodramáticos, aproximando-o de nossa hipótese.

Buscaremos mostrar como algumas características, sobretudo formais, se presentificam no texto em questão, pois muitas vezes os dramaturgos utilizavam apenas alguns aspectos do melodrama de modo a inserir mudanças em sua base, sem, todavia, abandoná-lo e, ao mesmo tempo, sem assumi-lo – o que, aliás, notamos em Garrett. Recordamos que o que torna um texto essencialmente melodramático é a presença do maniqueísmo das personagens, o excesso de sentimentalismo e a vitória redentora da virtude; além, é claro, da habilidade de adaptação, que talvez seja um dos pontos mais importantes, pois há ali uma manipulação das características melodramáticas que tende a camuflá-las.

Porém, desde logo queremos deixar claro que não consideramos **Frei Luís de Sousa** um melodrama, mas sim uma peça para cuja composição o autor lançou mão de alguns recursos melodramáticos, seguindo preceitos da época. A hipótese que aqui queremos verificar é a de que o melodrama, de fato, exerceu forte influência sobre a dramaturgia portuguesa oitocentista.

A fábula é conhecida: Madalena, acreditando estar viúva depois do desaparecimento de seu marido, D. João, na batalha de Alcácer Quibir, resolve contrair segundas núpcias com Manuel de Sousa, com quem tem uma filha, Maria. Passados vinte e um anos do desaparecimento de D. João, este retorna disfarçado em romeiro e descobre que já não possui nem casa, nem família; o que, por sua vez, instala a catástrofe, pois Madalena descobre-se duplamente casada. Temos, portanto, uma intriga que se desenrola no âmbito familiar.

Gostaríamos de destacar três elementos formais que servem aos propósitos aqui perseguidos: o uso dos diálogos, associados ao aparte; a presença constante das lágrimas, reforçando o caráter sentimental de tom melodramático; e a construção do desfecho, culminando com a morte de Maria.

O diálogo é um dos recursos responsáveis pela instalação do melodrama, na medida em que surge como portador de marcas textuais que servem ao tipo de representação pretendido – reticências, exclamações, interjeições – e também veiculam o sentimentalismo

e o pessimismo típicos do gênero, como podemos ver nos seguintes exemplos, primeiramente na fala inicial de Madalena, na cena I do primeiro ato:

Madalena: Com a paz e alegria d'alma... um engano, um engano de poucos instantes que seja... deve ser a felicidade suprema neste mundo. E que importa que o não deixe durar muito a fortuna? Viveu-se, pode-se morrer. Mas eu!... (*Pausa.*) Oh! que o não saiba ele ao menos, que não suspeite o estado em que eu vivo... este medo, estes contínuos terrores, que ainda me não deixaram gozar um só momento de toda a imensa felicidade que me dava o seu amor. Oh! que amor, que felicidade... que desgraça a minha! (*Torna a cair em profunda meditação; silêncio breve.*) (GARRETT, 2004, p.38).

Ou, ainda, na fala de Manuel de Sousa, já no final da peça, na cena I do terceiro ato, depois da chegada do romeiro:

Manuel: Oh! minha filha, minha filha! (*Silêncio longo.*) Desgraçada filha, que ficas órfã!... órfã de pai e mãe... (*Pausa.*) E da família e de nome, que tudo perdeste hoje... (*Levanta-se com violenta aflição.*) A desgraçada nunca os teve. Ó Jorge, que esta lembrança é que mata, que me desespera! (*Apertando a mão do irmão, que se levantou após ele e o está consolando do gesto.*) É o castigo terrível do meu erro... se foi erro... crime sei que não foi. E sabe-o Deus, Jorge, e castigou-me assim, meu irmão. (GARRETT, 2004, p.93).

Os diálogos, como nestes exemplos, ao longo do texto carregam um alto grau de sentimentalismo, sendo responsáveis por veicular as angústias, os pressentimentos e as premonições das personagens, nisso auxiliados pelo uso dos apartes, que servem precisamente à manifestação destes sentimentos, das dúvidas e dos comentários das personagens, revelando informações extras ao espectador/leitor - neste caso visando o espetáculo -, de modo a ampliar a sua visão e a sua expectativa sobre o enredo. Como exemplo do uso do aparte temos o momento em que todos da casa resolvem ir a Lisboa e Madalena, temendo ficar sozinha, dirige-se à filha: "E tua mãe, filha, deixá-la aqui só, a morrer de tristeza? (*à parte*) E de medo!" (GARRETT, 2004, p.81). Na verdade, os pressentimentos da personagem indicam que algo de funesto irá acontecer – como de fato sucede. Uma vez que a intenção do melodrama é cativar seu público, ele tem um cuidado

especial com o espetáculo. Daí que nosso autor utilize frequentemente os apartes, que mantêm uma intrínseca ligação com o público.

Quanto às lágrimas vemos que em vários momentos de **Frei Luís de Sousa** elas se fazem presentes: "Madalena (*com as lágrimas nos olhos*)"; "Telmo (*soluçando*)"; "Maria [...] (*Vai-se abraçar com a mãe que chora*)" etc., enfatizando o caráter emotivo do texto e destacando o sofrimento das personagens.

Por sua vez, a construção do desfecho parece-nos o traço primordialmente melodramático devido à morte de Maria, que é providencial e necessária para se restabelecer o equilíbrio – como a morte de Leonor de Castro em **O cativo de Fez** –, de acordo com os mandamentos do melodrama – e da época, diga-se de passagem, pois não seria aceitável, numa aristocracia católica (pensando no contexto da história) ou em relação à burguesia emergente (pensando no contexto de sua produção), a existência de uma filha bastarda, de modo que a única saída é a morte. Assim a construção da cena em que Maria morre se dá de maneira hiperbólica, bem à maneira do melodrama:

[...]Maria que entra precipitadamente pela igreja em estado de completa alienação; traz umas roupas brancas, desalinhas e caídas, os cabelos soltos, o rosto macerado, mas inflamado com as rosetas héticas; os olhos desvairados: para um momento, reconhece os pais, e vai direita a eles. Espanto geral; a cerimônia interrompe-se.

Maria: Meu pai, meu pai, minha mãe, levantai-vos, vinde. (*Toma-os pelas mãos; eles obedecem maquinalmente, vêm ao meio da cena; confusão geral.*) (GARRETT, 2004, p.112).

A morte de Maria viabiliza a restituição da moral e do equilíbrio necessários ao desfecho melodramático, porque no final a virtude deve ser restabelecida. Percebe-se aqui uma ligação entre a ficção e o contexto, utilizando-se a obra fictícia para veicular ou repetir os preceitos aceitos na época, elemento muito caro ao melodrama, responsável pela moralidade e que veicula modelos a serem seguidos.

Aliás, outros autores fazem referência à presença do melodrama³¹ no desfecho de **Frei Luís de Sousa**,³² como vemos nas citações a seguir:

³¹ À guisa de curiosidade: encontramos no site do Instituto Camões uma referência à presença do melodrama na obra-prima garrettiana:

[O] preço pago, com a **melodramática** morte de Maria, talvez tenha sido resvalar da tragédia no drama. (MOURA, 1999, p.25, destaque nosso).

[...] não obstante o seu protesto, Maria morre (**algo melodramaticamente**) “de vergonha” como ela diz. Consumando a acção da fatalidade. (SARAIVA; LOPES, 1996, p.690, destaque dos autores).

Os exemplos e as referências indicam a força que tinha o melodrama na época de Garrett, sendo praticamente impossível ignorá-lo. Aliás, ignorá-lo provavelmente contribuiria para o insucesso da obra, pois o que, de fato, agradava ao público eram os enredos mirabolantes, os exageros e, muitas vezes, os clichês, já conhecidos e *popularizados*, isto é, facilmente reconhecidos.

Enfim, parece-nos que Garrett, visando embora à criação de um teatro decididamente nacional, livre de influências estrangeiras, voltado para a construção de uma verdadeira identidade, lançou mão de recursos provenientes do melodrama – gênero importado –, o que evidencia o prestígio de que já gozava este gênero nas primeiras décadas do século XIX, assim como sua funcionalidade enquanto gênero difusor dos ideais recém introduzidos.

CENTRO DE LÍNGUA PORTUGUESA / INSTITUTO CAMÕES na Universidade de Hamburgo
 “**Frei Luís de Sousa** é, todavia, a obra-prima da produção de Garrett. Entre o **melodrama** e a tragédia, a peça leva-nos a finais do séc. XVI, numa fase em que Portugal está já submetido ao domínio espanhol e apresentamos um compêndio de princípios do Romantismo: um tema patriótico, crenças populares (nomeadamente quanto à eventual sobrevivência do rei D. Sebastião), conflitos entre personagens que são também um reflexo dum conflito nacional”(MURTINHEIRA, A.Núcleos temáticos: Literatura: Panorama: Romantismo, destaque nosso). Disponível em:<http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/literatura/panorama/11_romantismo-pt.html>. Acesso em: 20 jan. 2011.

³² **Frei Luís de Sousa** é uma obra considerada “polissêmica” e, segundo observação de Luciana Stegagno Picchio, “apresenta-se à crítica como um prisma; cada qual pode espelhar-se na face que mais o atraia: a política ou a social, a psicológica ou a literária” (apud REBELLO, 2010, p.65).

4 ANÁLISE DO *CORPUS*

Buscaremos mostrar, através da análise de nosso *corpus*, as características peculiares do melodrama português oitocentista, destacando elementos formais e temáticos, desenvolvidos ao longo do século, e explicitaremos a relação que se estabeleceu com o contexto.

Aproveitamos para ressaltar que as peças foram escolhidas como paradigmas do melodrama durante o período estudado e dispostas de forma cronológica ao longo de nossa análise.

Mais uma vez, lembramos que nenhum dos textos foi classificado pelos seus autores como melodrama, nem quando da sua publicação, nem nas representações. Em alguns casos há referências feitas pela crítica veiculada em revistas e jornais da época, ou, mais recentemente, pelos críticos ao longo de suas análises. Entretanto, consideramo-las exemplos de melodramas, mesmo quando apresentam elementos estranhos ao gênero em questão.

Além disso, chamamos a atenção para o fato de que alguns textos possuem uma fortuna crítica razoável, assim como um histórico acerca de sua recepção, enquanto outros são praticamente desconhecidos, como é o caso de **O fraticida**, de Guerra Leal.

4.1 O cativo de Fez – Silva Abranches

O cativo de Fez, de Silva Abranches,³³ foi uma das peças vencedoras do primeiro concurso dramático promovido pelo Conservatório Real de Lisboa, em 1839. A peça foi apresentada ao Conservatório sem o nome do autor, apenas depois da premiação este ousou assumir “quem havia cometido tão grande temeridade”, como ele mesmo dissera no prefácio da primeira edição, vinda a público somente em 1840, publicada como drama em 5 atos. A estreia se deu em 23 de janeiro de 1841, no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa.³⁴

Além de ser uma das vencedoras do primeiro concurso dramático, esta peça passou por alguns “retoques” de Garrett, sendo ainda uma das fontes em que o próprio Garrett se baseou para escrever a sua obra-prima, de forma que o “mesmo episódio que serviu a Garrett como ponto de partida do **Frei Luís de Sousa**” (REBELLO, 2007, p.334),³⁵ também serviu para Silva Abranches compor a sua peça, porém a narrativa

[...] histórica seiscentista reteve apenas a situação diegética modelar (a reparação imprevista do “cativo” que se supunha morto), [situando-se] em época anterior à do **Frei Luís** (1576-1577 aquele, ao redor de 1613 este), introduzindo no eixo central do conflito uma ação secundária (os amores do “cativo” com uma judia norte-africana) [...]. (REBELLO, 2007, p.51).

Por isso é possível perceber pontos comuns aos dois textos, apesar de que o texto garrettiano é, sem sombra de dúvidas, mais primoroso.

A peça é classificada como drama histórico, ou melhor, drama romântico histórico, primeiramente por sua ação situar-se no reinado de D. Sebastião, entre 1576-77, um ano antes da batalha de Alcácer Quibir, e trazer o nome de algumas personagens históricas - como D. Fernando de Castro, D. Leonor de Castro, Conde e Condessa de Tentúgal -,

³³ António Joaquim da Silva Abranches nasceu a 15 de Janeiro de 1810, em Avô (concelho do Hospital), e faleceu em Lisboa, a 2 de Outubro de 1868.

³⁴ Outras notícias sobre as representações são: 26/1/1841; 30/1/1841; 2/2/1841; 4/2/1841; 6/2/1841; 8/2/1841; 9/2/1841; 11/2/1841; 22/4/1841, totalizando apenas no Teatro da Rua dos Condes 10 representações, segundo Santos e Vasconcelos (2007).

³⁵ “Narrado por Frei António da Encarnação no capítulo XXIV da *História de São Domingos*, que Silva Abranches complica com uma intriga secundária travada entre o protagonista, D. Fernando de Castro, e uma judia [...]” (REBELLO, 2007, p.51).

embora a construção ficcional destas personagens no texto não tome a História como referência; e, ainda, por apoiar-se no nascimento do Romantismo português, momento em que se referir ao passado histórico era voltar-se aos interesses nacionalistas de então.

Mas, como analisamos o texto do ponto de vista do melodrama, utilizaremos outra classificação que divide o melodrama em “histórico” e “burguês”: o primeiro seria “aquele que temporalmente se referisse ao passado”, enquanto o segundo “aquele cujas personagens vivessem no século XIX” (VERDASCA, 2002, p.18).

Portanto, embora o autor não tenha usado esta classificação, podemos considerar **O cativo de Fez** como um exemplo de melodrama histórico, tanto por inserir suas personagens numa época passada, quanto por tratar de questões histórico-políticas, como a invasão da África pelos portugueses. Mas não é este o enfoque da peça, que versa sobre a necessidade de conter as paixões avassaladoras – responsáveis por desviar os indivíduos do caminho correto –, destacando a questão amorosa e o que ela acarreta, demonstrando que o mais importante, sobretudo num momento crucial de Portugal, quando buscava reafirmar-se nacionalmente, era conter as paixões e favorecer outros valores “mais nobres”.

A intriga gira em torno da traição de D. Fernando que, uma vez cativo em Fez, apaixonou-se por Rachel, uma judia, filha de seu benfeitor. Por esta razão, envia à sua esposa, Leonor de Castro, uma carta com a forjada prova de sua morte. Leonor, por sua vez, tendo-se por viúva e com um filho para sustentar, depois de um ano aceita a proposta de casamento do Conde de Távora, grande amigo de D. Fernando e que tanto auxiliara Leonor na busca do perdido marido. Passado um mês do consórcio entre Leonor e o Conde, eis que chegam a Portugal Rachel e seu pai, Jacob. Estes procuram o padre Cabral, para que os ajude a encontrar D. Fernando, que seduzira Rachel e fugira da África. Neste momento o padre lhes informa que D. Fernando estava morto, conforme a carta recebida, mas ambos negam o fato, afirmando que D. Fernando estava vivo e que ele mesmo tinha mandado a carta com a falsa notícia de sua morte. Enquanto discutem chega D. Fernando, tomado de imensa ira por ter descoberto que sua esposa se casara novamente. Entretanto, ele cai doente, ficando aos cuidados do padre e, passados alguns dias, foge. O padre manda avisar o Conde de Távora de que D. Fernando está vivo e que iria em busca de Leonor, para se vingar, porque se considerava traído pela esposa e pelo amigo. Mal o Conde acaba de ler a carta, chega D. Fernando à sua casa, fazendo ameaças e desejando ver Leonor. Mas acaba

prisioneiro do Conde, que decide envenená-lo. Momentos antes da execução, o Conde se arrepende e pede a Leonor que se dirija à torre onde se encontra o prisioneiro e que o salve. Quando Leonor chega à torre, D. Fernando delira, sendo assistido por Jacob – agora carcereiro – e por Rachel. D. Fernando, agonizando, declara amar as duas mulheres e reconhece sua culpa, mas, no momento seguinte, após a chegada do Conde, num último esforço, resolve se bater em duelo com ele, dizendo que este o levará à perdição. Antes que os dois comecem a lutar, Leonor falece e o padre Cabral entra em cena impedindo o duelo e mostrando o filho de D. Fernando, Nuno. Em seguida incita a que tanto o Conde quanto D. Fernando sigam para África, na batalha de Alcácer Quibir, onde vai todo o reino, para que combatam em nome de Deus e do Rei, aliás única maneira de os protagonistas se redimirem.

Como se vê o enredo é complicado, com muitas reviravoltas e uma profusão de acontecimentos, de *coups de théâtre*, o que dificulta a sua sintetização; todavia, indica o gosto da época, afeita a enredos fortes e tocantes, que se desenvolvem em episódios secundários, num arrastar de situações complicadas, adiando o desfecho dramático. Esse recurso muito utilizado no gênero – as várias reviravoltas - possibilita que nos desfechos se restabeleça o equilíbrio, destacando-se a possibilidade de construção de um mundo onde os problemas possam ser resolvidos, pelo menos no nível do imaginário.

Antes de emprendermos a análise do texto propriamente dito, gostaríamos de mostrar algumas das intervenções efetuadas por Garrett, que criticava a invasão da produção estrangeira em Portugal, isto é, o melodrama, mas, mesmo assim a peça manteve seu caráter melodramático.

O cativo de Fez sofreu cortes e passou por diversas correções, como as que podemos ver registradas no **Manuscrito original de O cativo de Fez com as correções de Garrett**, de Adelino de Almeida Calado. Segundo Calado, que analisou o manuscrito da peça, além do censor oficial do Conservatório, Francisco de Borja de Carvalho e Melo, também Almeida Garrett encarregou-se de lapidar o texto, e Adelino faz questão de frisar que Garrett tornou o texto de Abranches muito mais “sóbrio” e coerente.

Constata-se que o original de **O cativo de Fez** sofreu três correções: a primeira atribuída ao autor e subsequente ao parecer do censor oficial do Conservatório; a segunda espontaneamente empreendida por Garrett e a “terceira feita por mão anônima” (CALADO,

1962, p.13). A nosso ver seriam quatro as correções, pois o censor já estaria corrigindo o texto ao propor mudanças; em seguida o autor teria adotado estas sugestões; depois Garrett teria feito novas intervenções e, finalmente, uma nova correção teria sido feita, conforme Calado, “por mão anônima”, uma vez que há anotações ao longo do manuscrito, mas sem indicações de autoria.

Garrett começa a correção do manuscrito de Silva Abranches logo pelo frontispício: onde se lia “seis quadros”, passa a constar “em 5 atos”, e insere a meio da página o comentário: “Corrigi este drama em 11, 12 de Dezembro de 1840. AG” (CALADO, 1962, p.9).

Segundo Calado:

As correções introduzidas por Garrett diferem, sob todos os aspectos, das que o autor havia feito pouco antes. Distinguem-se destas pela nitidez do traço, pelo vigor e segurança com que se sobrepõem à caligrafia primitiva, pela extensão e profundidade com que atingem a estrutura do drama. Em vários pontos nota-se que nem sempre foram feitas de um jato: muitas vezes Garrett inutilizou uma palavra ou uma frase que escrevera, refazendo-a depois sob uma forma bem diversa que lhe pareceu mais expressiva. (CALADO, 1962, p.15).

Dentre as mudanças textuais feitas por Garrett está a troca do nome do filho de quatro anos de Leonor e Fernando, que era Júlio e passa a ser Nuno. Isto parece evocar reminiscências de carácter pessoal, pois “[...] da conhecida união ilegítima do poeta com Adelaide Pastor nascera em 25 de novembro de 1837, um menino que foi batizado com o nome de Nuno e veio a morrer em 9 de fevereiro de 1839” (CALADO, 1962, p.17).³⁶

Sabemos, ainda, pelo próprio Silva Abranches que Garrett

[...] abreviou e encurtou alguns monólogos, deu a alguns diálogos mais precisão e naturalidade e, sobretudo, reuniu o 5.º ao 6.º quadro, fazendo de ambos um só ato (o 5.º), porque tendo eu [Silva Abranches] dividido inicialmente o Drama em seis quadros, rematando o 5.º na cena 8.ª do 5.º ato, ficou mais regular depois de cerzido com o 6.º, sendo somente

³⁶ A título de curiosidade, isto tornará a acontecer em **Frei Luís de Sousa**, pois a filha de Manuel Coutinho e Madalena chamava-se Ana, mas passou a ser Maria no texto garrettiano, uma vez que Garrett posteriormente perdera uma filha, também do relacionamento com Adelaide Pastor, chamada Maria Adelaide, que provavelmente teve a sua ilegitimidade agravada pelo fato de ser mulher, como na peça.

necessário dali por diante estreitar e apertar as últimas cenas a fim de precipitar o seu desfecho. (CALADO, 1962, p.7).

A seguir temos alguns exemplos de alterações feitas por Garrett, como o diálogo de D. Leonor com o seu espelho (já criticado pelo censor Carvalho e Melo no seu parecer, entre outras observações), que sofreu o seguinte tratamento:

Ato 1.º, cena 9.ª

a) Redação primitiva

Leonor:

Sim, sem falta; todos hão-de participar da minha satisfação. (passando pelo espelho) Oh! há muito que te não via, nem só os anos murcham o viçoso das feições... também as flores definham, e caem na primavera, e a mulher deve aprender cedo a ser velha. Talvez que Fernando já não goste de mim, mas ele se lembrará que tenho padecido muito, e só por sua causa.

b) Redação corrigida (feita pelo autor após passar pelo censor)

Leonor:

Sim, sem falta, todos hão-de participar da minha satisfação. Fernando! meu adorado Fernando! Oh! há muito tempo que o não vejo; e quanto tenho padecido por sua causa! Nem só os anos murcham o viçoso das feições; os desgostos, e as lidas d'alma definham, ralam e causam maiores estragos do que a mão do tempo, que tudo consome. Mas que! a mulher deve aprender cedo a ser velha: Fernando de Castro, e eu quando ao cabo de longos anos estivermos próximos do término seremos os mesmos que no primeiro dia dos nossos amores.

c) Redação garretiana e texto impresso

Leonor:

Sim, sem falta; todos hão-de participar da minha satisfação. (passando pelo espelho) Fernando! meu adorado Fernando! Oh! há muito tempo que o não vejo; e quanto tenho padecido por sua causa! Nem só os anos murcham o viçoso das feições; os desgostos e as lidas d'alma causam maiores estragos do que a mão do tempo que tudo consome. Mas que! a mulher deve aprender cedo a ser velha. (CALADO, 1962, p.22-23).

Curiosamente, nas três versões, apesar das modificações, não se alterou a máxima: “a mulher cedo deve aprender a ser velha”. Revela-se assim a importância dada a esta mensagem enquanto recurso moralizante e – por que não dizer? – didático, contribuindo para enfatizar o caráter de difusor de determinado tipo de *moral*, no caso aquela que destaca a fragilidade feminina. Mesmo assim, parece clara, na intervenção de Garrett, a tentativa de afastar o texto da influência melodramática, livrando-o de aspectos *hiperbólicos*.

Mas, a despeito dos esforços empreendidos, o texto manteve-se dentro dos padrões melodramáticos, pois, como observa Huppés (2000), quando se focaliza a felicidade amorosa forçosamente tem-se um final trágico, pois o amor é relegado a segundo plano conforme os preceitos melodramáticos, o que de fato se constata no desfecho da peça.

Dentre as referências formais melodramáticas ao longo do texto, podemos citar, inicialmente, a configuração das personagens, que em sua maioria se enquadram nos moldes do gênero. De resto, os clichês melodramáticos pontuam toda a peça, seja na construção espacial, seja na linguagem utilizada pelas personagens, enfim, das mais diversas maneiras.

Vemos que a personagem D. Fernando age de maneira passional, sobrepondo-se os seus desejos à honra e à virtude. Por isso, para que se restabeleça o equilíbrio e a moral prevaleça é necessária a morte de Leonor, personagem que compõe, juntamente com D. Fernando e o Conde de Távora, um triângulo amoroso. Curiosamente, Leonor paga pelos erros cometidos por D. Fernando, mas isto se deve ao fato de que a sua posição é exemplar: mulher-mãe-mártir, enfim, a ela cabe a responsabilidade de manter/restabelecer a ordem a ser seguida – convém lembrar que a mulher representa o esteio da família e que, de uma perspectiva religiosa, a imagem da mãe aproxima-se da figura da Virgem Santíssima.

Temos assim a conjugação dos elementos românticos (recém introduzidos em Portugal) com aqueles que são próprios do melodrama (gênero bastante conhecido no país) e que servirão de base para a construção de uma estrutura modelar para o teatro português oitocentista, criando uma fórmula que será sinônimo de sucesso junto ao público.

A personagem de D. Fernando é construída de acordo com o paradigma do vilão, tanto física quanto moralmente. Quando D. Fernando abandona Leonor, enviando-lhe a prova de sua morte (uma carta com o retrato do filho) e seduz Rachel, ele transgride valores importantes, pois trai a esposa fiel e engana a jovem virtuosa – este será o ponto de partida para uma série de ações destas heroínas que demonstrarão o sofrimento, o martírio e a abnegação, para não falar ainda da submissão e da entrega incondicional – características estas muito caras ao melodrama português, destacando-se como algumas de suas peculiaridades. Desta maneira já se visualizam de um lado o vilão e de outro as suas vítimas: Leonor e Rachel.

Se pensarmos na construção esquemática, típica do melodrama, percebemos que a caracterização dada ao vilão neste texto é simplesmente clássica, modelar. Com efeito, D. Fernando detém todas as baixas qualidades, ou melhor, defeitos, próprios ao seu papel: trai, insulta, mente, julga sem provas e a seu bel-prazer as demais personagens... Enfim, persegue os inocentes e se intitula vítima; mesmo quando o chamam à razão, mostra-se vingativo e coloca-se no papel de injustiçado:

D. Fernando: [...] Oh! Hei-de vingar-me dele e de ti [Leonor]; hei-de... E se me provarem que o criminoso fui eu só, e que eles são os inocentes? Não o creio, porque se amam um ao outro. (ABRANCHES, 2007, p.366).

D. Fernando: Vingar-me de ti [Conde de Távora] e dela [Leonor], que ambos me fizeram desgraçado! (ABRANCHES, 2007, p.378).

D. Fernando persegue impiedosamente Leonor e o Conde de Távora, transferindo-lhes uma culpa que é sua; além, é claro, de abandonar Rachel, a quem seduzira, dizendo-lhe duras palavras:

D. Fernando: Mulher! Mulher que amei tanto, que com tua formosura e com teu amor me perdeste!, que queres tu de mim! Traí-te, enganei-te, é verdade. Queres vingança? Não a tens?! [...] Estás vingada: deixa-me, deixa-me, mulher: foste o ídolo falso a quem sacrifiquei no deserto. No meu coração estava outro Deus, outro verdadeiro, que punia a idolatria. Leonor! Oh! Leonor!... (ABRANCHES, 2007, p.363).

Quando D. Fernando chega a Portugal, passa a exigir os seus direitos de pai e marido, porém, tomado pelo desejo de vingança, humilha, ofende e ameaça aqueles que considera como os seus inimigos, passando a agir como vilão. Nestes momentos a descrição surge como aliada, ajudando a caracterizar a personagem, e por se tratar do vilão a caracterização se dá de forma degradada, estabelecendo uma relação entre a ação, os diálogos e a sua aparência, como podemos ver no exemplo a seguir:

(Tocam com força a sineta; os trovões e relâmpagos redobram e aparece D. Fernando de Castro entre as duas meias portas da entrada, vestido de preto, capa, chapéu desabado; entra como empurrado por um tufão de vento; lança no chão o chapéu e a capa; pálido, desgrenhado e com os olhos espantados. [...]) (ABRANCHES, 2007, p.362).

Em outros momentos a descrição responsabiliza-se por sustentar um clima de suspense, mesmo quando não se trata da construção do vilão propriamente dito, como podemos ver em relação a Jacob e Rachel que estão “ambos embuçados em longas capas pretas” e Jacob com “chapéu derrubado”, no momento em que chegam ao Colégio de Santo Antão, procurando pelo padre Cabral, reproduzindo assim um dos clichês próprios à configuração melodramática.

A cena em que D. Fernando surge perante Jacob, Rachel e o padre Cabral congrega tudo o que há de mais convencional no gênero. A intrepidez do vilão, que entra em cena no momento exato de ouvir a declaração de que Leonor é casada com o Conde de Távora, é sustentada por uma construção espacial típica:

([...] São 8 horas da noite; e depois de corrido o pano ouve-se uma campainha, e logo depois os padres da companhia rezando no coro o salmo De profundis. A noite está tempestuosa; trovoada e relâmpagos que se veem fuzilar pelas grades. A sala está mal alumiada.)(ABRANCHES, 2007, p.353).

Ainda em relação à construção do espaço, as opções do autor mostram-se, até certo ponto, econômicas. Entretanto há o predomínio dos espaços fechados, que se responsabilizam por manter o clima de suspense próprio deste gênero. Assim, temos: a casa de Leonor (antes de se casar com o Conde); a casa do Conde, onde há referência a dois espaços, uma sala e um escritório pessoal; há também o Colégio de Santo Antão e, finalmente, a sala de armas na torre, que serve de prisão. O espaço é revelado pela descrição e por diversas referências que são recorrentes nos melodramas em geral, como as passagens secretas, as tempestades e a preferência pelas trevas noturnas. A torre, por sua vez, mostra-se como um espaço realmente paradigmático, e é justamente o espaço fechado onde se dará morte de Leonor, isto é, a ação mais trágica da peça.

Associada a esses recursos há ainda a linguagem que, repleta de exclamações e interrupções, denota o excesso de emoção:

Rachel: Ah!... É ele!... *(Cai desmaiada nos braços de Jacob.)*

Jacob: Fernando de Castro! (*Tira o punhal de maneira que fica sustentando Rachel com o braço direito e com o esquerdo o punhal erguido para D. Fernando.*)

D. Fernando: (*dando um passo para o Padre Francisco [Cabral] e travando-lhe o braço, diz com voz sepulcral*) – Já sei tudo!...

Padre Francisco Cabral: Deus de misericórdia!

Jacob: Desgraçado de ti!... (ABRANCHES, 2007, p.362).

Quanto às personagens femininas, em geral, desempenham papéis que lembram que a mulher mantém-se ligada às manifestações da dor, do sofrimento, enfim, aos sacrifícios, como na construção de Leonor.³⁷ Chama especial atenção, todavia, a personagem Rachel, que escapa parcialmente da construção convencional, mostrando-se ambígua.

Leonor é o arquétipo da viúva que sofre com a morte do marido; além disso, é a figura da mãe extremosa, sacrificando-se pelo filho; e, finalmente, é a jovem esposa do Conde de Távora, com quem contrai segundas núpcias tão somente em função das convenções sociais – afinal, se a uma mulher-mãe, de sua condição social, naquela época não era permitido sustentar-se economicamente, então lhe restava apenas aceitar a oferta de casamento do Conde, contemplando tanto a visão da época da ação quanto a da composição do texto.

Após a constatação da viuvez e a conseqüente penúria de Leonor, a única saída plausível era o casamento, o que revela uma visão preconceituosa em relação à mulher, neste e em outros momentos da peça (“A mulher deve aprender cedo a ser velha”, p.346; “Minha filha... coitada, é mulher, foi enganada, amou...!, p.356; “Que coração o de mulher que já é mãe!, p.368), destacando-se a sua fragilidade e a superioridade do homem – o que por si só já remete ao senso comum da época. Aliada à necessidade do casamento também está a questão moral de que esta é a melhor maneira de uma mulher buscar uma sobrevivência honrada, mais uma vez indicando a fragilidade da mulher e a sua submissão.

³⁷ Embora o gênero melodramático seja fruto de transformações ocorridas nas manifestações artísticas e sociais do final do século XVIII, aliadas a uma transformação do público naquele período (agora formado pela aristocracia em decadência, pela burguesia em ascensão e pelo povo sensibilizados pela Revolução Francesa), notamos que, apesar de várias mudanças, muitas delas já disseminadas em Portugal, a visão que se tinha da mulher não se alterou substancialmente, o que vem ao encontro do pensamento burguês vigente, mais especificamente relacionado à moral burguesa, que destina um papel subalterno para a mulher. (cf. HOBBSAWM, 1988).

À mulher somente é reservado o papel de mãe e de mártir, o que ficará patente no final da peça com a morte de Leonor, única saída digna para a personagem, que se resignou durante toda a peça. No trecho abaixo temos o momento em que o Conde conta a D. Fernando o motivo de ter-se casado com Leonor, evidenciando o caráter honrado da suposta viúva e a necessidade de sua intervenção:

Conde de Távora: [...] só depois de um ano de lágrimas e de saudade é que eu formei o projeto de receber por esposa a honesta viúva de D. Fernando de Castro e de adoptar por meu filho o seu filho... Ouve, Fernando; Leonor tinha chegado ao estado de indigência... não tinha meios para subsistir, e muito menos para cuidar na educação de seu filho... o teu velho criado Estevão, curvado sobre duas muletas, pedia esmola... e repartia com sua ama... Não queria ela valer-se dos meus generosos e repetidos oferecimentos, porque receava que a minha generosidade fosse mal interpretada... mandei propor-lhe aliança... D. Leonor orou a Deus por ti, por si e por seu filho, e a aliança foi realizada... (ABRANCHES, 2007, p.377).

O Conde assume como seu o filho de D. Fernando e passa a colher – por um brevíssimo tempo, diga-se de passagem – os frutos dessa união. Portanto, o Conde mostra-se o contrário de D. Fernando, podendo ambos serem considerados a dupla paradigmática do melodrama: herói e vilão. O Conde de Távora é extremamente honrado, seja enquanto amigo ou amante. Dedicar-se primeiramente a descobrir o paradeiro de D. Fernando, desaparecido em Fez, e posteriormente preocupa-se em amparar a viúva e seu filho.

Todavia, em relação a Rachel vemos que ela é simultaneamente vítima de D. Fernando e vilã. Devido aos seus ciúmes e por desejar vingar-se foge ao estereótipo da mártir, como observamos em vários momentos da peça. Ela mostra-se ambígua: ora sofre por ter sido abandonada, ora deseja vingar-se, mas não de D. Fernando e sim de Leonor!, devido aos ciúmes que sente. Isto fica claro no momento em que reencontra D. Fernando e, em seguida, já nas cenas finais, quando o faz lembrar-se do porquê de dever odiar Leonor:

D. Fernando: [...] Leonor! Oh! Leonor!...

Rachel: (*amargamente*) – Não te ouve... nos braços do conde de Távora?! (ABRANCHES, 2007, p.363).

Rachel: Ai!, que triste sorte que foi a minha! Estou desenganada; não é possível desvanecer a impressão do primeiro amor no coração de uma mulher. Eu traída, injuriada, ofendida, eu que sei e sinto em mim que nunca, nunca lhe poderia perdoar, eu não pude ainda esquecê-lo. Ardo no desejo da vingança [...]. (ABRANCHES, 2007, p.395).

D. Fernando: (*chora e soluça*) – Pobre de mim! Quanto me satisfazem estas lágrimas! Ouvi a mãe de meu filho; era Leonor, [...] por quem eu devera ter morrido de saudades, e atraíçoei-a [...].

Leonor (*levanta-se*): - Não, aqui tens a tua Leonor! Eis aqui a desgraçada mãe de teu filho!! [...]

(*Encara-a e ambos se afastam, e ele como querendo chamar à lembrança um grande motivo que o obriga a fugir dela, e que naquele momento lhe esquece, a ponto que levanta os braços para a abraçar, cuja ação ela mostra querer suspender.*)

Rachel (*no auge do ciúme e da desesperação*): - Não, não posso, não quero; não há-de ser assim.

D. Fernando (*com maior transporte*): - Leonor!... (*Vai a querer abraçá-la, mas Rachel, desprendendo-se de Jacob, se coloca entre ele e Leonor.*)

Rachel: - Suspende, Fernando! Quem vais tu abraçar? A mãe de teu filho ou a mulher do Conde de Távora?!...

D. Fernando (*recua espantado*): – Ah! [...]

Jacob: - Vingança de mulher!... (ABRANCHES, 2007, p.404-405).

Em geral, espera-se uma mulher frágil e sofredora que se deixa morrer por amor (como Leonor).³⁸ Mas Rachel mescla a mulher sofredora e a vingadora, o que demonstra que o melodrama em Portugal já carrega em seu bojo características que fogem ao modelo clássico francês, introduzindo desde o início variações que prenunciam um melodrama inovador, com traços próprios. Porém, no final da peça há um retorno ao paradigma, com o abandono de Rachel sem o reconhecimento de seu amado.

³⁸ Além disso, segundo os valores morais das sociedades do século XVIII e início do XIX, baseados em preceitos judaico-cristãos, “[...] as mulheres deveriam ser fieis e honradas, submissas aos homens independente de sua condição social. A honra era a principal virtude feminina, era um bem semelhante à vida e na visão da sociedade da época estava diretamente ligada a questão da sexualidade, isto é, ao controle que as mulheres exerciam sobre os desejos de seu corpo. Para as mulheres solteiras a honra estava vinculada a castidade e para as casadas era revestida na fidelidade ao marido” (VIANA, 2011).

As demais personagens servem como “elos”, como Jacob, Estevão e o padre Cabral, embora a este caiba uma responsabilidade a mais, a de impedir o duelo final e ser o representante da vontade divina ou, melhor dizendo, da Providência.

Associado à presença do padre Cabral surge outro componente inerente ao gênero, qual seja, a figura da mulher-mãe, que fortalece a religiosidade sugerida pela presença do padre, aproximando simbolicamente a personagem de Leonor da imagem da Virgem Maria – sendo, não por acaso, o padre o responsável por anunciar a morte de Leonor.

É o retorno de D. Fernando que instala o impasse entre ele, o Conde e Leonor, pois nada poderia voltar a ser como antes. Embora dispute Leonor com o ex-amigo, Fernando sabe que ela não mais lhe pertencerá; culpa o Conde e Leonor de o terem traído e não percebe que fora ele mesmo o responsável pela deflagração da crise que dismantela as uniões amorosas nesta peça.

O Conde, por sua vez, apesar de encarnar o herói, acaba por sucumbir devido ao fato de ter transgredido – ainda que inconscientemente – as leis da “boa moral”. Ele casa-se com Leonor quando esta ainda era casada. O fato de ambos desconhecerem a mentira de D. Fernando e de serem inocentes não diminui a sua culpa frente aos mandamentos e valores da época, que regem o melodrama. A única saída viável para solucionar a questão é a morte, e a de Leonor torna-se ainda mais significativa na medida em que mescla a morte da mártir e da mãe, aumentando o efeito espetacular e ampliando a mensagem de que a mulher deve ser o exemplo e o esteio para a sociedade.

Resta então ao destino efetuar a reparação necessária para que se restabeleça o equilíbrio e para que a mensagem final seja enfim transmitida, isto é, para que a moral prevaleça.

Instala-se, assim, um esquema muito caro a este gênero, o da transgressão seguida da punição. De alguma forma, às vezes sem saber, como no caso de Leonor que não sabia que D. Fernando continuava vivo e de Rachel que não sabia que ele era casado, as personagens transgridem determinadas regras ligadas à moral, mas esta transgressão deve ser punida, de modo a restabelecer o equilíbrio e destacar o certo e o errado.

Convém lembrar que a moralidade é essencial ao melodrama, visto que se trata de um gênero que se responsabiliza por transmitir ensinamentos. Em **O cativo de Fez** a mensagem a ser seguida é a de que não se deve seguir os instintos, deixando-se levar pela

paixão, pois esta atitude é a causa dos maiores infortúnios, inclusive levando à morte. De maneira exemplar o enredo – apesar do emaranhado das situações – se encaminha rumo à moralidade.

E se há, de um lado, uma latente preocupação com o leitor, que se revela nas epígrafes da peça, extraídas da obra **Noite do Castelo**, de António Feliciano de Castilho (texto que explora o mesmo tema trabalhado por Silva Abranches na peça), há também, de outro lado, a preocupação com o espetáculo, que se insinua na conjugação de elementos como: o uso dos apartes, dos monólogos, da linguagem repleta de interrupções e interjeições, ao lado da gestualidade excessiva e das constantes reviravoltas e surpresas que regem a ação propriamente dita – sempre visando atingir o espectador – e que surgem ao longo das rubricas ou intermediando os diálogos. No exemplo abaixo temos a conjugação de uma série destes recursos:

Leonor: - Uma carta? Quero vê-la... é sua a letra!... (*Abre-a.*) Ah! O retrato de Nuno é o mesmo; é o sinal entre nós ajustado, que devia servir-me de última prova da sua morte. Ah! Desgraçada de mim! É morto D. Fernando! (*Cai nos braços da Condessa e de Maria. Estevão fecha as mãos na cabeça.*). (ABRANCHES, 2007, p.352).

Há pelo menos, nesta fala de Leonor, o uso das exclamações, das interrupções (entrevistas pela presença das reticências) e o caráter sentimental do sofrimento exacerbado frente à notícia da morte do esposo. Na sequência há o convencional desmaio, que reforça a melodramaticidade da cena e o efeito espetacular.

Guiando o texto, de modo a sustentar o tema da busca de realização amorosa, há uma série de convenções responsáveis pelo efeito melodramático, que surgem reiteradamente ao longo da peça. Dentre eles encontramos os constantes pressentimentos, ora de Leonor, ora do Conde de Távora, ou de outras personagens, igualmente voltados para a criação de um clima de suspense tão caro ao melodrama:

Leonor: [...] que aflição! Os meus receios, os meus pressentimentos são cada vez mais veementes. Ah! quanto sou infeliz! (ABRANCHES, 2007, p.340).

Conde de Távora: [...] oh! Que dirá esta carta? Que dirá! É bem fácil de saber. [...] Não traz boa nova... Tenho o coração desassossegado. (ABRANCHES, 2007, p.373).

Leonor: Conde! Quem é aquele homem?! (*Apontando com o dedo para D. Fernando e com a mão sobre o coração, como quem sente nele uma palpitação estranha e de pressentimento.*) (ABRANCHES, 2007, p.381).

Leonor: (*com vivo sentimento*) – Ah! No teu coração e na tua cabeça há o quer que seja de misterioso que o meu coração me está dizendo que nos há-de ser fatal a ambos!... (ABRANCHES, 2007, p.386).

Rachel: (*aproximando-se e com pressentimento*) – Quem será!... Se fosse... (ABRANCHES, 2007, p.398).

Rachel: Adivinha-me o coração!... [...] Meu pai, meu pai, este homem é...

Jacob: Quê! É?... Conhecê-lo?... (*Encarando-o.*) Ah! O sedutor de minha filha! (*Recua horrorizado*). (ABRANCHES, 2007, p.398-399).

Outros elementos recorrentes no gênero, e que surgem na peça, são: desmaios, lágrimas, duelo; objetos típicos que marcam presença: punhal, carta, retrato; e ainda delírios, loucura, embuçados, vinganças, reconhecimentos e, enfim, o vício *versus* a virtude. Vemos ainda uma série de máximas moralizantes responsáveis por veicular os preceitos a serem divulgados e seguidos: “A verdadeira generosidade é por sua natureza desinteressada”, p.341; “[...] não há sentimento mais belo que o da gratidão”, p.348; “Que seria de mim sem o auxílio e os desvelos da amizade!”, p.350; “Deus não quer que nos vingüemos das injúrias senão perdoando-as”, p.356.

Há, entretanto, além da construção ambígua de Rachel, dois outros elementos que destoam do melodrama clássico: a ausência da música e do tolo. Não é feita nenhuma referência nas rubricas ou através dos diálogos em relação à música e não surge em cena nenhuma personagem que desempenhe as funções, aqui já discutidas anteriormente, pertinentes ao *niais*. Isto revela, mais uma vez, um afastamento do melodrama *clássico* convencional e uma tendência a criar um estilo próprio.

A ausência do tolo, a nosso ver, reforça a tragicidade do texto, sem possibilitar quaisquer momentos de relaxamento, voltando-se assim a peça, sobretudo, para a transmissão da mensagem pretendida.

Para concluir, diremos, com Luiz Francisco Rebello, que “o **Cativo de Fez** é, manifestamente” em termos de estilo, um “melodrama, com tudo o que neste se depara de excessivo no desenho das personagens, na construção diegética, no discurso enunciativo em que se exprimem” (2007, p.77-78) e vem ao encontro da necessidade de criar heróis nacionais e modelos a serem seguidos – em perfeita consonância, é bom lembrar, com o gosto romântico que dominou a primeira metade do século XIX e com as necessidades exigidas por um período de euforia política como este – configurando-se como uma peça que, embora não seja classificada como melodrama, carrega em si todos os seus componentes convencionais.

Em relação ao contexto propriamente dito, podemos dizer que o texto vem ao encontro de assegurar a manutenção de determinados comportamentos tidos como exemplares – a fidelidade, a importância da família e da religião como forma de salvação –, sugerindo a importância deste tipo de peça como veículo ideológico num momento de consolidação da nação e de seus ideais.

Portanto, ideologicamente, temos uma peça que veicula valores que precisam ser respeitados para se ter uma sociedade cuja base seja sólida, pautada em condutas moralmente corretas. Não há uma referência explícita ao momento histórico em que o texto foi produzido, isto é, ao século XIX, mesmo porque ele é classificado como “drama histórico”, mas percebe-se o direcionamento dado ao texto no sentido da valorização da Pátria – sobretudo nos dizeres finais do padre Cabral – e da Religião – mais uma vez podemos nos referir à fala do padre Cabral e à construção paradigmática de Leonor –, e ainda na resolução trágica do desfecho, com a morte de Leonor, significando que há padrões de conduta que devem ser respeitados, sobretudo pela mulher, que é o esteio da família, assegurando-se assim a integridade do tripé da sociedade: Pátria, Religião, Família.³⁹

Os amores, ou melhor, a paixão que guia D. Fernando servirá ao melodrama como meio de encaminhar o enredo a demonstrar as suas teses. O que se defende, neste caso, é que as paixões devem ser refreadas porque são responsáveis pela perdição e desvio do

³⁹ Notamos que no caso português a religião mantém-se como um dos guias para a formação do bom cidadão, sendo representada muitas vezes por um “bom pastor”, ao contrário do que se pregava nos primeiros melodramas franceses ligados à época da Revolução Francesa quando a instituição Igreja deveria ser abolida da sociedade por ser mais um símbolo de dominação.

homem. E assim voltamos à máxima melodramática: transgressão seguida de punição; o vício deve ser sempre punido para que se restabeleça o equilíbrio.

A peça está consoante o espírito da época, responsabilizando-se, através de uma intriga rocambolesca, por desviar a atenção de problemas da vida real, mas, ao mesmo tempo, carrega em si diversas referências às normas de conduta – como a fidelidade matrimonial, o respeito à família e à Religião – e faz alusão a questões políticas que podem ser transportadas para a primeira metade do século XIX. Na peça, as menções à Batalha de Alcácer Quibir, “para onde vai todo o reino”, sublinham a necessidade de resgatar o patriotismo. Isto explica, de resto, por que razão uma peça que segue padrões estrangeiros (leia-se *franceses*), tão criticados naquele momento, foi uma das vencedoras do concurso do Conservatório. Afinal, o seu fundo histórico serve de espelho para o momento de sua produção, e assim se assegura a atualidade dos ensinamentos que a peça veicula.

O texto de Silva Abranches revela-se, pois, propício ao processo de nacionalização pretendido, sobretudo, por Garrett, trazendo, além das questões históricas implícitas, a “propaganda” ligada às regras de boa conduta a serem seguidas e, de quebra, ainda agrada ao público, pois lança mão de um gênero conhecido e de fácil assimilação.

Se pensarmos nos quesitos voltados à propagação da nacionalidade, elencados por Anderson (2008), como a importância da imprensa, mais uma vez **O cativo de Fez** adequa-se à função de transmissor destes ideais, pois os comentários e elogios à peça são veiculados pela imprensa, fato que, associado à premiação que a peça mereceu, concorre também para a garantia do seu grande êxito teatral.

O culto do melodrama, neste contexto de mudanças sociais e políticas, vem ao encontro das necessidades vigentes, ou seja, encarrega-se de veicular/ditar os padrões morais a serem seguidos – explicitando as relações de poder onde o mais forte domina em detrimento do mais fraco e o respeito às instituições família e Igreja, enquanto alicerces da Pátria -, próprios da burguesia. Por isso, o seu ideal não poderia ser o de incitar a submissão do homem às paixões – fossem elas quais fossem –, mas sim o de estimular a busca da virtude e da honra acima de tudo.

Afinal, “o melodrama seria responsável por construir uma imagem de mundo perfeito e coerente numa sociedade com fissuras e contradições” (VERDASCA, 2002, p.28) que caracterizavam o Portugal daquela época, abalado por revoluções e crises

políticas. Esse “mundo perfeito” deveria servir de modelo para os seus espectadores/leitores, mesmo quando o desfecho das peças era trágico como o de **O cativo de Fez**.

4.2 Os dois renegados –Mendes Leal

A estreia de **Os dois renegados**, drama em cinco atos, de José da Silva Mendes Leal⁴⁰ deu-se a nove de julho de 1839,⁴¹ no Teatro da Rua dos Condes, tendo sido esta uma das peças vencedoras do concurso dramático do Conservatório Real, recebendo inclusive um elogio na Revista Teatral,

A Arte Dramática (cont.)

Os Dramas do sr. Mendes Leal também são dignos de todo o elogio. A sua nunca assaz louvada composição - **Os dois renegados**, peça que sobrepujou as já boas esperanças que haviam de seu autor, que além do grande valor de ser fundada na história Pátria é dum enredo muito bem traçado, sumamente enérgica, e em todos os seus trechos abunda em riquezas de imaginação, sendo além disto escrita com toda a pureza da língua. (REVISTA Teatral: dedicada aos amadores da arte dramática, Lisboa, n.13, p.50, 31 dez. 1843).

Também é considerada como drama histórico - assim como **O cativo de Fez** -, pois sua ação se passa no ano de 1498, dois anos após o édito de D. Manuel I que expulsava os judeus do reino, mas veremos que sua construção está em perfeita sintonia com os moldes melodramáticos, de forma que preferimos considerá-la como um verdadeiro melodrama histórico.

Basta ler as próprias palavras do seu autor, no prefácio que acompanha a peça, que evidenciam a preocupação com alguns elementos que se ligam àquela estética como, por exemplo, a função pedagógica e moralizadora do espetáculo teatral:

[...] o poeta dramático deve elevar-se como o cedro do Líbano entre as árvores de nossas florestas. Deus lhe colocou na mão direita a virtude e na esquerda o vício: cumpre-lhe arremessar uma e outro à multidão; o vício em toda a sua turpitude; a virtude em todo o resplendor de sua beleza, porque todo este público, que um dia lhe pedirá contas da porção de vício

⁴⁰ José da Silva Mendes Leal (Lisboa, 18 de Outubro de 1820 — Sintra, 22 de Agosto de 1886).

⁴¹ Outras notícias sobre apresentações: 10/7/1839; 11/7/1839; 14/7/1839; 16/7/1839; 18/7/1839; 21/7/1839; 23/7/1839; 24/7/1839; 25/7/1839; 28/7/1839; 30/7/1839; 1/8/1839; 4/8/1839; 13/8/1839; 15/8/1839; 18/8/1839; 10/9/1839; 12/9/1839; 17/11/1839; 19/11/1839; 21/11/1839; 24/11/1839; 26/11/1839; 8/12/1839; 31/12/1839; 29/3/1840; 31/5/1840; 26/12/1840; 29/12/1840; 2/5/1841; 6/5/1841; 1/8/1841; 4/9/1841; 2/10/1841; 17/4/1842; 19/5/1842; 12/6/1842; 29/4/1843; 30/4/1843; 24/8/1843, representando um total de 41 representações, segundo Santos e Vasconcelos (2007).

ou de virtude que dele recebera, enterre uma em seu coração e repulse o outro até de seus lábios. (MENDES LEAL, 2007, p.237-238).

Além disso, o dramaturgo explora deliberadamente componentes ligados à expressão das grandes paixões que “devem comover todos os corações, abalar todas as almas, chegar a todas as inteligências” (MENDES LEAL, 2007, p.236), reunindo na sua peça, para dar “mais colorido à pintura”,

[...] em face da crença agonizante a mulher que sofre e que morre, em face do malvado que a lei pune a mulher que sofre e que vive; a crença sustentando o sofrimento expirante; o malvado aumentando o sofrimento, que deve terminar com ele, isto é, a mulher traída pelo homem e a mulher sustentada pelo homem; de um lado o império da força que abusa da força; de outro lado o poder da beleza que premeia os sacrifícios. E por todo este conjunto de pinturas derramar todos os amores, o amor de pai, o amor de filho e de irmão, o amor de religião, o amor de mulher, o mais forte e o mais ardente de todos os amores, que umas vezes dá luz outras dá sombras ao quadro que meditei. (MENDES LEAL, 2007, p.238).

Esta citação mostra alguns dos princípios que norteiam a produção de **Os dois renegados**, como a preocupação em criar um texto envolvente, sentimental e que mexa com a emoção do espectador/leitor. Esses mesmos princípios sustentam, com efeito, o melodrama, que sempre pretende envolver e criar expectativa, pautando-se em fortes emoções.

Mas, não podemos nos esquecer que o texto também se responsabiliza por propagar a moral burguesa, relação esta estabelecida entre o texto propriamente dito e o momento da sua produção.

Visando a legitimação da nova sociedade, alguns princípios devem ser constantemente perseguidos, qual seja manter intactas as relações de poder e dominação e respeitar as instituições, como a família, o Estado e a religião. No caso veremos que a mensagem subliminar transmitida pela peça se refere à relevância da religião cristã enquanto norteadora das boas ações e um dos alicerces da formação do cidadão. O respeito à *verdadeira religião* permeia toda a intriga, indicando que não basta ter boas qualidades, é preciso também ser cristão, ou as boas ações não terão qualquer valor.

O enredo, que tem como pano de fundo a expulsão dos judeus, narra a história de Lopo da Silva, que renunciou à fé cristã por amor da judia Ester, que está prestes a abandonar Portugal. Ao mesmo tempo o irmão desta, Samuel, usando o nome cristão de Álvaro, e depois de Afonso, apaixona-se por uma cristã, Isabel. Entretanto, Lopo da Silva também se apaixona por Isabel e abandona Ester, que acaba falecendo. No momento em que Samuel vai se casar com Isabel, Lopo surge e o denuncia. Em seguida Samuel vai preso juntamente com seu pai, Simeão. Na prisão, Simeão é condenado à fogueira por não renegar a sua fé, enquanto Samuel, por amor de Isabel, converte-se ao cristianismo, apesar da maldição do velho pai. Entrementes Isabel torna-se esposa de Lopo, mas durante a festa de casamento surge Samuel, que exige conversar às escondidas com Isabel e, ao dirigir-se a uma capela subterrânea para encontrá-la, é atraído por Lopo, que pensa tê-lo matado. Isabel, por sua vez, enlouquece ao ver o punhal sujo de sangue. Passados dois meses, Lopo é perseguido pela Inquisição, pois fora denunciado como renegado, e esconde-se no subterrâneo onde Samuel irá encontrá-lo e o entregará aos inquisidores, enquanto Isabel, ao ouvir a voz do amado, recobra a sanidade e ambos são abençoados pelo pai da jovem.

Neste texto encontramos traços do melodrama na configuração do enredo que, como vimos, é repleto de reviravoltas: Lopo abandona sua religião para casar-se com uma judia; depois se arrepende e a abandona; Samuel, por sua vez, tenta casar-se com uma cristã, mas, sendo denunciado vai para a prisão, onde finalmente abraça o cristianismo, renegando também a sua fé; Lopo pensa matar Samuel, que depois aparece para se vingar; Isabel enlouquece ao pensar que seu amado morreu, mas recupera a lucidez apenas por ouvir a sua voz; o pai de Isabel, Pêro Gonçalves, primeiramente entrega a mão de sua filha ao “nobre cavalheiro”, mas muda de ideia ao sabê-lo judeu; no final, volta a conceder-lhe a mão da filha...

Além disso, as duas personagens principais, os dois renegados, “refletem-se” em seus papéis, seja quanto ao fato de renegarem a sua fé, seja no desejo de desposarem Isabel e, até mesmo, na cena da luta corporal que eles travam entre si, ocasião em que se repete a mesma situação: primeiramente Lopo atraiçoa Samuel, aquele usando uma armadura contra este desarmado; na sequência, Samuel imita o inimigo, inclusive repetindo as suas falas, como vemos ao longo da cena IV (“O ressuscitado”), do ato V, quadro VII, momento em que o próprio Lopo da Silva reconhece a troca de papéis:

Samuel: Muito há que nos não víamos, Lopo da Silva, assim frente a frente um do outro... [...] Eras tu o acusador e eu o acusado, e o povo sequioso de um espetáculo de sangue bradava: “Morra o judeu!...”

Lopo da Silva: Bem te compreendo, Samuel, bem te compreendo: tu disseste na tua vingança: “Irei insultá-lo face a face; irei fazer mais dolorosos os seus tormentos; obrigá-lo-ei a rojar-se a meus pés e eu gozarei do meu triunfo; irei a sangue frio escaldar suas chagas para lhe avivar as dores; irei dizer-lhe: os tempos mudaram; trocaram-se as cenas – sou eu agora que te acuso, sou eu que te entrego às mãos dos juízes que já te condenaram, porque as provas do teu crime eram irrecusáveis... e o povo bradará como já bradou: ‘Morra o judeu!’”, enquanto eu ficarei rindo das tuas ânsias e gozando a minha vitória...” Ah! que não será assim... não! (*Precipita-se sobre Samuel com o punhal e lhe dirige um golpe no peito, que resvala sobre a couraça.*) (MENDES LEAL, 2007, p.326).

O que distingue Lopo da Silva de Samuel é a escolha acertada que, finalmente, Samuel faz, optando pela fé cristã, o que lhe confere o caráter de herói da peça.

Associada à construção do enredo e ao nítido embate entre as forças do bem e do mal, o autor lançou mão de uma série de clichês melodramáticos: a perseguição das personagens virtuosas pelo tirano; falsos assassinatos seguidos de ressurreições; e, ao cabo, a virtude vencendo o vício e a maldade. Tudo isso confere agilidade ao texto, garantindo à peça uma dinâmica espetacular para a qual concorre também uma descrição altamente indicial, responsável por criar uma atmosfera propícia ao melodrama.

Tanto a descrição do espaço quanto a das personagens acompanham a crescente degradação a que estas últimas estão sujeitas, utilizando-se de clichês melodramáticos. Veja-se, por exemplo, a caracterização de Isabel no momento em que se prepara para o tão sonhado casamento com Samuel: a jovem encontra-se “magnificamente vestida e alegremente” (MENDES LEAL, 2007, p.262), mas depois do casamento forçado com Lopo e da descoberta de que é ele o assassino de Samuel, ela aparece “de vestidos brancos e cabelos soltos”, canta uma xácara “com voz melancólica e espedaçadora” e mantém-se num “estado habitual de letargia”. Em outros momentos temos ainda personagens embaçadas, além das referências ao aspecto de Lopo da Silva como “homem de aspecto sinistro e olhos chamejantes” (p.294), ou como homem que “tem cara de condenado” (p.248). Enfim, tudo visando potencializar a melodramaticidade das cenas.

Sempre visando uma aproximação com o público vemos muitas cenas de efeito, com golpes teatrais, muita ação e emoção, camuflando sob essa calculada turbulência as máximas e os modelos de comportamento preconizados, despertando assim a catarse⁴² na plateia sem, no entanto, fazer apelo a um teatro panfletário, ou seja, transmitem-se conceitos e verdades preestabelecidas, mas de maneira prazerosa. Podemos ver, portanto, que o gênero melodramático, mais uma vez, mostra-se a serviço dos princípios moralizantes da burguesia, pois não há denúncias ou críticas explícitas, porém percebemos os conceitos de certo e errado que surgem relacionados às punições ou premiações recebidas pelas personagens.

As ações que resultam em golpes contra os bons costumes e que representam transgressões devem ser punidas para se restabelecer o equilíbrio inicial e assegurar a transmissão dos valores. Lembramos que um dos princípios burgueses é o respeito às instituições – entrevisto como uma forma de dominação -, na peça Samuel tenta se casar com uma cristã, escondendo a sua verdadeira religião, mas é denunciado e vai para a prisão. Apenas se torna digno depois de transpor vários obstáculos e *escolher* a religião cristã, considerada como a única verdadeira, finalmente se tornando merecedor do prêmio por suas virtudes: o amor de Isabel. Sem fazer alusão ao preceito burguês, o texto encaminha a sua personagem a seguir o que é considerado certo, como um exemplo.

Esta mensagem é reforçada quando Lopo deixa sua religião para se casar com uma judia que, posteriormente abandonada, morre; aqui a tragédia da morte de Ester prenuncia a própria tragédia de Lopo que, além das várias maldades arquitetadas ao longo da trama, acaba prisioneiro da Inquisição.

Quanto à escolha do espaço, temos primeiramente a simplicidade da casa do judeu Simeão, aliada ainda a uma situação de equilíbrio, mas no decorrer da ação, em busca de se criar efeitos de suspense e expectativa, surgem prisões e capelas subterrâneas, sempre

⁴² “Aristóteles descreve na **Poética** (1449b) a purgação das paixões (essencialmente *terror e piedade*) no próprio momento de sua produção no espectador que se *identifica* com o herói trágico. Há catarse também quando é empregada a música no teatro (**Política**, 8.º livro). [...] A segunda metade do século XVIII e o drama burguês (notadamente DIDEROT e LESSING) tentarão provar que a catarse não se destina a eliminar as paixões do espectador, mas a transformá-las em virtudes e em participação emocional no patético e no sublime” (PAVIS, 2001, p.40). É mesmo esta a função do teatro neste momento: fazer com que o público aplique ao seu cotidiano aquilo a que assiste; daí a importância de se fazerem peças que tragam alguma mensagem ou ensinamento, mesmo que de forma subliminar.

acompanhadas de uma mórbida descrição, denunciando a crescente degradação do enredo. Ademais, os atos são divididos em quadros e cenas, e recebem título e até epígrafes, bem à maneira romântica:

“A leitura da Bíblia” - ato I - quadro I - casa simples, “mas asseadamente mobilada”, onde mora a família de Samuel.
“O noivado” – ato II, quadro II - “grande e magnífico salão”, casa de Pêro Gonçalves, onde se daria o casamento de Samuel e Isabel.
“O julgamento” – ato III, quadro III, “subterrâneo no Convento de São Domingos de Lisboa”; ainda no ato III, temos o quadro IV - “sala do julgamento”, toda “armada de negro”.
“Um por outro!” – ato IV – quadro V – “quarto de Isabel em casa de Lopo da Silva”, paredes com magníficas tapeçarias “segundo a época”; ainda no ato IV, temos o quadro VI, “capela subterrânea”, com um altar ao fundo, um “pouco arruinado e sobranceiro a este um retábulo com a imagem da Virgem, em parte desbotado pela umidade”, possui um “túmulo singelo” e “a cena é fracamente alumiada”.
“O ressuscitado” – ato V – quadro VII – mesma capela do quadro anterior, mas com modificações, “a entrada do primeiro corredor é substituída por um túmulo negro sem ornatos”, “[...] uma espécie de claraboia [dá] ao subterrâneo uma luz frouxa”.

Tabela 2: Espaços/ cenários da peça **Os dois renegados**.

Fonte: Autoria própria.

Note-se a preferência por espaços fechados e com pouca iluminação, com uma decoração lúgubre, próprios para sustentar as ações cada vez mais degradadas das personagens – como, por exemplo, as de Lopo da Silva, que manipula as demais personagens visando os seus próprios interesses, mentindo, atraíndo e denunciando. Ao longo da peça temos a prisão dos judeus Samuel e Simeão; a condenação de Simeão; a morte da mãe de Samuel e de sua irmã; a entrega de seu irmão mais novo para ser criado por uma família cristã, segundo o édito real; a pretensa morte de Samuel; a loucura de Isabel; e, finalmente, a condenação de Lopo da Silva. Todas estas ações dão-se diretamente nos espaços fechados ou são enunciadas nos mesmos, o que só não ocorre com as raras ações não degradadas, ou seja, sem ligação com a morte ou outra perda qualquer, como o *quase* casamento de Samuel, que se dá em um rico salão na casa de Pêro Gonçalves.

Ressaltamos que, nesta peça, entra em cena o elemento cômico representado pelas personagens de Simão Afonso, do Pajem Mourisco e até mesmo de Frei João.

Dentre as possíveis funções do *niais* lembramos que: ele interrompe o enredo para introduzir um momento de alívio em meio às tensões melodramáticas; auxilia na transmissão dos ensinamentos morais – dentro do espírito burguês - ou, ainda, esclarece certas passagens do texto por meio de seus comentários.

Durante os preparativos do casamento de Samuel e Isabel, Simão Afonso e o Pajem retardam a primeira cena trágica do texto, quando Samuel é denunciado e preso. Além de funcionar como um *momento de alívio*, também é perceptível a função explicativa para o espectador/leitor, pois os serviçais ao longo da conversa apresentam características do péssimo caráter de Lopo da Silva, ou, ao contrário, mostram a nobreza de Samuel. Como exemplos citamos trechos do diálogo entre ambos:

Simão Afonso: [...] Temos sarau no palácio, que se casa minha senhora e ama D. Isabel.

Pajem: Que nova! Pois casa-se a Sr.^a D. Isabel? Pobre de meu amo [Lopo da Silva]! Por isso ele ainda agora veio de fora todo raivoso e saiu que parecia querer atravessar o ginete com as esporas. Desta feita enlouquece o mui nobre cavaleiro Lopo da Silva, meu digno e honrado amo (*com ironia*).

Simão Afonso: Que enlouqueça, que não enlouqueça, que me importa! Não era para ele nem para os seus modos sobranceiros e descortesias! Que se eu não houvera conhecido seu pai – Deus tenha a sua alma em glória -, dissera que era judeu, ou renegado – tão má cara tem... [...]

Pajem: Devagar, Sr. Mordomo. Dizeis...

Simão Afonso: Digo que não será para ele a minha linda e jovem senhora e ama D. Isabel, que hoje há-de ser mulher de quem a merece.[...]

Pajem: Ora vinde, dissei-me só uma coisa. Aposto eu que o noivo não é cavaleiro!

Simão Afonso: (*indignado*) – Não é cavaleiro! É cavaleiro e de antiga linhagem. [...] Generoso e bravo como um nobre português, e mais do que nunca foi teu amo, teu escalafavais de amo.

Pajem: Alto lá, que por meu amo fico eu, que é bravo, bravíssimo e generoso como ninguém. As minhas costas que o digam. (MENDES LEAL, 2007, p.260-261).

Fica claro o desmascaramento dos senhores por seus serviçais, indiciando as futuras ações das personagens Lopo e Samuel, ambos neste momento merecedores de punição. Lopo já demonstrara seu mau caráter, aqui reforçado pela fala de seu pajem. Samuel, todavia, comete o erro de mentir, passando-se por um cavaleiro português. Isto reforça a presença do *niais* como personagem responsável por mostrar o certo e o errado, pois através do exemplo acima, fica nítido que nem Lopo, nem Samuel são exemplos de dignidade e honradez. Neste momento é possível ao espectador/leitor distanciar-se tanto do texto quanto das personagens, num processo de apatia, que lhe permite perceber o que há de adequado ou não naquilo que vai em cena.

Frei João, por sua vez, estabelece um contraponto com Samuel, este dividido entre a paixão que o aniquila – seja o amor por Isabel ou o ódio por Lopo - e a escolha que deve fazer entre a sua fé e a de sua amada. Enquanto Samuel padece em meio a tantas dúvidas, Frei João faz pilhérias sobre a eventual escolha errada que aquele possa fazer:

Simeão: Força é que nos separemos, meu filho, conserva as boas disposições que hás tomado e a companhia dos justos te aguardará no céu... (*Abraça-o*). Tornar-nos-emos a ver no momento terrível, e depois... na presença de Deus!

Frei João (*à parte*): Belos conselhos, na verdade! Muito frio devem de ter estes judeus, que tanto gostam de chegar-se ao fogo!

Samuel: Meu pai, rogai por mim ao Senhor.

Simeão: [...] Até à hora derradeira! (*Dirige-se ao cárcere*).

Frei João: (*em confidência e apressadamente a Samuel*): Segui os avisos de Frei Gil se quereis a vida e a liberdade! Olhai que mais vale passear à fresca que morrer ao fogo. (*Fecha o cárcere de Simeão*). (MENDES LEAL, 2007, p.282).

Entretanto, notamos que os cômicos comentários de Frei João servem para ridicularizar a *má* escolha dos judeus, que poderiam muito bem curtir a vida, mas preferem arder na fogueira da Inquisição.

Mais adiante a intromissão da personagem cômica intercala-se à fala de Isabel que, ansiosa, espera por Samuel na capela subterrânea. Os comentários jocosos do Pajem, que fica oculto, são feitos como apartes, enquanto Isabel monologa (ato IV, quadro VI, cena X):

Isabel e o Pajem – oculto

Isabel: Eis-me só no centro da terra! Eis a esposa por quem se celebram festas e se alevantam hinos fugitiva das danças e descendo a um subterrâneo escuro, como para evocar o espírito do velho guerreiro que além repousa... talvez sofreu, como eu sofro; mas o tumultuoso sonho da vida acabou, e ali, debaixo da lousa que o cobre, dorme, com um sono de ferro... Assim será de mim [...].

Pajem (*à parte*): Esta minha ama tem célebres lembranças!

Isabel: Como tudo mudou em tão curtas horas!... Há pouco, no meio de um cortejo brilhante, rodeada de lisonjeiros, cercada de luzimentos, e quem sabe se invejada! – Tão mal conhece o homem o pensamento que se oculta na mente. – Agora, sepultada em vida, cercada de sombras, rodeada de mistérios.

Pajem (*à parte*): Eu não entro no rol?

Isabel: Diante de mim havia um altar resplandecendo de centenares de lumes, armações custosas [...]. Aqui, em vez dessas massas arrogantes feitas para insultar a morte, está uma urna modesta e simples, alevantada para acordar sinistras impressões... Também aqui tenho um altar, mas este é pobre e arruinado e nu; e, contudo, Deus ali está por igual modo, e a sua majestade tão bem se representa nesta simplicidade sublime como no fulgor da ara sumptuosa... (*Apontando para o altar.*) Ah!... Ele sabe se o coração da esposa é mais agitado agora do que era então.

Pajem (*à parte*): Também eu, sem ser Deus, o sei, pouco mais ou menos.

Isabel: Eis ali a imagem da mulher única, da Virgem Mãe!... A inocência está nos seus olhos e a serenidade em seu semblante. Ah!, que ela me inspirará neste momento terrível: a seus pés acharei tranquilidade e firmeza. (*Encaminha-se ao altar, prostra-se nos degraus do altar e parece orar com fervor. Ouvem-se 10 horas num sino, cujo som distante parece vir da parte superior.*)

Isabel (*contando as últimas horas em voz alta*): 7, 8, 9, 10! (*Isabel pouco a pouco, e como involuntariamente, se alevanta*) 10 horas! Não pode tardar.

Pajem (*à parte*): O tal sino da capela grande tem virtude mágica, fê-la erguer sem se sentir. (MENDES LEAL, 2007, p.310-311).

Observamos que as falas do Pajem também servem como interrupções cômicas responsáveis pela quebra da crescente tensão. Curiosamente, entretanto, é o Pajem que testemunha a confissão de Lopo sobre o suposto assassinato de Samuel, o que dá ensejo à realização do seu próprio desejo de vingança, provocado pelos maus tratos de Lopo e pelo preconceito de que é vítima por ser mourisco – portanto, não é cristão – e serviçal. Com efeito, o Pajem deseja vingar-se: “Pajem: [...] és um pobre escravo paciência! Ainda me há-de chegar a minha vez... pelo menos de me vingar deles [os cristãos]!” (MENDES LEAL, 2007, p.268). E, mais adiante, quando da prisão de Samuel, ele diz de novo: “Pajem: Pobre judeu! – quem te poderá vingar destes amaldiçoados cristãos” (MENDES LEAL, 2007, p.271). Justamente ele é quem irá ajudar Samuel a se restabelecer do ataque de Lopo da Silva, e depois denunciá-lo – mesmo que a bom preço. Trata-se, pois, aparentemente, de uma figura criada para denunciar o preconceito e a desigualdade, pois ele trai a seu amo – Lopo da Silva – para se vingar do tratamento de escravo e do preconceito sofrido por ser mouro; no entanto, as suas atitudes não são memoráveis nem exemplares, uma vez que ele recebe pagamento por elas... O Pajem não age apenas por ter um bom coração, o que reforça a ideia de que somente um cristão seria capaz de nobres sentimentos e de se doar pelo outro. Temos assim, novamente, uma mensagem subliminar vinculada à ideologia dominante, que a peça se propõe veicular, destacando a ideologia e a moral burguesas referentes a quem pertence o privilégio do poder e a qual instituição é preciso respeitar.

Ainda dentro dos moldes melodramáticos encontramos as personagens femininas tipicamente frágeis, sem vontade própria, sendo guiadas ora pelo pai, ora pelo marido, ambos símbolos da autoridade. As mulheres no texto de Mendes Leal são resignadas, como Ester que mesmo abandonada por seu amado simplesmente espera a morte, ou Isabel que mesmo amando Samuel obedece ao pai aceitando casar-se com Lopo. Isto se dá devido a que os

[...] poderes do homem do século XIX era legitimado pelo modelo patriarcal de organização da sociedade. A mulher era inserida neste modelo como o exemplar de domesticidade, como aquela responsável por cuidar e organizar o espaço doméstico.

O homem era senhor do espaço público, porém, como este espaço e seu gênero eram considerados como superiores, o âmbito doméstico acabava

também subordinado a ele, o que dava uma falsa autonomia às mulheres. Uma *liberdade* doméstica só existia efetivamente quando coincidia com os interesses do pai ou marido. (JUNIOR, 2006, p.3).

Portanto, cabe ao homem tomar as rédeas das situações, à mulher resta o papel de submissa, legando ao seu senhor a responsabilidade, entre outras coisas, de sua felicidade.⁴³

Atentemos também para a linguagem, carregada de exclamações, sobretudo os “ah!”, que permeiam praticamente todos os diálogos; sobrecarregada de um discurso ardente e sentimental e de grande carga emocional liga-se à espetacularidade própria do melodrama, sendo tão envolvente quanto as ações propriamente ditas.

Ideologicamente o texto preconiza o respeito à fé cristã e à família – representada pela autoridade paterna –, além da conveniência de não sucumbir às paixões, evitando-se exemplos como o de Lopo da Silva, o da judia Ester, e mesmo o de Simeão, que dá a vida por outra religião que não a católica – um *erro* segundo os preceitos do catolicismo dominante.

O contexto do início do século XIX em Portugal foi um momento de valorização da nacionalidade e divulgação de determinados valores voltados à construção do patriotismo, mas sem se descuidar dos preceitos morais determinados pela classe economicamente dominante.

Foi neste contexto que Garrett preocupou-se com a promoção de um concurso dramático no qual se produzissem obras originais, longe da influência estrangeira – leia-se francesa –, mas, os textos vencedores do primeiro concurso, entre eles **O cativo de Fez** e **Os dois renegados**, mostraram justamente o inverso. Ambas as obras ainda estavam ligadas à estética melodramática, mesmo porque era o que agradava ao público. Um texto de fácil assimilação, com fortes emoções, todavia portador de mensagens transmitidas de forma subliminar, bem ao gosto da burguesia portuguesa, que se preocupava com exemplificar o que é certo ou errado em termos de comportamento, porque dele dependia a hegemonia da classe dominante.

⁴³ “A mulher, então, era marginalizada, tratada como inferior em qualquer ambiente social, seja ele a nobreza, burguesia ou entre as classes populares. Esta sociedade patriarcal e este retrato de mulher, bem como a divisão entre público e privado, estiveram no centro da cena em todo o período de sucesso do melodrama” (JUNIOR, 2006, p.4).

Por isso **Os dois renegados** traz como principal mensagem o respeito à religião, que, por sua vez, serve como um dos guias da moral burguesa e faz parte do seu plano de manutenção do poder. Renegar a fé verdadeira pode trazer punições, entre elas a desestruturação de uma classe que pretende elevar-se socialmente.

Mais uma vez a estrutura melodramática foi eficaz enquanto transmissora de mensagens, mesmo sem fazer qualquer referência direta à necessidade de se sujeitar a este ou aquele comportamento, apenas, utilizando-se de um enredo rocambolesco, com vários golpes de teatros, apoiada numa divisão maniqueísta das personagens, a intriga encaminhou-se para a reparação e punição do vício, seguida da recompensa da virtude.

4.3 O Fratricida – Guerra Leal

Esta peça de Manuel Alberto Guerra Leal⁴⁴ foi publicada, em 1844, como “drama em três actos”. Infelizmente, não encontramos outras análises da peça, e apenas uma referência a representações, simplesmente: “drama original representado na sociedade Philo-Dramática Portuense” (MADAIL, 1966, p.48). Entretanto, interessamo-nos de pronto pelo título, que logo nos pareceu muito sugestivo, e depois a leitura da peça não deixou dúvidas de que há nela elementos básicos do melodrama histórico - começando pelas referências ao passado português -, ainda que o autor assim não a nomeie.

Como pontos norteadores da nossa análise, trabalharemos com algumas convenções do melodrama, tais como, o maniqueísmo das personagens, o excesso de sentimentalismo, a presença redentora da virtude, entre outros recursos que veremos ao longo da análise.

A ação remonta ao ano de 1640, quando Portugal ainda se encontrava sob o domínio espanhol. Tudo se passa “nas imediações de Torre de Cilhas”.

Certa noite um jovem é encontrado, quase sem vida, por Eustáquio, rendeiro do fidalgo espanhol, D. Vasco, e passa cerca de oito meses sob cuidados. Neste meio tempo fica sem memória e ninguém sabe ao certo a sua origem, sabendo-se apenas que se chama Rodrigo e é nobre. D. Vasco recebe a visita de seu irmão, D. Alonso, acompanhado dos portugueses D. Pedro e D. Lopo, que parecem envolvidos por um quê de mistério. Embora de passagem para Madri, são instados por D. Vasco a participarem de um sarau de boas-vindas, do qual participa D. José, apaixonado por D. Elvira, filha de D. Vasco. Neste sarau D. José se indis põe com D. Pedro, por este cortejar D. Elvira, e desafia-o a um duelo para ajuste de contas. Porém, ao se prepararem para o duelo eis que surge D. Rodrigo, que

⁴⁴ Manuel Alberto da Guerra Leal, antigo aluno da “Academia de Marinha e ajudante do corpo dos guardas barreiras do Porto; cavaleiro da ordem de Cristo. Nasceu na referida cidade em Fevereiro de 1819. Colaborou nos jornais seguintes: *Porto a Carta*, *Braz Tisana*, *Commercio do Porto*, *Theatro*, *Chronista*, *Defensor*, *Primeiro de Dezembro*, e outros. Em 1889 era reverificador do círculo aduaneiro do norte, e correspondente do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, no Porto. Escreveu: **O fratricida**, drama, Porto, 1843; **O juramento ou o cavalleiro de Christo**, drama histórico, representado no teatro de S. João, por ocasião da visita da rainha D. Maria II ao Porto, Porto, 1852; **O testamento**, drama histórico; **Os argonautas**, drama, mitológico; **Ha bens que vem por mal**, romance original, publicado em folhetins do *Commercio do Porto*, em 1859. Traduziu do francês outros romances, publicando-se alguns em separado, e outros em diversos jornais. Atribuie-se-lhe também o poema **As duas actrizes**, publicado no Porto em 1849” (GUERRA Leal. **Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico**). Disponível em: <www.arqnet.pt/dicionario/guerraleal.html>. Acesso em: 02 out. 2010.

recuperara a memória depois de ter visto um retrato de sua falecida mãe. Ao ver D. Rodrigo, D. Pedro foge desesperadamente e envia um bilhete a D. Lopo no qual anuncia que eles tinham sido descobertos pelo crime que cometeram. Neste instante, juntando as peças do quebra-cabeça, D. Ramon, o médico que cuidara de D. Rodrigo, descobre quem teria tentado assassiná-lo. D. Lopo, por sua vez, confessa o crime e em seguida suicida-se. Passado um tempo, D. Rodrigo está de casamento marcado com D. Elvira, mas ao voltar de Madri cai numa emboscada, perpetrada por D. José, que fora preterido pela mesma dama e que acaba morto pelas mãos de um desconhecido, que surge para auxiliar D. Rodrigo. No dia seguinte à emboscada o desconhecido, vestido com o hábito de padre, pede uma entrevista com D. Rodrigo e anuncia-lhe que D. Pedro estaria muito arrependido e que queria o seu perdão. D. Rodrigo diz que já perdoara o irmão e que empreendera várias buscas para descobrir o seu paradeiro; neste momento o desconhecido anuncia ser o próprio D. Pedro e os irmãos abraçam-se perante a admiração de todos.

O maniqueísmo na construção das personagens é claro: de um lado temos os vilões, D. Pedro (na verdade quase vítima, arrependendo-se no final) e D. Lopo, seu mentor. Juntos planejam o assassinato de D. Rodrigo, de modo que D. Pedro ficasse com todos os bens da família. De outro lado temos as demais personagens, pertencentes ao grupo dos bons: os fidalgos espanhóis D. Vasco e o irmão, D. Alonso; D. Elvira, filha de D. Vasco; Eustáquio, rendeiro de D. Vasco; Eliza, noiva de Eustáquio e criada de D. Elvira; D. Ramon, médico, e, finalmente, D. Rodrigo, vítima da ganância do irmão e do ódio de D. Lopo. Esta divisão entre bons e maus permite distinguir quais ações são modelares, dignas de serem “copiadas”; e quais devem ser punidas pela sociedade.

Ainda que se trate de um melodrama histórico, o texto não faz uso de episódios ou personagens históricos, a referência ao passado serve apenas como pano de fundo, prevalecendo a moralidade como fator mais importante guiando o texto. Aproveitamos para frisar que a moral vinculada à peça segue os preceitos burgueses, neste caso, focando o amor fraternal enquanto uma das dimensões ligadas à família.

Esta transmissão de “ensinamentos morais”, se dá de diferentes maneiras, uma delas é através das máximas que pontuam a fala de diferentes personagens, desde que pertencentes ao grupo dos bons ou dos arrependidos, que agora também se tornaram bons. Vejamos os exemplos:

D. Ramon: Não é à nobreza que ele [D. Rodrigo] deve os meus cuidados, é desgraçado, e isto me move; há muito que tenho estudado como veloz se cõa a existência, e chega breve a terrível igualdade do sepulcro, onde se não pleiteiam distinções. É humanidade ser útil ao homem, sem consideração à sua classe. (LEAL, 1844, p.10).

Neste primeiro exemplo notamos uma referência tipicamente cristã, revelando uma preocupação com a vida após a morte: é necessário ser bom agora, não depois. Além disso, nota-se a preocupação em superar humanitariamente as distinções sociais e ajudar os que precisam de ajuda, independentemente da classe social a que pertençam.

Seguem outros exemplos, como a explicação de D. Alonso acerca da origem das suas relações com os portugueses D. Pedro e D. Lopo:

D. Alonso: As [relações] da amizade, ou, com melhor razão, simples cortesia, que origem tiveram em diversas reuniões, em casa das principais famílias de Lisboa, onde o mais moço era benquisto por sua fortuna e nobreza, únicas recomendações para alcançar aura e favor no grande mundo, onde o merecimento é como uma flor que, se colocada em rico vaso e formoso jardim, é apreciada e louvada; porém, se vegetando em silvestres colinas, nasce e morre despercebida... perdão! que de hábito tenho divagar assim.[...] (LEAL, 1844, p.17).

Novamente vemos a discussão girar em torno das diferenças sociais, que por si sós não devem ser motivo de distinção e de merecimento, ressaltando a importância dada a princípios morigeradores.

Mas também fica clara a referência ao bom comportamento e à honestidade, quando Eustáquio, responsável por encontrar D. Rodrigo, resolve devolver uma caixinha com o retrato da mãe de D. Rodrigo, que até então guardara como uma espécie de “recompensa” por salvar o rapaz, na verdade achando que ele não iria sobreviver: “Eustáquio: Ora já me parece que tenho a alma mais leve! Há muito que devia ter feito isto, com o alheio ninguém medra” (LEAL, 1844, p. 31).

Associadas a estas máximas também há menções à “Providência Divina”, responsável esta por interferir na vida dos homens, seja para o bem – quando se é merecedor – ou para o mal – quando é necessária a punição:

D. Pedro: Ah! D. Lopo! Era por ventura desse modo que me faláveis, quando pretendíeis arrastar-me ao precipício?... Em vez de verter-me algumas gotas de bálsamo na ferida que no peito me abristes, ousais rasgá-la ainda mais, amedrontando-me com terríveis prognósticos?... A justiça celeste, que parecia dormir sobre o meu crime descuidada, me dá no terrível fruto que recolhi o veneno mortal que me devora. (LEAL, 1844, p.35).

Aqui além da alusão à “justiça celeste” fica clara a evocação do pecado original em “no terrível fruto que recolhi o veneno mortal que me devora”.

Há, também, a reunião da máxima moral e do ensinamento religioso, servindo como guia para as boas ações e para se evitarem as punições resultantes das transgressões, como no caso da morte de D. José na emboscada que arquitetou contra D. Rodrigo, acontecimento coroado pelo seguinte comentário de D. Vasco: “Onde nos arrastam os vícios e paixões desenfreadas! porém Deus é justo e castigou o culpado” (LEAL, 1844, p.44). A morte de D. José, embora efetuada pelas mãos do estranho – que vinha a ser o próprio irmão de D. Rodrigo –, aqui é vista como punição divina. D. Rodrigo permanece imaculado e, curiosamente, o seu irmão, sendo embora um assassino, também é visto dessa forma, uma vez que matou para salvar um inocente e assim redimir-se da sua própria culpa por ter tentado antes matar o próprio irmão. Esta culpa persegue sempre a personagem enquanto ela não obtém o perdão que procura:

D. Pedro: Está-me sempre a razão metendo diante dos olhos toda a fealdade do meu crime, ora me pungem os remorsos, ora me põe a tormento a dúvida d’alcançar perdão! Que fracos e desgraçados somos, quando nos falta o arrimo da graça! Insuportável peso me é viver; e de terminar a vida tenho desejos!... Mas que culpáveis pensamentos! e mais que tudo agora, que vestido de burel, e coberto de cinza, me consagrei a Deus para expiar minhas culpas. Oh! Deus de bondade!! bem vedes que eu sinto o peso de minhas iniquidades, não permitais que sucumba! Nada vos é oculto, sabeis como me ondeia o coração, dai-me a força que necessito!... salvai-me!... (LEAL, 1844, p.48).

E mais adiante: “D. Pedro: Oh! Deus de bondade! Ajudai a minha fraqueza, completai a vossa obra, para que em paz comigo mesmo, possa dedicar-me inteiramente ao vosso serviço, e santificar-me por uma vida penitente. [...]” (LEAL, 1844, p.50).

E, finalmente, o agradecimento: “D. Pedro (*ajoelhando*): Que alívio em meu coração! que nova luz de vida me anima! Meu Deus! Como é infinita a vossa misericórdia!!!” (LEAL, 1844, p.53).

Para interromper os momentos de tensão, bem como para frisar a mensagem a ser transmitida, temos a intromissão da personagem cômica, ainda que não se trate aqui de um cômico que faça o público gargalhar; apenas há uma interrupção das cenas sérias com comentários jocosos das personagens Eustáquio e Eliza, que ora discutem o seu casamento, ora têm discussões amorosas, principalmente para reafirmar o que sentem um pelo outro, ou ainda retardam algum acontecimento importante ou até veiculam, eles mesmos, máximas morais. Se não, vejamos alguns exemplos:

Eliza: Onde andará Eustáquio?... ardo em desejos de saber o que obteria do snr. D. Vasco: e ainda mais de me ver casada; porque enfim uma mulher solteira, é como uma luva sem parceira; não se lhe dá consideração alguma.

Eustáquio: (*entrando*): Lá isso é verdade. E os homens é ao contrário, em casando perdem os afagos das ninfas, e o que é mais, sujeitam-se a certos contratempos...

Eliza: Ora! Deixa-te disso; depois é que eles têm quem os afague e acaricie, quem os domestique.

Eustáquio: Quê?... quê?... pois os homens são alguns ursos ou elefantes que seja preciso domesticá-los?... então que se dirá as jiboias das mulheres? (LEAL, 1844, p.21).

Neste caso, em meio a questões extremante sérias, como o restabelecimento de D. Rodrigo e a descoberta de sua origem, as personagens discutem banalidades. Em outros momentos, a sua presença aumenta a expectativa, chegando mesmo a causar impaciência nas personagens com quem contracenam, como quando Eustáquio resolve devolver o retrato da mãe de D. Rodrigo, fazendo de D. Ramon o portador, mas até contar ao médico que tinha consigo o retrato e que decidira devolvê-lo, acaba por impacientar o médico pela sua demora em chegar ao fato em si, porque usa de vários circunlóquios:

Eustáquio: Ora graças a Deus, que tenho a fortuna de o encontrar só.

D. Ramon: Então que há, que novidade te traz aqui a esta hora?

Eustáquio: O que aqui me traz já não é novidade para mim, porém vai-o ser para vós, srn. D. Ramon. Segundo me informa a minha futura... sei que eu, Eustáquio Riviera tenho contratado com Eliza de... de... sou tão pouco curioso, que ainda lhe não perguntei o sobrenome, mas isso não faz nada ao caso...

D. Ramon: (*com impaciência*): Masque tenho eu com isso, eu não sou advogado, nem notário, para dar conselhos sobre contratos...

Eustáquio: Não vos impacientes, o negócio é de outra natureza. Como acabei de dizer, tenho contratado com a dita, de ser seu marido, e ela minha mulher...

D. Ramon: Sim, e então?...

Eustáquio: Fazei-me a mercê de atender-me! Ora já se vê que para isso preciso de conciliar-me com Deus, por meio de confissão...

D. Ramon: Ou conclui, ou me retiro... (*com impaciência*).

Eustáquio: enfim em poucas palavras, metendo a mão na minha consciência, achei um pecadito, que felizmente **tem remédio**...

D. Ramon: E **queres que to receite**?! (LEAL, 1844, p.29-30, destaque em negrito nosso).

Temos ainda a utilização do trocadilho: “tem remédio”/ “queres que to receite”, afinal Eustáquio está a falar com um médico, o que reforça a presença cômica.

Sem dúvida o *niais* cumpre a função de quebrar a tensão em meio aos lances altamente dramáticos, inclusive retardando outras cenas tensas e sérias com suas interferências e, além disso, também se responsabiliza por auxiliar na transmissão das mensagens morais ao longo da peça, indicando que elas se dirigem a todos, sem distinção.

Além da configuração do enredo repleto de reviravoltas, de golpes de teatro, da presença da personagem cômica, temos ainda a ambientação peculiar do melodrama, escolhida para aumentar o suspense e a expectativa no espectador/leitor.

O primeiro ato se dá numa sala “nobre”, esta é a única indicação do cenário; o segundo ato também se dá numa sala “iluminada; ouve-se dentro música”, local onde se dará um sarau; e o terceiro e último ato se passa em uma “vista de sala”, também única referência ao cenário, e há alusões a espaços exteriores onde se deram as duas emboscadas sofridas por D. Rodrigo. No entanto, mesmo reduzidas as referências espaciais, é

perceptível a preferência pelo espaço fechado – mais adequado para provocar sensação de medo –, associado à manutenção do mistério em torno da identidade de D. Rodrigo e do porquê de seu atentado. E ainda, reforçando a dramaticidade do texto, temos a presença da noite e, como não podia deixar de ser, surge até uma tempestade na noite em que D. Rodrigo é atacado pela primeira vez, como relata D. Vasco ao irmão:

D. Vasco: [...] Era o mês de fevereiro, há oito meses passados, tinha a noite desdobrado o seu negro manto, pondo em trevas toda a natureza, e roubando ao dia parte do seu império, porque tempestuoso havia sido; com horroroso estrépito estalava o trovão sobre nossas cabeças, o vento sibilava rijo pelo meio das árvores, que arrancava, e com estampido abalava portas e janelas, os relâmpagos incendiavam as nuvens... que medonho aspecto! (LEAL, 1844, p.18).

Desta feita, a configuração espacial, ainda que pouco trabalhada neste texto, não foge aos estereótipos conhecidos.

Por outro lado, não podemos nos esquecer de um importante elemento melodramático, a paixão que Elvira sente por D. Rodrigo mesmo antes de vê-lo, apenas por ouvir falar de seus infortúnios, destacando a presença do sentimentalismo peculiar do gênero: “Elvira: Muito desejo ver esse doudo, pelo qual sem o conhecer tomo tanto interesse [...]” (LEAL, 1844, p.11).

E mais adiante:

D. Elvira: [...] são-me inexplicáveis os meus sentimentos a respeito de D. Rodrigo... Não o tendo ainda visto, e só pela descrição que d’ele me têm feito, o afiguro na mente digno d’estima e de compaixão. Uma força cuja causa motora desconheço, me obriga a tomar por ele o mais vivo interesse. (LEAL, 1844, p.15)

Essa “força cuja causa” Elvira desconhece nasce das descrições que outros lhe fazem de D. Rodrigo, responsáveis por despertar os seus sentimentos em relação ao caráter ilibado daquele, assim como é notável o seu interesse pela fatalidade que o atinge, denotando que aos virtuosos não é admissível o sofrimento, pois somente deve sofrer quem o merece. Ela chega mesmo a sentir ciúme do retrato que D. Rodrigo recebera de Eustáquio, revelando assim sentimentos arrebatadores:

D. Rodrigo: Sim, meu irmão! [...] aquele a quem mais amava depois d'esta mulher adorável! (*beija o retrato*)

D.Elvira: (*à parte*). Uma mulher! (*com inquietação*) E quem é essa mulher?

D. Rodrigo: É um anjo de virtudes! É minha mãe... (LEAL, 1844, p.38)

Esta paixão será correspondida, mas há algo de sublime e de celestial nos sentimentos de D. Rodrigo, associando a mulher amada à figura de “um anjo” e da própria mãe (!): “D. Rodrigo: Sim; eu gosto d’ouvir-vos... sois um anjo, e minha Mãe também... falai! a vossa voz me faz bem” (LEAL, 1844, p.16).

Percebemos que a imagem da mulher ideal deve ser imaculada, pura, virginal e celestial. Não há espaço para a mulher sedutora e para o amor carnal, mas sim uma aproximação com a figura da Virgem Imaculada – não por acaso são muitas as referências à religião, a Deus, à Providência.

Enquanto recursos melodramáticos, tratemos ainda da linguagem utilizada e da descrição das personagens, que se dá de maneira altamente indicial.

A linguagem se mostra rebuscada, repleta de sinais de pontuação (reticências, pontos de exclamação e de interrogação) e de interjeições, além de, em alguns momentos, surgirem “exclamações coletivas”. Estes expedientes dão mais dinamismo ao texto, aumentando a dramaticidade, pois possibilitam, no caso de uma encenação, maior mobilidade para o ator, através da gestualidade; já do ponto de vista do leitor notamos a emotividade presente no texto e a criação de certo suspense, dadas as interrupções e o aumento da expressividade, como podemos ver nos exemplos abaixo:

Reticências:

D. Rodrigo: (*com voz fraca*). Estou bem... sim... deixem-me... não me apertem a cabeça... (*levando as mãos à testa*) eu já não posso... (LEAL, 1844, p.15).

Ponto de exclamação e rebuscamento:

D. Pedro: Banalidades!!! Ah! D. Lopo! O remorso em estreito amplexo com minha alma assassinou o meu presente!... e o meu futuro!... que antevejo tão negro! tão medonho! (LEAL, 1844, p.26).

“Exclamação coletiva”:

Todos: É atroz! É atroz!... (LEAL, 1844, p.39).

Todos: Seu irmão!!! (LEAL, 1844, p.53).

E temos ainda toda uma cena composta de diálogos rápidos, que lhe conferem extrema agilidade:

Cena 11, 2.º ato

O dito [d. Pedro], e D. José (*reparando em um laço de fita que D. Pedro conserva na mão*)

D. José: Eis umas lindas cores?

D. Pedro: Cor de esperança e amor.

D. José: E vós esperais?

D. Pedro: Por que não?

D. José: E sois amado?

D. Pedro: E por que o não hei-de ser?

D. José: Ousarei guardar esse laço?

D. Pedro: Falar-me n’esse tom é o mesmo que por-mo no peito. Ei-lo aqui senhor. (*põe-no no peito*)

D. José: Talvez que aí se não o conserve muito tempo!

D. Pedro: Desgraçado d’aquela que d’aqui o ousasse tirar.

D. José: Saíamos daqui!

D. Pedro: Eu estava pra sair, assim o tinha prometido.

D. José: E a quem?

D. Pedro: A D. Elvira.

D. José: Para que fim?

D. Pedro: Não lh’o perguntei.

D. José: Impostor!

D. Pedro: Insolente!

D. José: Para fora, sem mais detença?

D. Pedro: Com que armas?

D. José: As de que pode usar um nobre cavaleiro. (*ao tempo que vão a sair entra D. Rodrigo com um retrato na mão, D. Pedro ao vê-lo recua espantado*) (LEAL, 1844, p.36).

Quanto ao uso da descrição como recurso dramático, percebemos que ela estabelece uma relação entre a construção da personagem e as suas ações. Por exemplo, Eliza observa a chegada de D. Alonso, irmão de D. Vasco, do alto do “torreão do jardim”, e posteriormente faz para a sua ama uma descrição bastante “maniqueísta” dos cavaleiros que acabaram de chegar:

D. Elvira: Agradou-te o mais velho!?

Eliza: Sim, Senhora, e eu digo porque. Terá pouco mais ou menos cinquenta anos, mas é alegre, e tem cara de bondade, se é que se pode dizer assim d'um rosto que encara os outros sem abaixar a vista, sem temer um olhar de censura; cavalga ainda com graça, e mostra robustez [...]. (LEAL, 1844, p.12).

Assim D. Alonso, ainda que seja fidalgo espanhol,⁴⁵ mostra nobreza de caráter, ao contrário dos seus acompanhantes:

Eliza: [...] o outro dever ter a mesma idade, mas tem uma figura sinistra; enfim, é d'aquelas fisionomias que atemorizam sem saber porque; o mais moço dos três é bem apessoado, e pelo modo como sujeita o cavalo a seus caprichos dá a conhecer o seu valor, porém tem não sei que de repugnante, tem uma vista espantada, o rosto, ainda que belo, macilento, é um todo indefinível que agrada e desagrada ao mesmo tempo. (LEAL, 1844, p.12).

Eliza fala primeiramente de D. Lopo, que odeia D. Rodrigo e serve de mentor a D. Pedro; este é descrito na sequência. Notamos que não há qualquer condescendência para com D. Lopo, mas em relação a D. Pedro vislumbra-se algo de bom, uma vez que “agrada e desagrada ao mesmo tempo”. Há nestas descrições algo de excessivo, mas precisamente este excesso é que confere certo dinamismo ao texto, aumentando a expectativa, uma vez que o espectador/leitor já sabe o que esperar de cada personagem. Aliás, este é outro traço peculiar do melodrama: as suas personagens não têm profundidade psicológica, de forma que apenas com a sua descrição é possível conhecer o seu caráter, o que posteriormente é confirmado pelas ações das mesmas.

Para finalizar, tratemos do desfecho. D. Rodrigo e D. Elvira não seriam totalmente felizes enquanto pairasse sobre eles a figura do vilão D. José, que aterroriza a apaixonada noiva:

D. Elvira: Como ansiosa esperava este dia, que a impaciência fazia tão tardio! Como ele raiou formoso, para a natureza!... e sê-lo-á também para mim?! Assim o crê meu coração, aviventado pela esperança da ventura, que o meu himeneu com D. Rodrigo deve coroar!... [...] Quanto me

⁴⁵ Embora o texto seja escrito num momento em que Portugal trabalha em prol da defesa de seu nacionalismo, o reconhecimento da nobreza de caráter de um estrangeiro, sobretudo espanhol, revela quão importante é ser detentor de virtudes, independente da origem, posição social, etc.

tarda!... só a sua presença poderá delir-me da ideia o temor dos perigos que podem ameaçá-lo!... Só a seu lado deixarão d'assustar-me as vistas ferozes de D. José, que depois de arruinar a sua casa, pela devassidão de seus vícios, depois de ter com mágoas cortado o fio da vida de seu respeitável pai, queria associar-me a seu destino horrível. Ainda me soam horrisonas as suas palavras, quando lhe dei o último desengano: “Senhora, eu não conheço meio termo em minhas afeições d'amor ou ódio, só sou suscetível; desprezais aquele, sentireis as consequências d'este” e lançando-me uma vista ameaçadora saiu, e mais dele não houve novas... (*meditando*) quem sabe?... os maus são capazes de tudo!... (LEAL, 1844, p. 41-42).

Nesta fala de D. Elvira se congregam vários elementos melodramáticos: a referência ao vilão, que devido ao seu comportamento e aos seus vícios é responsável pela morte do “respeitável pai”; as ameaças feitas à donzela por preteri-lo; o medo da vingança iminente, que compromete a vida do amado. Entretanto, temos um final feliz. Ao planejar uma emboscada para D. Rodrigo, D. José não contava com o aparecimento de um desconhecido que acaba por matá-lo, ainda mais pelo fato de ser o desconhecido o próprio irmão de D. Rodrigo e que – pasmem! – providencialmente soubera do atentado que estava prestes a acontecer e assim pode se preparar para socorrer D. Rodrigo:

D. Rodrigo: [...] em uma carta que me deixou, fugindo aos meus agradecimentos, [...] dizia, que passeando à noite, no bosque que pertence ao mosteiro vizinho, porque um espinho agudo que n'alma cravado tinha, lhe fazia o sono cruel, escutara o detalhe do ataque que teve lugar, e que logo procurou armas, e correrá em minha ajuda, com o intento de salvar-me ou morrer!! Com ânsia espero descobrir este generoso libertador. (LEAL, 1844, p.47).

Embora as cenas dos dois atentados sejam apenas narradas na peça, elas mantêm a espetacularidade intrínseca ao melodrama, sobretudo pelos excessos e pelos imprevistos.

Após ser salvo pela segunda vez, D. Rodrigo finalmente reencontra o irmão, ninguém mais que o padre que o defendera – e aqui temos outro elemento peculiar do melodrama: o reconhecimento.

Concluimos que esta peça, anunciada como drama, nada mais é que um verdadeiro melodrama histórico, sustentado pelos elementos atrás elencados – perseguição do herói pelo vilão, construção convencional das personagens e do espaço, presença do *niais*,

maniqueísmo, enredo repleto de *coups de théâtre*, veiculação de máximas morais, desfecho feliz –, mas não só. É importante estabelecer uma ligação com o contexto em que ela foi escrita, outro traço convencional do melodrama.

Ao escolher a época da União Ibérica o autor faz uma ponte entre um momento da História de Portugal quando o país estava em mãos estrangeiras e o momento presente, no qual o país luta para estabelecer as suas raízes nacionais, buscando uma conduta verdadeiramente patriótica, de modo que não se cometam os erros do passado - sobretudo de um passado recente, lembre-se da invasão napoleônica e da necessária “ajuda” dos ingleses para a expulsão dos invasores franceses.

Para tanto é preciso fortalecer as bases da nação: a pátria/Estado, a família e a religião. Estas instituições sociais ajudam a barrar ações individuais ou revoluções, pois servem à classe dominante fazendo o trabalho de mantenedoras/difusoras de sua ideologia e de sua hegemonia, respectivamente.

Aqui entra o trabalho do melodrama, gênero teatral de fácil assimilação, cujos moldes se adéquam à missão de transmitir modelos e ensinamentos, ainda que não seja esta a sua função estética. Ele acaba auxiliando na instalação de um processo reacionário e alienante, onde a sociedade que está no poder – como os fidalgos da peça analisada – são vistos como exemplos de virtude, enquanto o povo figura como uma massa que deve se espelhar nestes mesmos modelos de maneira subserviente.

A burguesia ao consumir este tipo de espetáculo acreditava no que era veiculado como sendo justo e correto; por seu lado, a maioria da população, formada pelo povo, que nem sempre tinha dinheiro para pagar tal entretenimento, se acaso tinha acesso a este tipo de espetáculo também aceitava tais preceitos, consolidando e exaltando a ideia de respeito às leis, instituições e virtudes burguesas, sem questionar o que era visto, afinal, o próprio melodrama também não levantava quaisquer questionamentos, apenas mostrava o que era tido como certo ou errado...

Enfim, parece-nos que o suposto fratricídio, tema principal da peça, serviu tão somente para veicular uma série de máximas de comportamento que devem ser seguidas como modelos exemplares para uma vida digna e para se formarem bons cidadãos, dentro dos preceitos burgueses, diga-se de passagem – adotando-se, para este fim, uma estrutura já bem conhecida e de agrado do público: o melodrama.

4.4 O último acto – Camilo Castelo Branco⁴⁶

A peça estreou no teatro D. Maria II em 30 de março de 1859, tendo sido publicada primeiramente no periódico semanal **Mundo Elegante**, redigido por Camilo, que circulou no Porto entre novembro de 1858 e fevereiro de 1860, e foi editada somente em 1862.

A vertente burguesa do melodrama camiliano inscreve-se entre os anos de 1855 – **Poesia ou dinheiro?** – e 1870 – **O condenado** -, se excluirmos o primeiro ato da peça inacabada **Tentações da serpente** (1875?), conforme Corradin (2008, p.45). Portanto **O último acto** estaria inserido nesta fase.

Embora anunciado como drama em um ato, veremos que a peça pode ser classificada como melodrama burguês porque, diferentemente das peças já analisadas neste estudo, não faz referência ao passado histórico português e sim à época contemporânea à sua composição, um período em que

com as lutas pela Regeneração, o teatro torna-se caminho para o fortalecimento moral da nação, passando a encenar o confronto entre a ótica aristocrática decadente e a perspectiva burguesa em ascensão. A atualidade passa a ser objeto das preocupações dramáticas do período. (CORRADIN, 1997, p.67, destaque nosso).

Os interesses burgueses sustentados neste momento priorizam não mais a criação de um pensamento nacionalista – como nos textos produzidos na primeira metade do século quando se compunham melodramas históricos e se defendia a instalação de um pensamento nacionalista – e sim o de sustentar esse nacionalismo, entendido como uma valorização dos meios para que a classe economicamente dominante mantivesse a sua estabilidade.

Outra forma de garantir sua hegemonia era através da divulgação de determinados princípios morais que disseminassem a ideia de que o Estado burguês estava interessado no bem estar dos menos favorecidos, mas, na verdade, isso não passava de mera ideologia. Desta forma, apoiado em determinados mecanismos de domínio social – como a manipulação cultural e da imprensa – foi possível disseminar valores como a importância

⁴⁶ Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco (Lisboa, 16 de Março de 1825 — São Miguel de Seide, 1 de Junho de 1890).

da família, enquanto base da sociedade; da religião, responsável pela formação do indivíduo, guiando-o espiritualmente, e de outros conceitos, como a honra, a retidão de caráter, o amor.

A classe burguesa assistia aos espetáculos acreditando naqueles conceitos ali veiculados, pelo menos no nível *teórico*, o que não quer dizer que na prática, ou seja, cotidianamente aplicassem os mesmos conceitos.

Quanto ao povo, quando tinham acesso a estes melodramas - que geralmente eram representados para a classe de maior poder econômico, em Lisboa ou no Porto -, também assimilavam as mensagens ali apresentadas como sendo a verdade, afinal, segundo a ideologia burguesa as pessoas não viam a realidade como ela é de fato, enxergavam uma realidade invertida, como se a exploração do homem pelo homem fosse algo natural, já que alguns possuem a propriedade privada, enquanto outros nada possuem senão sua força de trabalho. Ou seja, é absolutamente normal a existência de uma minoria rica e uma massa pobre. Este foi o resultado pós-Revolução, uma espécie de conformismo e alienação que se propagou entre o povo e que em Portugal se fortaleceu com a exploração, primeiramente das colônias, e posteriormente da população campestre.

Enfim, a burguesia continua preocupada com a divulgação de valores que defendam a pátria/Estado, a família e a religião enquanto instituições mantenedoras da ordem e, conseqüentemente, do seu próprio poder, não sendo interessante para ela a inserção de quaisquer mudanças na base social.

Porém, a partir de meados do século, preocupada com a contínua ascensão social e com a aquisição de titulações nobiliárquicas, acaba por reduzir as relações familiares a simples relações monetárias, o que a obra de Camilo vem denunciar, revelando uma cruel inversão de valores e as suas conseqüências.

[...] Através dos amores contrariados, dos casamentos de conveniência arranjados pelas famílias, dos abandonos de moças seduzidas, que pululam na sua obra, o escritor denuncia estruturas morais duma sociedade atrasada em que a mulher não passa duma coisa que pertence ao macho, ao qual a “honra” concede mais direitos do que impõe deveres. (FRANÇA, 19-- , p.690).

Ainda que Camilo não tivesse a manifesta intenção de fazer tais críticas, elas transparecem sob seus escritos. Por isso, nesta obra – e em outras de sua produção, como: **Justiça** (1856), **Abençoadas lágrimas** (1857), **Espinhos e flores** (1857), **Purgatório e paraíso** (1861) – notamos a necessidade de se corrigir certos comportamentos considerados inadequados (a devassidão, a ganância, a infidelidade, a corrupção, etc.) porque prejudiciais à família, que é a responsável pela construção de uma base sólida para a sociedade, pois sem uma base estável toda a estrutura estaria comprometida.

Desta forma, temos na peça **O último acto** a permanência de determinados elementos convencionais do melodrama, mas arranjados de tal forma que explicitam novas tendências de comportamento que devem ser combatidas, como o argentarismo gradativo da sociedade, que deixa de lado valores mais nobres, como o amor verdadeiro ou a nobreza de caráter, denunciando a corrupção da sociedade que deve ser detida a todo custo.

O uso da estrutura melodramática continua sendo muito útil na transmissão de valores, que surgem no texto de maneira implícita, pois a peça não traz alusões à sociedade como responsável pelas mazelas sofridas por suas personagens. Estas assumem a culpa por todo sofrimento, sem qualquer tipo de reflexão, ou simplesmente aceitam-na como uma imposição da Providência Divina, como punição por seus erros.

Independente de a burguesia dominar vários setores, dividindo-se em industrial, comercial, rural, o interesse comum é o de aumentar seus rendimentos e continuar controlando a sociedade a seu bel prazer. Porém, com o passar do tempo, alguns representantes desta classe distanciaram-se dos princípios de idoneidade, retidão e economia que os guiaram até então, tornando-se perdulários, imorais, enfim, contrariando tudo que era pregado como correto e modelar. É contra essa mudança de comportamento, que pode minar o seu domínio, que novas temáticas são veiculadas neste momento.

Dentre essas temáticas, temos a questão dos casamentos por conveniência, focalizada na obra de Camilo. Inclusive existe uma relação entre elementos autobiográficos encontrados na peça e o contexto, que vem ao encontro de nossas premissas. O comportamento denunciado em **O último acto** refere-se à imposição deste tipo de casamento em detrimento dos verdadeiros sentimentos, culminando na infelicidade dos envolvidos. Do ponto de vista camiliano o que, de fato, interessa é a supremacia do amor, mas do ponto de vista burguês seria o combate ao enfraquecimento da família, portadora de

valores essenciais da burguesia – aliás, se a família estiver protegida, logo a propriedade, a economia e o poder político também estarão. Além disso, um casamento sem amor pode levar à infidelidade, e esta por sua vez, ao completo desmantelamento da família, gerando divisões de bens, dilapidação do patrimônio, abandono dos negócios, etc.

Ao estabelecermos uma relação autobiográfica, destacamos também uma relação direta com o contexto em que a obra foi criada. Concordamos com Rebello quando afirma ser este o

mais autobiográfico⁴⁷ de todos os dramas de Camilo. Escrito e levado à cena quando os seus amores ilícitos com Ana Augusta Plácido eram já do domínio público, é a transposição destes que constitui a trama da acção [...]. (REBELLO, 1991, p.65).

Ao transpor para o texto *implicitamente* a problemática de seu relacionamento com Ana Augusta Plácido, que posteriormente foi agravada pela acusação de adultério, levando os amantes à prisão, Camilo traz à tona conceitos imanentes à sociedade da época, que hipocritamente condenava as pessoas a manterem um casamento forçado, mesmo sem quaisquer afinidades – ou, em outros momentos, impunha casamentos por conveniência, cedendo a exigências materialistas, sem se preocupar com os verdadeiros sentimentos.

Camilo chama a atenção para determinado comportamento, que era habitual na sociedade portuguesa de meados do século XIX e que devia ser alterado; do contrário, continuaria a disseminar tragédias, como a que vemos na peça camiliana ou a da própria vida do autor.

Assim, de forma subentendida, já que não há alusões à sociedade ao longo do texto – veremos que a personagem Ana Augusta refere-se ao *destino* como responsável pelos seus padecimentos –, a peça mostra que é preciso mudar certos comportamentos como, por exemplo, abandonar a ganância, dedicar-se mais à família, zelar pela religião e pelo amor -, desempenhando, deste modo, a função modelar do gênero que aqui vimos estudando. Os

⁴⁷ Aliás, não “só a principal figura feminina tem os mesmos nomes próprios da amante de Camilo” como também podemos entrever o marido desta, Manuel Pinheiro Alves, “sob a máscara de João Pinto” (REBELLO, 1991, p.65). E as *coincidências* não param por aí: o próprio Camilo “figura no drama sob os traços de Jorge de Valadares, o amante sacrificado, que renunciou ao mundo e se ordenou sacerdote – e também aqui o paralelismo se impõe: no ano em que Ana Plácido e Manuel Pinheiro Alves contraem matrimônio, Camilo matricula-se no seminário episcopal do Porto [...] (REBELLO, 1991, p.66).

expedientes melodramáticos para tanto adotados são: o maniqueísmo das personagens, o excesso sentimental, os diálogos empolados, a escolha do espaço fechado, a construção das personagens, a presença da Providência e a instalação da moralidade.

O enredo inicia-se com Ana Augusta, tísica, refugiada na casa do pai, onde o marido, João Pinto, vem procurá-la, acusando-a de tê-lo traído ao casar-se com ele sem amor, uma vez que ela amava outro homem. Ana, por sua vez, pede perdão ao pai e ao marido por ter se casado sem amor, apenas para manter a palavra dada pelo pai, que a entregara como pagamento das dívidas contraídas com João Pinto. Neste momento, Ana passa mal e retira-se. Em seguida chega à casa um padre que é ninguém menos que Jorge, seu ex-noivo, que acaba ministrando a extrema unção à protagonista.

Apesar de ser um texto bastante curto - um ato, dividido em 14 cenas -, não há ali economia dos lances comoventes, com ênfase nos diálogos sentenciosos e empolados e, sobretudo, às lágrimas - elementos adequados, enfim, à manutenção do excesso sentimental.

Em poucas páginas temos uma larga sequência de lances dramáticos: a denúncia de Ana Augusta como pérfida; o seu perdão por parte do marido, ao reconhecer a pureza dos sentimentos da esposa; o remorso do pai, que também reconhece a sua culpa ao entregar a filha por dinheiro; e o surgimento de Jorge, agora padre (e rico!), no momento crucial, a tempo de ministrar a extrema unção à sua amada e de fazer a doação de sua fortuna, recém recebida, a Luiza, irmã de Ana Augusta, - o que, certamente, evitaria que ela passasse pelos mesmos dissabores da irmã.

No que toca à construção do espaço cênico, toda a ação decorre num único espaço, que é o da casa do pai de Ana Augusta. Porém, é próprio do melodrama privilegiar os espaços fechados (quartos, salas, castelos, porões, torres, etc.) ou restritos, em detrimento dos espaços abertos ou amplos. Essa escolha contribui para direcionar o olhar do espectador/leitor unicamente para a intriga, sem dispersões, assegurando o interesse pelo desfecho. Além disso, nos espaços fechados predominam as ações com desfecho negativo, enquanto nos espaços abertos predominam as que têm desfecho positivo – chamamos de “desfecho negativo” aquele relacionado com a morte ou outra perda qualquer (como a da liberdade, por exemplo), e de “desfecho positivo” aquele sem esse tipo de relação. De

preferência, esses espaços fechados são acompanhados de descrição mórbida, adotada como recurso técnico no processo de caracterização espacial. Na peça em questão, embora não haja um trabalho descritivo propriamente dito, toda a ação se dá num espaço fechado, onde haverá a morte da protagonista no desfecho.

Portanto, há uma estreita ligação entre o desfecho e a escolha do espaço em si, que de maneira indicial associa os infortúnios do passado e os do presente. Foi nesse espaço que Ana Augusta e Jorge foram obrigados a se separarem e agora tornam a fazê-lo - segundo eles, por pouco tempo, pois esperam se encontrar na eternidade. Assim, visando aumentar a dramaticidade do texto vemos Ana Augusta retornar à casa paterna, local onde nasceu e onde morrerá, fechando o círculo.

Quanto ao tempo, não obstante haja referências aos dois anos de sofrimento da protagonista durante o seu casamento, a ação desenvolve-se em poucas horas, somente o tempo suficiente para se darem todas as revelações e reconhecimentos típicos do melodrama, antes da morte da protagonista na cena final.

As personagens também se enquadram nos parâmetros melodramáticos ao dividirem-se em boas e más – a heroína, Ana Augusta, *versus* o vilão, João Pinto. Nota-se ainda a falta de aprofundamento psicológico, pois as personagens são guiadas por interesses externos, como a honra que deve ser mantida a todo custo perante a sociedade, cujas exigências e preconceitos determinam as escolhas e o modo de vida de cada um em detrimento de suas vontades ou desejos, convenções estas que manipulam os indivíduos mascarando a hipocrisia da sociedade que prega uma coisa e faz outra. Daí ser preciso exemplos, mesmo que no âmbito da ficção, para tentar corrigir tais erros.

É interessante notar que a dicotomia também se dá em relação ao par dinheiro *versus* amor, reforçando assim a mensagem a ser transmitida, pois o que importa é o verdadeiro sentimento e não o dinheiro, que simboliza o mau caminho com tudo que tem de perverso, até mesmo a morte.

E, mais adiante, vemos ainda outra dicotomia, qual seja, a que se estabelece entre o dinheiro *versus* a Providência. Mesmo sendo ambos ricos, Ana Augusta e Jorge sucumbem perante a “divina Providência”, que se torna a responsável pela resolução dos problemas – afinal, ambos morrem: ela fisicamente; ele simbolicamente, ao entrar para a vida religiosa.

Eis um desfecho tipicamente camiliano, que tende a solucionar os triângulos amorosos com a morte fatídica do(s) protagonista(s).

Quanto à personagem do pai - frequente no melodrama por estar entre as personagens mais importantes e mais recorrentes -, Eduardo Severino enquadra-se perfeitamente no esquema preestabelecido para o gênero, uma vez que ele é o símbolo da autoridade, sendo respeitado sem contestações. Sua autoridade somente é dividida com o marido, a quem a mulher deve obedecer após o casamento – sugerindo-se assim o caráter submisso da mulher, assim como a sua fragilidade. Independente de estarem errados, o pai e o marido devem ser obedecidos sem refutações, mas no texto em questão percebemos que ambos acabam reconhecendo as suas culpas, Eduardo por vender a filha, João Pinto por comprá-la, obrigando-a a se casar com ele mesmo sem amá-lo.

A presença de Jorge de Valadares, o ex-noivo, serve de contraponto ao vilão, fazendo as vezes de herói e de mártir ao lado de Ana Augusta, - reforçando a dualidade bons *versus* maus -, além de personificar a conduta exemplar a ser seguida, bem diferente da de João Pinto, que ao perceber o desinteresse da esposa vai em busca das alegrias mundanas, sem se preocupar com o sofrimento daquela, preocupando-se apenas em acusá-la de traí-lo por guardar no coração o amor que sentia por outro.

Resta, ainda, Luiza, a irmã de Ana. Depois de testemunhar os infortúnios da irmã e de Jorge, desencadeados por jogos de interesses, isto é, pela importância do dinheiro em detrimento do verdadeiro amor, ela se torna responsável por dar continuidade e por promover a manutenção de um comportamento digno de ser seguido: mostrar que o amor, e não o interesse econômico, deve ser o motivo de uma união conjugal – em todo o caso, ironicamente, o seu futuro está garantido pela doação da herança de Jorge...

A sentimentalidade é visível através dos diálogos eloquentes e das abundantes lágrimas derramadas pelas personagens, e associa-se ao “sofrimento redentor”, responsável por despertar no espectador/leitor uma empatia com a protagonista sofredora. O uso do diálogo como um dos recursos responsáveis pela instalação do melodrama se dá através de marcas textuais (reticências, exclamações, interjeições) que se responsabilizam por criar pausas e proporcionar emotividade ao texto, veiculando o sentimentalismo e o pessimismo típicos do gênero.

O sofrimento pelo qual passa a protagonista tem caráter probatório, visando levar ao triunfo do Bem; entretanto, no caso de Ana percebemos que o Bem apenas se concretizará através de sua morte, uma vez que não é possível desfazer-se de seu casamento. Quanto a Jorge, a sua morte dá-se de forma simbólica, ao abraçar a carreira religiosa e, posteriormente, ao “embarcar com os missionários para a China”. Ambas as personagens evocam a morte em seu auxílio, com seu poder libertador – o que amplia ainda mais o caráter emotivo do texto. Em outros momentos a responsabilidade pela *libertação* fica a cargo da Providência Divina:

Jorge: [...] Se a providência não vem em meu socorro, menti ao céu; ultrajei o altar onde me dei em holocausto; morrerei impenitente. [...] sou um homem de quem Deus se há de compadecer. [...] (CASTELO BRANCO, 1908, p.200).

Ana: [...] Jorge, veio à hora destinada pela Providência. Não respondi à sua carta. A minha alma viria responder-lhe, ou então a eternidade das almas é uma visão de infelizes. [...] (CASTELO BRANCO, 1908, p.205).

Como de praxe, não falta sequer uma carta enviada por Jorge a Ana, com um discurso pleno de eloquência, pessimismo - haja vista a expressão “não posso ver-te agora cadavérica” - e sentimentalismo para coroar o sofrimento e a angústia da protagonista, como vemos no trecho a seguir:

Eduardo, *lendo*: “Sei que morres, Ana. Irei ajoelhar ao pé da tua sepultura, anjo, que o mundo não conheceu. Erguerei à Providência dos infelizes estas mãos onde os teus lábios inocentes imprimiram o primeiro beijo do coração. Ver-te-ei sempre formosa como te vi, porque não posso ver-te agora cadavérica já com o resplendor da eternidade na face. [...] Das pessoas que te amaram, sou eu quem mais pobre fica na terra, pobre de tudo que é a riqueza das organizações fadadas para amarem o impossível.[...]” (CASTELO BRANCO, 1908, p.195).

Ainda no que concerne aos diálogos, percebemos que são eles, principalmente, os responsáveis pelo tom melodramático, expressando frequentemente o sentimentalismo e o pessimismo típicos do melodrama, e agora ampliados pelo Ultrarromantismo do momento em que a peça de Camilo é escrita. Num texto tão curto, são os diálogos que, com grande

carga emotiva, nos permitem tomar conhecimento da trágica história das personagens e do seu imenso sofrimento, repleto de remorsos, dúvidas e angústias, como podemos ver no desfecho quando Ana Augusta pede perdão a Jorge pelos padecimentos que lhe causou, recebe a extrema unção e logo em seguida expira:

Luiza: Ana! Ana! Ela morre, meu pai!

Jorge: Vive. Nasce para a eternidade. (*Transportam-na expirante para uma cadeira.*) Graças, meu Deus! (*Ajoelha e seguem-no todos.*) A mártir está convosco. (*Apertando a mão do cadáver.*) Até logo. (CASTELO BRANCO, 1908, p.207).

Observamos que o autor não se afastou da “exuberância didática e lacrimosa que foi moda no [...] Ultrarromantismo” (CRUZ, 2001, p.178). De fato,

o teatro ultrarromântico é já de si exacerbado, exagerado e, como tal, geralmente ilógico, no radicalismo dos conflitos, no abuso das coincidências e no contraste entre a complexidade das situações e a simplicidade inesperada dos desfechos. (CRUZ, 2001, p.174).

Entretanto, Camilo vai além, pois insere justamente a redenção moralizadora, fazendo com que a peça não seja simplesmente parte do “teatro ultrarromântico”, mas antes um verdadeiro melodrama.

Tudo contribui, durante a ação, para a manutenção do *suspense* que vai num crescendo rumo ao trágico desfecho. O enredo inicia-se de forma *in media res* – daí não sabermos logo qual a culpa, ou se há realmente uma culpa da protagonista. Antes de Ana Augusta se manifestar já nos deparamos com a fala do pai e do marido a acusá-la, até o momento em que Ana, na cena V, revela que se sente culpada, não de traição, pois o marido sempre soubera que ela não o amava, mas de não ter o coração imaculado, sentindo-se culpada por continuar a amar Jorge e pelo sofrimento que lhe causou:

Ana: [...] Afeiçoei-me de inocente amizade, quando era criança, e amei, já mulher, um homem e depois... adorei-o, e, afinal... matei-o...

Eduardo: Jorge de Valadares não morreu, filha.

Ana: Morreu. A vida é a esperança. Viver é ansiar a felicidade possível e a impossível. A vida de Jorge era eu. Um dia pus-lhe o pé no coração, como num degrau para subir a uma opulência miserável... Apontei-lhe a sepultura... [...] (CASTELO BRANCO, 1908, p.193).

Vemos, portanto, que a culpa de Ana revela-se através do sofrimento que, por sua vez, acaba por levá-la à morte. Numa sociedade em que o dinheiro rege o comportamento e suplanta os sentimentos, nada mais resta do que esperar pela morte, ou pela intervenção da Providência Divina – também símbolo da moral burguesa enquanto sentinela da boa conduta.

Neste momento temos a introdução da moralidade, expressa no tormento, na expiação e na renúncia de Ana Augusta e de Jorge, atitude que deve servir como exemplo para evitar que outros cometam os mesmos erros. A presença da providência é reforçada pelas constantes máximas religiosas que pontuam todo o texto, revelando a importância da religiosidade como meio de salvação, ainda mais num meio do qual ela parece tão distante:

Jorge: Ao Cristo, sim! Ao Deus compensador de todas as angústias! Ao Deus que ouviu os rogos da santa que pediu pelo pai e pelo irmão de suas filhas. (CASTELO BRANCO, 1908, p.203).

Eduardo: Mostra-nos a majestade do teu sofrimento, Jorge. Consente que a minha filha veja o homem que fica pedindo por ela a Deus. Ensina-a a morrer com a santidade da predestinada. (CASTELO BRANCO, 1908, p.204).

Ana: [...] Para os socorros espirituais não é preciso fortalecer o corpo. A alma está cheia de vigor para a jornada; mas ainda atada a um fio que resiste aos golpes.[...] amei Deus com a fé ardente de uma desgraçada que precisa crer e esperar um mundo melhor.[...] (CASTELO BRANCO, 1908, p.206).

Em relação ao contexto, propriamente dito, devemos levar em consideração que a sociedade da época

[...] cúpida e materialista do século XIX, onde a pobreza constitu[ía] um estigma infamante, o dinheiro e o casamento de conveniência, seu natural aliado, são as fontes principais das desgraças de amor. O coração faz uma escolha e *as necessidades sociais* e *os respetos do mundo* impõem outra, esmagando as aspirações mais íntimas e autênticas. O casamento contrato, que é compra e que é venda, conduz necessariamente à desgraça dos dois

cônjuges e à desgraça ainda do terceiro elemento do triângulo amoroso, o homem ou a mulher contra quem se realiza esse casamento contrato. (SILVA, 1965, p.166, destaque nosso).

É justamente para esta burguesia de meados até quase final do século XIX que Camilo produz. Uma classe para a qual o interesse pecuniário e a busca de manter-se no poder aparentemente são mais importantes do que se preocupar com os sentimentos.

De forma implícita, pois como em todo bom melodrama, esta peça não traz críticas ou reflexões, vemos que o tema abordado retrata a luta entre o amor e o dinheiro, mostrando a separação do par amoroso devida a um casamento de conveniência, sugerindo, entre outras coisas, uma crítica acentuada ao materialismo preponderante na sociedade portuguesa oitocentista, veiculando um tipo de moral reabilitadora de valores caros à sociedade, centrados na família e na reabilitação do sentimento amoroso e do sentimento religioso – valores distantes do materialismo reinante e que podem comprometer a estrutura montada pela classe detentora do poder.

Embora Camilo denuncie um comportamento inadequado, que desconsidera os verdadeiros sentimentos, a precaução tomada por Jorge ao doar sua fortuna para Luiza de certa forma prenuncia/denuncia que não há mais “conserto” possível: a sociedade está perdida, dando um tom pessimista à peça.

O autor aborda um tema que incomoda, pois remete ao jogo de interesses e à conveniência de certas atitudes, como no caso dos casamentos de aparência, que estão na base de uma sociedade hipócrita.

Aderindo às convenções do melodrama, o autor apela para o sentimental, para o exagero e para a moralidade, próprios do gênero, de modo a difundir mais eficientemente as veladas críticas sociais, pois tem certeza de que as tiradas hiperbólicas de suas personagens, associadas às ações um tanto quanto absurdas – a morte da protagonista junto do ex-noivo e do marido, perante o pai arrependido e a irmã até então inocente e livre das maldades do mundo; a herança recebida inesperadamente por Jorge e providencialmente doada a Luiza -, facilitarão a veiculação da mensagem pretendida, de que determinados comportamentos só levam ao sofrimento, à perda e até mesmo à morte, além de abalarem o *status quo* estabelecido pela classe dominante.

4.5 O pântano – D. João da Câmara⁴⁸

O pântano foi representado pela primeira vez no teatro D. Maria II, em novembro de 1894, e foi considerado o primeiro drama simbolista português. Infelizmente, não foi bem acolhido naquela altura:

O ano teatral de 1894-5 abriu em 10 de novembro, interrompidas que foram as obras em curso, com uma primeira sensacional, **O pântano**, de D. João da Câmara [...]. A peça não foi entendida; o público estranhou aquelas nebulosidades; o [periódico] **António Maria** consagrou-lhe, com legendas de humorismo, uma página dupla de desenhos, e Fialho, o demoníaco Fialho, que de teatro não tinha um conhecimento profundo, e que o apreciava com uma sensibilidade excitada de inovador, disse que o público não fora suficientemente inteligente e que os atores não tinham compreendido o drama que saltara fora dos moldes clássicos e era uma nova tentativa, uma nova aspiração insaciável do espírito do seu grande amigo D. João da Câmara. A peça foi pateada no final. Fialho não esteve de acordo; não tinha gostado, mas considerava-a obra de um grande artista. (SEQUEIRA, 1955, p. 404-405).

Certamente Fialho ao dizer que o “drama saltara fora dos moldes clássicos” se referia aos textos de origem francesa e às obras de tendências marcadamente românticas que no final do século XIX ainda dominavam o teatro português, textos estes conhecidos e aceitos pelo público, a nosso ver nada mais nada menos que o próprio melodrama, mesmo sendo visto com alguma reserva, sobretudo pela crítica.

Na verdade, a crítica mostrou-se muito dura: criticou os excessos melodramáticos do texto e desvalorizou os aspectos ainda incipientes da estética Simbolista que se manifestavam naquele momento ainda confundidos com o Romantismo.

Para alguns críticos, a originalidade do texto de João da Câmara passou despercebida de atores e encenadores habituados às convenções do melodrama:

A interpretação do original, sugestivo e simbólico papel do mordomo, foi apenas um *pot-pourri* de todos os malucos que há vinte anos penam, passam e repassam pelos teatros que cultivam o **melodrama**. (O PÂNTANO..., 1894, p.135, destaque em negrito nosso).⁴⁹

⁴⁸ D. João Gonçalves Zarco da Câmara (1852-1908) nasceu e faleceu em Lisboa.

O que há de simbolista no texto deve-se à atmosfera de imprecisão e de instabilidade aliada aos temores das personagens, advindos da influência de Maeterlinck, segundo o qual há

[...] enormes potências, invisíveis e fatais, de que ninguém conhece as intenções, mas que o espírito do drama supõe malévolas, atentas a todas as nossas reações, hostis ao sorriso, à vida, à paz, à felicidade [...]. No fundo encontra-se de novo a ideia de Deus cristão, unida à ideia da fatalidade antiga [...] comprazendo-se em espreitar, em ensombrecer os projetos, os sentimentos e a humilde felicidade dos homens. (MAETERLINCK apud ALMEIDA, 1952, p.75).

Com efeito, o ambiente construído em **O pântano**, segundo os preceitos simbolistas, serviria para *simbolizar* as forças misteriosas e fatais que dominam a vida, ou seja, o pântano representaria “[...] o mundo onde se agita uma humanidade condenada; e os miasmas que dele se evolvem representam as forças sobrenaturais que dirigem os homens para um destino fatal e inexorável” (REBELLO, 1960, p. 29).

Mas do ponto de vista romântico – e também da concepção melodramática - a função do espaço seria a de abalar a integridade emotiva das personagens. De fato, veremos que, nesta peça, a construção do espaço está interligada às ações das personagens.

O que é certo é que aqui traços de estéticas variadas se cruzam, como características do Simbolismo-Decadentismo entrevistadas através da construção psicológica das personagens, que se mostram perturbadas e, muitas vezes, introspectivas, e expedientes peculiares ao melodrama, que acabam por se revelar predominantes.

Para essa mistura de estéticas há a explicação de que D. João da Câmara

[...] não foi um puro romântico, como não foi um puro realista nem um puro simbolista. As três tendências acham-se combinadas – mas nem sempre fundidas, ou mesmo harmonicamente equilibradas entre si – ao longo de suas peças. (REBELLO, 1960, p.11).

⁴⁹ No ANEXO II mostramos, na íntegra, o texto publicado em **O António Maria**, aliás muito interessante, com a caricatura das personagens e vários comentários sobre a atuação dos atores e críticas ao trabalho de D. João da Câmara.

Também era difícil trazer novas ideias para um público cujo gosto, adulterado sempre pelos mesmos modelos – textos que ainda seguiam as tendências da primeira metade do século, cuja origem era francesa e nos moldes melodramáticos –, se lhes mostrava resistente. Isto esclareceria a inconstância da produção dramática de D. João que, além disso, aliava-se a dificuldades de ordem financeira, que o obrigavam a ceder ao gosto das plateias.

Quanto ao melodrama propriamente dito, encontraremos em **O Pântano** as seguintes características: o maniqueísmo próprio das personagens, a reviravolta do enredo, os lances hiperbólicos, a convencional construção espacial – que divide espaço com recursos do Simbolismo recém introduzido –, a presença, ainda que sutil, da personagem cômica, o uso da música, e, como não poderia faltar, a inserção da moralidade.

O enredo trata da paixão avassaladora de Carlos, o Duque, por uma mulher fatal, Luísa, cuja vida está cercada de mistérios. Embora sem amá-lo, Luísa aceita se casar com Carlos apenas para receber o título de duquesa, para impressionar seu amante, Alfredo. Porém, Alfredo alega ter ciúmes de Carlos e propõe fugir com Luísa. Ela, entretanto, resolve envenenar o marido, mas, momentos antes de sua morte, o Duque descobre que Luísa fora amante de seu irmão, Henrique, assassinado a mando do ex-marido de Luísa. Mesmo assim, Carlos pede-lhe um último beijo, que acaba por envenenar a própria Luísa que, instantes depois, cai morta.

Enfim, toda a trama gira em torno desta mulher, uma *femme fatale*, que se mostra mergulhada num denso mistério - não se sabe quem é ela, nem de onde vem; sabe-se apenas que é irresistivelmente sedutora. Desde já a construção desta personagem chama a atenção pelos traços misteriosos que a envolvem e pela maldade inerente ao seu comportamento – traços típicos do vilão, que mente, engana e trai, sempre visando os seus próprios interesses.

Opondo-se a esta vilã – isto, de resto diferencia esta peça das demais que já vimos até aqui, nas quais encontrávamos sempre vilões – temos as suas vítimas, os vários amantes que ela vai descartando como uma “viúva negra”. A última de suas vítimas é o Duque, com quem se casa para seduzir Alfredo, que afirmara se interessar apenas por mulheres de alta condição social: “Alfredo: [...] Poetas, perdoai-me, mas deslumbram-me o esplendor dum nome, a glória dum fortuna! [...]” (CÂMARA, 2006, p. 288).

Na citação acima fica claro o interesse de Alfredo pelo dinheiro, ou melhor, pelo que é material, em oposição ao Duque, que almeja a tudo que é etéreo e espiritual, estabelecendo-se assim uma oposição de caráter entre ambos, que entretanto têm em comum serem dominados pela sedução irresistível de Luísa.

Alfredo torna-se amante de Luisa tão logo esta se casa com o Duque, mas sente ciúme e pede-lhe que abandone o marido, levando-a assim a arquitetar a morte do Duque, que ocorrerá numa noite de baile.

Outras personagens, como o Barão, a Baronesa e o Doutor, surgem no primeiro ato - no qual, à guisa de introdução, nos apresentam as personagens que irão compor o triângulo amoroso, colocando-as esquematicamente na posição adequada para se iniciar a trama - e, posteriormente, no quarto e último ato.

A Baronesa é uma mulher de apenas 29 anos, mas que assume um tipo de vida condizente com a idade do marido, que tem 56. Leva uma vida confortável e entediada, devido ao fato de ser casada por conveniência, como ela mesma afirma: “[...] casei por conveniência e cheguei a esta idade sem nunca ter amado, nem devendo amar agora” (CÂMARA, 2006, p. 266). Ela encarrega-se de unir em matrimônio os casais, sem se preocupar se há qualquer sentimento entre os cônjuges; até prefere que não haja: “[...] Se luz um nadinha de amor, assopro [...]” (p. 267). Assim, manipula os futuros noivos como se isto fosse um passatempo – e representa, pois, uma aristocracia decadente e ociosa, que a peça parece criticar.

Seu marido, o Barão, tem laivos cômicos que lembram o *niais*, que afinal está “entre a gama de personagens que mais se modifica formalmente nas peças” (MOURA, 2005, p.10).

O Barão responsabiliza-se por quebrar a tensão no primeiro ato, enquanto a sua esposa manipula as demais personagens – o Duque, Alfredo e Luísa –, arquitetando um nefasto casamento ao brincar com os sentimentos alheios; ele mostra-se distante da realidade, sem entender o que pretende a sua esposa, sem notar as manobras ao seu redor, apenas preocupando-se com banalidades (como a sua coleção de pratos antigos). Segue um exemplo de sua pueril comicidade:

Barão: [...] Tinha-me ela [Baronesa] pedido que convidasse para esta noite o Duque ou o Alfredo, aquele que encontrasse primeiro. Ora adivinhem o que me acontece. Dou-lhes uma... dou-lhes duas... Ainda não?... Encontro-os juntos no mesmo grupo!

Baronesa (*ansiosa*): E qual convidaste?

Barão: Ora essa! Convidei ambos!

Doutor: *Dead-heat!*

Baronesa: Como nas corridas. O pior é que o prêmio não é repartível.

Doutor: Quem sabe?

Barão (*rindo*): Tem graça, muita graça! *Dead-heat*, como nas corridas! Não sei de que se trata, não percebo, mas acho imensa graça! (*Fica-se a rir.*) (CÂMARA, 2006, p. 270).

Por último temos o Doutor, personagem eminentemente crítica e mordaz, sempre pronunciando ditos picantes, mostra-se precavido contra a sedução de Luíza, alegando que já não tem idade para amores, e incita Alfredo a que tome cuidado com este tipo de mulher, que considera perigosa: “[...] É que todas as deste gênero acabam em viagens; pelo mundo ou fora dele [...]” (CÂMARA, 2006, p. 321).

As demais personagens da trama também comportam traços melodramáticos, como Matilde, a sobrinha do Duque, e José, o mordomo. Curiosamente, estas personagens remetem-nos à obra-prima garrettiana, **Frei Luís de Sousa**, pois têm algo que faz lembrar a Maria de Noronha e Telmo, respectivamente. Com efeito, nas duas peças há uma menina que é uma criança especial, educada por um velho tutor de comportamento insólito e que sugere à criança ideias bizarras, seja a volta de D. Sebastião na peça de Garrett, seja o regresso vingativo dos mortos em **O pântano**. Nesta, o velho mordomo, José, faz a menina beijar a pedra tumular sob a qual jaz morto o pai assassinado, estimulando assim, tacitamente, o culto aos mortos que a atmosfera fantasmagórica da peça preconiza. Além disso, se em Garrett é D. João quem, retornando, deflagra a catástrofe, aqui o passado responsabiliza-se pela consumação da vingança, e com ela a justiça, no desfecho da peça.

Parece-nos, contudo, que a relação que se pode estabelecer entre as personagens de D. João e aquelas de Garrett apenas reforçam a presença de traços advindos do Romantismo, o que aproxima a peça do melodrama, enquanto gênero dramático romântico,

e ratifica a afirmação de Rebello sobre a diversidade de estéticas que se infiltram na obra de D. João da Câmara.

Matilde mantém uma tristeza mórbida, refletindo, por um lado, traços simbolistas – com um psicologismo recheado de pessimismo – e, por outro, aspectos melodramáticos. Por exemplo, está sempre a cantar uma canção⁵⁰ cujo tema remete à trágica história de sua família, mais propriamente de seu pai e de seu tio, que se perderam pelo amor de uma mulher. Os seus pressentimentos também antecipam indicialmente o trágico desfecho da peça. Em suma, Matilde faz parte do elenco das vítimas, sendo uma pobre órfã em meio à torrente de desgraças que acabam por destruir sua família.

José, por sua vez, também tem os seus próprios pressentimentos; segundo ele há uma influência maligna do pântano a corromper os moradores e a minar-lhes qualquer possibilidade de esperança ou de felicidade com os seus miasmas. Esta personagem, que solta tétricas gargalhadas, tem um comportamento mórbido que acaba contaminando as outras personagens, sempre associadas aos seus funestos comentários:

Duque (*arrepiado*): Contágio horrível! Sinto a razão a fugir-me!... Fecha-me essa janela. É fatídica a luz no poente ainda a espreitar entre os pinheiros. (*José fecha a janela.*) E conta lá, que vês?, que sabes? Este palácio é como um túmulo. Quero saber a vida dos fantasmas. Tu sabes? Conta.

José: É da neblina desse pântano. Entra a humidade pelas fendas, voam na casa os pesadelos.

Duque: (*imitando-lhe os gestos*): Voam na casa os pesadelos.

⁵⁰ “Olá, olá, cavaleiro,
Sustém a rédea sustém,
Que habita a morte no outeiro,
Onde habitava teu bem.

Nesse castelo encantado,
Onde teu bem te sorriu,
Um outro entrou disfarçado,
Teu bem a porta lhe abriu.

Teu bem vai dar-te a peçonha,
Dos beijos do teu rival;
Teu bem perdeu a vergonha,
Teu bem mudou-se em teu mal”(CÂMARA, 2006, p. 296).

José: E os outros correndo pelo campo à luz da lua?

Duque (*convencido*): Sim!... Sim!

José: Não os viu ainda agora?... Vêm correndo! Apenas o sol desce, começam eles a formar-se, sobem mansinhos, dançam co'o vento, desfazem-se nos ares! São surdos, mas escutam-nos; são mudos, mas entendem-se. Correm na noite silenciosa, acordam ao piar dos mochos tristes, e então têm vida as coisas mortas.

Duque: Têm vida as coisas mortas!

José: Não queira saber nunca os mistérios da noite! Têm vida as coisas mortas; os doidos erguem-se dos leitos, onde acordados não se mexem; os surdos ouvem; os mudos falam!... Eh! Eh! Eh! Eh!

Duque (*imitando-o*): Eh! Eh! Eh! Eh!... Os doidos erguem-se dos leitos, onde acordados não se mexem!

José: Os surdos ouvem!

Duque: Os mudos falam!

José: Eh! Eh! Eh! Eh!

Duque: (*revoltando-se contra o contágio*): Não rias!... Não rias!... Contágio horrível!... Sinto a razão fugir-me! (CÂMARA, 2006, p. 307).

Aqui percebemos que há uma relação entre o espaço noturno – com os seus mistérios – e os estranhos acontecimentos que se dão no palácio do Duque. A expressão “têm vida as coisas mortas” revela certa ambiguidade, pois tanto pode se referir aos fantasmas, que José diz ver e ouvir, quanto remeter à velha Duquesa, que durante o dia permanece como morta, sem falar ou mover-se, totalmente alienada - desde o assassinato de seu filho -, mas que à noite percorre o palácio sonambulamente, na companhia do José, despertando nas demais personagens que moram no palácio o terror com os seus gemidos.

É frequente a alusão à loucura, que funciona como uma fuga às infelicidades: “[...] Quem sabe a que infortúnios a loucura é remédio? [...]” (p. 312), diz o Duque em dado momento. De certa forma a loucura aproxima-se da morte, enquanto responsável pela resolução dos problemas, mas a morte surge como uma espécie de prêmio da Divina Providência, libertando as personagens de seus infortúnios, quando merecedoras, ou

punindo-as, quando transgressoras, auxiliando no restabelecimento da ordem e imprimindo a justiça - é isto, precisamente, o que veremos no desfecho da peça em relação ao Duque e a Luísa, respectivamente.

A construção espacial destaca-se desde o título da peça, que por si só já remete ao espaço cuja ambiência domina de maneira mórbida as personagens, levando-as ao delírio e influenciando os seus comportamentos, como no caso do Duque, constantemente introspectivo, ou no de Luísa que, ao mudar-se para o palácio, não suporta sequer o cheiro do pântano, como ela mesma deixa patente na cena que antecede o envenenamento do Duque: “Luísa: Cheira a pântano aqui! Alguém trouxe o perfume diabólico pegado ao fato! [...]” (CÂMARA, 2006, p. 330).

As cenas se dão em espaços fechados ou degradados, geralmente acompanhados de tempestades e com diálogos tensos, eivados de referências a acontecimentos do passado que prenunciam novas desgraças. Sobretudo José está sempre preocupado em trazer à tona o assassinato de Henrique, lembrando que a *justiça divina* ainda não se fez, mas que não tarda.

A descrição espacial e a das personagens partem do mesmo pressuposto: ambas mostram o processo de deterioração em que se encontram, como podemos verificar no trecho abaixo, que traz também a descrição de várias personagens, como a mãe do Duque, Matilde, o próprio Duque e José:

Doutor: [...] A mãe endoideceu, a pequenita que o assassinado deixou...

Baronesa: Tontinha.

Doutor: Misteriosa, como tudo o é naquela casa. Em viagem pela província, passei por lá um dia. O Duque recebeu-me com a tranquila amabilidade, a serena distinção, que lhe conhece. Apresentou-me a sua mãe, que nem ouviu o meu cumprimento, à pequena, que volveu para mim os grandes olhos negros, espantados... Um criado velho, fantástico à força de velho, rondava por ali, com modos de além-túmulo, magro, silencioso, estranho naquele palácio arruinado, de telhados corvados, com janelas a que faltam as portas interiores, lembrando o olhar das caveiras... (CÂMARA, 2006, p. 267-268).

Dentre os demais expedientes melodramáticos temos a música, que está ligada à origem do gênero, servindo para sublinhar momentos altamente melodramáticos, ao longo

da peça, reforçando os aspectos grotescos da trama e da construção das personagens, como no caso de Matilde e José, que em diversos momentos entoam a triste canção⁵¹ que até mesmo o Duque acaba por cantar, pouco antes de ser envenenado por Luísa. Mas há ainda outras referências à música: o Duque a tocar um “órgão [...] dentro do palácio” (CÂMARA, 2006, p. 290); ou o sinal para Luísa receber Alfredo, que é dado por um músico ambulante, cuja “música é triste e monótona” (CÂMARA, 2006, p. 302).

Enfim, apoiada numa estrutura convencionalmente melodramática a trama encaminha-se para o seu desfecho, sem se esquecer da moralidade que aparece vinculada à “justiça divina”, evocada para fazer o ajuste de contas. Em um baile de máscaras – aliás, bastante sugestivo, pois se as máscaras servem para esconder a verdadeira identidade, aqui o que acontece é justamente o contrário: as identidades afloram em sua torpeza –, onde o Duque se mostra pouco à vontade, chegam de repente José e Matilde trazendo um cofre que contém uma série de cartas trocadas entre o pai de Matilde e sua amante, juntamente com um retrato, cuja função, como não poderia deixar de ser, é a de proporcionar o reconhecimento, outra convenção melodramática. Revela-se finalmente que a amante de Henrique não era senão a própria Luísa.

José, ao entregar o cofre ao Duque, incita-o à vingança:

José: Trago-lhe a morte.

Duque: A morte!

José: A nossa velha amiga, a que lhe dava sobre o pântano bailes mais belos do que os seus. [...] A nossa velha amiga quer mais convivas para o baile. Duque, Duque, senhor, veja se Deus o faz carrasco.
[...]

José: A velha amiga ainda a não quer. A morte nem a mim me quer por ora. Temos de ver completa a justiça divina. Pobre criança [Matilde]! Vem, pobre criança. (*Ergue-a aos braços e sobe a escada.*)

Duque: Que hei-de eu fazer, José, que hei-de eu fazer?

José: Vingá-la e vingá-la! (*Sai pela direita.*) (CÂMARA, 2006, p. 329-330).

⁵¹ A canção cantada por José e Matilde surge às páginas 296, 304, 315 (CÂMARA, 2006).

Na sequência, Luísa vem ao encontro do Duque que a acusa da morte do irmão, mas ela acaba por envenená-lo, todavia fazendo-lhe a última vontade: “Duque: [...] Dar-me-ás um beijo. Quero morrer contente num beijo teu, Luísa” (CÂMARA, 2006, p. 332). Em seguida Luísa finge ter encontrado o marido morto, dizendo a todos que fora um suicídio, e ao amante, Alfredo, que finalmente eles estão livres.

Porém, Luísa é tomada de súbito terror. Ao encontrarem-se a sós com o morto, ouvem Saturno, o cão da família, uivando ao longe, o que associam a um mau agouro, prenúncio de outra morte. Numa cena hiperbólica, Luísa mostra-se cada vez mais atormentada, até que vê a Duquesa, sonâmbula, entrar vagarosamente pela galeria:

Luísa: [...] É sonho!... É pesadelo!... Não fui eu!... Não fui eu!... Acordem-me! Acordem-me![...] Perdão! Perdão!... (Cai)

Alfredo (*correndo para ela*): Luísa!... É morta! Morta!... (CÂMARA, 2006, p. 336).

Vemos, portanto, que o melodrama instala-se triunfalmente. A moralidade fica por conta da morte de Luísa, pois através dela transmite-se a mensagem de que a toda transgressão segue-se, necessariamente, uma punição. Quanto ao Duque, sua morte reforça a mensagem de que não devemos nos deixar levar pelas paixões, responsáveis também por nossa perdição.

Em relação ao contexto propriamente dito, percebemos que a peça, seguindo os moldes do melodrama burguês, volta-se contra a aristocracia, que é mostrada de forma decadente e fútil. Assim, mesmo sem fazer quaisquer reivindicações políticas ou sociais, é perceptível uma valorização da classe burguesa em detrimento da nobreza em declínio, que aqui fica marcada pela falta de escrúpulos e pela fraqueza de caráter.

Mais uma vez, vemos uma peça que serve à transmissão e à manutenção de determinados valores a serem seguidos, veiculados sob a eficiente estrutura do melodrama.

D. João da Câmara, ainda que não tivesse a intenção de veicular esses ensinamentos, acabou adotando aqui o modelo que esteve em voga durante todo o século XIX: o melodrama. Infelizmente, a presença de elementos melodramáticos não foi suficiente para angariar sucesso junto ao público, que se afastou da peça por não entender as características simbolistas também presentes no texto, mostrando-se resistente à

introdução de quaisquer mudanças estéticas, assim como se mostrava resistente a quaisquer mudanças de âmbito social.

4.6 A Rosa Enjeitada – D. João da Câmara

Ao contrário de **O pântano**, **A Rosa Enjeitada** foi um dos textos de D. João da Câmara que angariou enorme sucesso logo à estreia,⁵² o que podemos perceber, por exemplo, pelo fato do Teatro do Príncipe Real, em Lisboa, lançar um folhetim especial, número único, com tiragem de 6000 exemplares em 1901.⁵³ O folhetim trazia informações sobre o elenco e o autor, além de uma apreciação sobre a peça, como vemos no trecho abaixo:

A Rosa Enjeitada é um poema de dor e de misérias morais, que o sacrifício purifica, formando uma auréola.

D. João da Câmara é um temperamento lírico, intimamente influenciado pelas ideias cristãs, entre as quais avulta o sacrifício próprio para a felicidade alheia.

Fez o Sr. D. João da Câmara **um drama para o povo**, em que marca de uma forma mais vigorosa a mesma ideia **de maneira a impressionar o público** especial a que dedicou a sua peça, mostrando uma dessas criaturas ínfimas e mesmo infames, que sacrificam à Vênus das velas e que, tomada de amor por um homem, para a felicidade dele se sacrifica até ir inocentemente para a Penitenciária, deixando a esse homem a convicção de que ela é assassina e ladra, só para que ele se esqueça dela e vá para uma outra mais pura e mais digna, que também o ama, e que, podendo entrar no seu lar, o fará feliz.

Mas o autor, que apregoa o sacrifício não sacrificou a sua alta missão de Poeta ao público do Príncipe Real.

Fez um drama para o povo, um drama que o povo compreendesse, mas que os artistas não renegassem, e artistas populares, uniram-se numa mesma admiração a aplaudir o Poeta. Poeta e dramaturgo, o Sr. D. João da Câmara **fez uma peça em que os episódios são sempre repassados de ternura às vezes trágicos, outras dum cômico intenso**, vivendo um pouco o seu drama do claro escuro, provocando, pelo contraste, **as fortes emoções**, apresentando, palpitante no palco, a Vida, a Vida intensa e transformada pelo seu talento, de maneira a fazer o teatro sóbrio e poderoso, que é o único, o teatro original e inconfundível, tão original, que, se procurarmos a sua filiação (desde o **Pântano**) havemos de ir ao século XV, a Gil Vicente, porque D. João da Câmara não se parece com

⁵² Antes desta peça fizeram sucesso **A triste viuvinha**, com estreia em 1887, e **D. Afonso VI**, de 1888, também elogiados pela crítica e com grande público; a peça **Os velhos** somente seria reconhecida em sua reposição de 1907, pois sua estreia em 1893 não obtivera o mesmo êxito, e tampouco **O pântano**, de 1894, agradou ao público.

⁵³ O qual pode ser visto na íntegra no ANEXO III.

nenhum dramaturgo moderno. [...]. (TEATRO DO..., 1901, p.3-4, destaques nossos).

O sucesso foi duradouro, de modo que, logo à capa da 3.^a edição de **A Rosa Enjeitada**, pela Livraria Popular de Francisco Franco, temos o seguinte comentário:

A Rosa Enjeitada

Drama em 6 atos

Original

Representado com extraordinário sucesso

nos teatros Apolo,⁵⁴ em Lisboa, Carlos Alberto, no Porto, e D. Maria Pia, no Funchal. (CÂMARA, 1929, destaque nosso).

A notoriedade desta peça se deve ao fato de D. João ter utilizado expedientes já bem conhecidos do público, ou seja, lançou mão de convenções melodramáticas como o maniqueísmo das personagens, o enredo emaranhado, a presença cômica e a mensagem didático-moralista e sentimental do desfecho, diferentemente de **O pântano**, peça na qual inserira elementos inovadores de cariz simbolista, não atingindo assim o reconhecimento do público nem da crítica da época.

Além disso, a temática desenvolvida fornece elementos, mais uma vez, para a disseminação de valores caros à sociedade, tais como a honestidade, a fidelidade, a honra, o amor, etc, mas continua deixando de lado a inserção de críticas sociais que remetam à realidade presente. Se considerarmos que o melodrama foi um fato “teatral, social e político [...] um gênero simplista, mas não por isso simples; *subordinado a condições específicas de produção e recepção; respondendo a uma necessidade psicológica, e a serviço de uma ideologia*” (COCO, 2009, destaque nosso), poderemos pensar que esta peça de D. João correspondeu prontamente à necessidade de um público já *acostumado* com certo tipo de espetáculo.

A peça conta a história de Rosa, uma jovem que sequer conheceu os pais e por isso sempre fora chamada de “Enjeitada”, daí a necessidade de se prostituir para sobreviver. Entretanto, Rosa conhece João Reinaldo, noivo de Júlia, e ambos se apaixonam, porém quando João quer abandonar sua noiva, Rosa não aceita, pois não quer que Júlia, uma

⁵⁴ Antigo Teatro do Príncipe Real de Lisboa.

jovem boa e pura, sofra. Deste modo, Rosa assume a culpa de um crime cometido por seu amante, Chico da Arruda, e pelo comparsa dele, que assassinaram a esposa de Augusto César de Arraiolos, apenas para não atrapalhar o romance de João e Júlia. Dois anos depois, Chico da Arruda e seu comparsa, Malacueco, têm uma briga e Chico é esfaqueado, de modo que em seus últimos momentos confessa serem eles os autores do crime. Rosa, envelhecida e adoentada, sai da prisão sem ter para onde ir, assim, caminhando sem rumo chega a uma casa onde pede esmola. Quem a recebe é ninguém mais, ninguém menos que Júlia, que acaba por reconhecê-la, mas logo começa a fazer acusações contra Rosa, sendo interrompida por Marcolina, antiga amiga de Rosa e atual empregada de Júlia, que intervém contando o verdadeiro motivo pelo qual Rosa se entregara à polícia, ou seja, para que Júlia fosse feliz ao lado do homem a quem amava. As duas se reconciliam e, instantes depois, após beijar o filhinho de Júlia, Rosa cai morta.

Como na maioria dos textos melodramáticos, também aqui podemos ver a oposição entre as personagens boas de um lado e as más de outro, anunciando o típico maniqueísmo do gênero. Mas, curiosamente, temos em Rosa uma personagem que foge aos padrões convencionais.

Rosa é, ao mesmo tempo: vilã, vítima e heroína. Vilã porque sua profissão, prostituta, é execrada publicamente; mas se torna vítima justamente porque não escolheu esta condição de livre e espontânea vontade, na verdade, foi obrigada a aceitá-la devido à sua orfandade e ao abandono em que vivia; e, por último, heroína devido à piedade e à bondade de seu caráter, levando-a a mais completa abnegação em benefício do outro, pois a despeito da pobreza em que vive está sempre ajudando a outros necessitados e ainda abre mão do amor de João em prol de Júlia.

Júlia, por sua vez, é a jovem pura e imaculada, sempre pronta a dar esmolas, e por quem Rosa se sacrifica. Afinal, Júlia é um exemplo de pureza e retidão, modelo a ser seguido, por isso merece ter o seu amor correspondido.

Exteriormente as personagens Júlia e Rosa mostram a dicotomia entre a pureza e a impureza, mas intimamente ambas carregam em si o gérmen da bondade e da inocência que vêm da alma. Num mundo marcado pelo preconceito, somente Júlia recebe o prêmio pela virtude, enquanto Rosa deve pagar por seus *pecados* – e até pelos dos outros.

Para que Rosa expie as suas culpas – advindas da prostituição – deve passar por uma prova, no caso, o sofrimento amoroso será a prova à qual ela será submetida. Por isso ela assume a culpa por um crime não cometido, aumentando assim as suas possibilidades de redenção, sobretudo porque deixa o caminho livre para a realização amorosa daqueles que são merecedores enquanto exemplos de virtude.

Desta forma, o sucesso da peça deriva da piedade que o espectador/leitor sente pelos infortúnios de Rosa, pois, além de ser enjeitada e levar uma vida de exceção, a ela não é permitido viver um amor verdadeiro e alçar-se à condição de esposa e mãe – isto seria uma aberração. E, para coroar as suas desventuras, Rosa ainda é acusada e presa injustamente.

Mas fica a pergunta: então, por que ela morre? Afinal, regenerara-se! Vemos aqui um paralelo com a visão romântica, que pretendia ser a guardiã da moral e dos bons costumes, mais uma vez reforçando a ideia de que uma ex-prostituta não tinha certos direitos, sendo mais adequado encerrar a peça com a sua morte. Entretanto, a morte neste caso não cumpre a função de punir, mas sim a de premiar: para Rosa, a morte é a única saída plausível enquanto resolução dos seus problemas.

Quanto aos vilões da peça, falemos primeiramente de Chico da Arruda, uma personagem sem caráter que para se vingar do abandono de Rosa trama a sua prisão plantando provas na cena do crime efetuado por ele e Malacueco.

Chico planejara roubar a casa de Arraiolos, mas por obra do destino, na noite em que resolvem por em prática o plano, Rosa vai à casa de Arraiolos para empenhar uns brincos, e acaba por se deparar com a esposa deste, D. Plácida, que com ela se assusta. Chico chega nesse momento e expulsa Rosa da casa do agiota, aproveitando-se do ensejo para angariar a confiança de D. Plácida: enganando-a, diz que é necessário manter o portão sempre fechado e, quando a velha vai fechar o portão, Malacueco entra pela janela e esconde-se na casa. Mais tarde, enquanto Chico saqueia a casa, Malacueco vigia o sono de Arraiolos e D. Plácida, mas esta acorda e é assassinada. Chico aproveita-se da situação e coloca nas mãos dela um pedaço de vestido de Rosa, que ele rasgava numa briga.

No dia seguinte, já na delegacia, somando-se todas as provas, Rosa é acusada injustamente do crime, mas como estava decidida a abandonar João, assume a culpa. João, que também estava na delegacia e afirmava que Rosa era inocente, decepciona-se ao ouvir da própria que ela era culpada, decidindo assim voltar para Júlia.

Arraiolos, outro mau caráter, é um agiota sem escrúpulos, que deveria se preocupar com a perda da esposa, mas fica claro que a sua preocupação era outra, revelando-se desta forma a completa falta de caráter e a hipocrisia desta personagem que, aliás, desde a sua primeira aparição na peça se mostra extremamente dissimulada.

De maneira cômica, através do uso de trocadilhos, Chico da Arruda e Arraiolos falam da morte de D. Plácida – esta não é a única inserção do cômico na peça, que também fica a cargo do Galego, ao longo do ato I, e em vários momentos com tiradas cômicas de Malacueco, mas certamente esta é a mais sarcástica:

Arraiolos: Chego às vezes a pensar que já não sou o Augusto César de Arraiolos.

Chico: Sossegue. Aquele trapinho achado na mão ensanguentada da Sr.^a D. Plácida...

Arraiolos: Os gritos lancinantes que soltei, de manhã, ao acordar!... Corri logo à secretária... Roubado!... Estava roubado, e não há força em Portugal!

Chico: A Sr.^a D. Plácida tão virtuosa, toda ela a puxar para cima!

Arraiolos: Trezentos mil réis e os penhores!

Chico: A vista do cadáver arrepiava!

Arraiolos: Não há nada mais triste que uma gaveta arrombada!

Chico: Nem se fala noutra coisa.

Arraiolos: Pudera!... Bem sei que aumenta a minha popularidade; mas sai-me caro, muito caro!... A D. Plácida poderei substituí-la, é muito natural até que a substitua... Mas os trezentos mil réis... Meu nobre, meu melhor amigo!... (*Aperta-lhe a mão.*) Ajude-me a apanhar outra vez o meu rico dinheiro... e dou-lhe dois por cento! (CÂMARA, 2006, p.257).

Temos aqui o cúmulo da hipocrisia: Chico da Arruda finge preocupar-se com o assassinato de D. Plácida, enquanto Arraiolos nem sequer finge, pois sua atenção está toda voltada para o prejuízo que sofrera, destacando a importância do vil metal... Observamos que a presença do cômico se encarrega por frisar um comportamento totalmente repreensível, demonstrando a total falta de compaixão e amor pelo próximo, ainda mais em

se tratando da morte da esposa. Portanto, a comicidade ácida usada por D. João da Câmara continua a cumprir o papel predeterminado de associar-se à veiculação de máximas morais, revelando o que é certo ou errado.

Em seguida à prisão de Rosa, Arraiolos é detido na delegacia – “calabouço número quatro” (CÂMARA, 2006, p.267) – por causa da agiotagem, mas não fica muito tempo preso:

João Reinaldo: E o nosso Arraiolos?

Capataz: Atirou-se a uma viúva rica, apanhou-lhe o dinheiro e em tais negócios a meteu que a velha está sem vintém e ele na Costa de África. (CÂMARA, 2006, p.271).

Arraiolos, aparentemente, continua aplicando os seus golpes, mas figura como uma personagem sem paradeiro, sem felicidade. Representa, assim, o oposto do que é considerado ideal, como acontece com João e Júlia, que no desfecho surgem em sua casinha, longe de Lisboa, situada numa paisagem bucólica, num ambiente ameno, onde reina a paz.

Fica patente que é a desonestidade de Arraiolos que não permite a sua felicidade, mas não se questiona a incompetência dos órgãos responsáveis pela justiça ao deixarem-no livre, ou seja, a sua *punição* depende de instâncias superiores, estando a cargo do destino tão somente.

Por sua vez, a construção espacial reforça as diferenças sociais – pobreza *versus* opulência - e enfatiza a representação dos sentimentos das personagens, mantendo-se, convenientemente, uma evidente ligação entre espaço, personagem e ação.

Em geral, há uma preferência pelos espaços fechados com ambientação noturna e descrição miserável para mostrar a vida difícil de Rosa e Marcolina, que estão nessa posição em decorrência da prostituição; enquanto, de outro lado, temos uma ambientação agradável, para mostrar a realização da felicidade como uma espécie de recompensa pelas boas ações. É o que se nota ao compararmos as descrições abaixo:

Em casa de Marcolina. Uma trapeira. Porta ao fundo dando para a escada. À esquerda, uma porta, dando para um quarto interior. Da direita, um oratório com uma imagem em vulto do Senhor dos Passos.

Pouca mobília e pobríssima. Em frente da porta da esquerda, uma mesa e uma cadeira.(CÂMARA, 2006, p.231).

Pequeno quintal. À frente, a casa de João Reinaldo. Ao fundo, muro com portão dando para a estrada. (CÂMARA, 2006, p.267).

No primeiro exemplo é nítida a intenção de destacar através dos detalhes a pobreza em que vivem as personagens, enquanto no segundo, embora sem muitos detalhes, percebe-se o contrário, pois a falta de elementos degradados por si só remete a um espaço agradável, o oposto do primeiro.

Outro elemento convencionalmente melodramático e que está presente em vários momentos ao longo da peça é a música. Inclusive Rosa, no dia em que conhece João Reinaldo, depois de se despedirem, sai de cena cantando - mais adiante, ao ser presa, Rosa repete a mesma música (ver p.266):

Enjeitada pela sorte,
Enjeitada pela mãe,
De mim nem sequer a morte,
Ai!... De mim não quer ninguém! (CÂMARA, 2006, p.216).

A música marca o reencontro de Rosa e João, que se dá no *cemitério*, durante o enterro da Garcia, de cujo filho órfão Rosa passará a cuidar. Há um som de tambor que inicia a cena VI, ato II, à página 223, anunciando o momento do enterro. O som retorna no meio da cena VII, ato II, à página 227, sublinhando o diálogo entre Rosa e João, que fazem declarações um ao outro, e só cessa quando, ao final da cena, Rosa desmaia nos braços de João: “(*João Reinaldo ampara-a. Cessa a música no cemitério*)” (CÂMARA, 2006, p.228).

Nesta cena conjugam-se dois recursos melodramáticos: a música e a construção espacial, ambos sublinhando um momento altamente sentimental, quando o casal faz planos para um futuro incerto, servindo deste modo para reforçar a dramaticidade, ou melhor, a melodramaticidade do texto. Tanto um recurso quanto o outro agem indicialmente, prenunciando que João e Rosa, ao contrário do que pretendem, irão se separar. A escolha de um cemitério como cenário e de uma música fúnebre para sublinhar a cena pretensamente romântica do casal apenas prenuncia sua trágica separação.

Notamos que não há qualquer alusão à responsabilidade da sociedade quanto à situação em que Rosa vive, sugerindo um aparente desinteresse em inserir quaisquer críticas ou reflexões, bem ao gosto melodramático. Por outro lado, a despeito da pobreza das personagens, nunca falta uma vela acesa aos pés de Nosso Senhor dos Passos, remetendo ao caráter providencial da religião, capaz de operar algum milagre: “Marcolina: [...] Vou com a esmola que [Júlia] me deu comprar duas velas de cera par alumiar o Senhor dos Passos. Enquanto elas arderem, há-de Ele fazer o milagre” (CÂMARA, 2006, p.236).

A religião, como responsável pela salvação, torna-se o guia de Rosa em sua resolução de abandonar João em benefício de Júlia, para que ambos fossem felizes juntos, uma vez que ela própria não seria capaz de fazê-lo feliz.

Após uma conversa com Marcolina, Rosa decide se tornar uma mártir, assim como Cristo – daí a explicação para a sua completa sujeição e abnegação, pois com isso poderia se purificar, aceitando incondicionalmente o sofrimento, sobretudo ao sofrer pelo outro, como fizera Jesus Cristo:

Marcolina: [...] Já viste o meu Senhor dos Passos?

Rosa: Já.

Marcolina: Estes pezinhos tão devotos, cheios de sangue... Lembrar-se a gente que lhos haviam de atravessar com um prego às marteladas! [...]

Rosa: Então o Senhor dos Passos é o mesmo que... (*levanta os braços na posição de Cristo crucificado*).

Marcolina: Nunca fez mal a ninguém e mataram-no!

Rosa: Por quê?

Marcolina: Não sei. Quando aí passa a procissão com as cornetas muito tristes atrás do andor... E ele, coitadinho, com a cruz às costas e toda a gente de joelhos...

Rosa: Lembra-me... É tão triste!

Marcolina: Ponho-me logo a chorar! Mataram-no, porque era bom; morreu porque assim fazia bem aos maus.

Rosa (*interessando-se*): Mas por que não gritou?... Por que não disse?...

Marcolina: Não sei. Tinha de ser assim... Quis sofrer tudo muito calado. Dizem que era preciso para o bem dos outros, dos outros que lhe estavam fazendo mal. [...] Se gostava de quem o estava matando! [...].

Rosa: E ele a sofrer e a calar-se!... Porque gostava... [...] Pois olha, Marcolina, deve ser bom!... E não dizer nada... e sofrer muito... e quanto mais melhor, e a gente a dizer consigo: “É para o bem dele! [...]”. (CÂMARA, 2006, p.242 – 243).

Na longa citação precedente é possível ver a força do exemplo cristão que move Rosa e que, por sua vez, faz da própria Rosa um novo exemplo de renúncia e devoção, desviando a atenção para questões de ordem estritamente morais e deixando de lado possíveis questionamentos quanto à sociedade ou ao governo, enquanto responsáveis pelas diferenças sociais.

A moralidade típica do melodrama realiza-se no momento em que Rosa, depois de expiar as suas culpas e ser perdoada por Júlia, pode, finalmente, libertar-se do peso que a sufocava: agora ela está imaculada, purificada de seus pecados. A morte, portanto, surge como uma recompensa – e não como punição –, libertando-a para alcançar a redenção.

Não há crítica à sociedade da época, nem referências diretas às instituições enquanto responsáveis pela degradação da sociedade e pela infelicidade do indivíduo. Embora em Portugal o Realismo já estivesse consolidado, dirigindo suas críticas ao clero, ao governo, à família, etc., ainda vemos no teatro peças alienadas quanto à realidade – daí os moldes melodramáticos serem tão convenientes, justamente por apenas veicularem máximas e modelos a seguir, sem propor mudanças diretas na sociedade.

Isto vem ao encontro, novamente, do pensamento da classe social que está no poder – a burguesia -, à qual não convêm mudanças, quer comportamentais, quer ideológicas, uma vez que não quer ter as suas bases abaladas. O sucesso de uma peça como **A Rosa Enjeitada** mostra a resistência à aceitação de novas estéticas, aptas a promover alterações que, mesmo já despontando no contexto finissecular português e já adentrando o século XX, ainda não são bem aceitas – o progresso advindo das novas tecnologias, como a agilidade dos transportes; novos meios de comunicação que, por sua vez, facilitam a divulgação de novas ideias, que raíam no horizonte político, como a queda da monarquia em prol da república, etc.

Assim, quando um dramaturgo, no caso D. João da Câmara, cede ao gosto do público, ele automaticamente cede às pretensões ideológicas deste mesmo público, contribuindo enquanto mantenedor de determinados padrões comportamentais e mesmo estéticos.

Enfim, tudo concorre para que, através de uma forma tradicional, como o melodrama, que privilegia os aspectos morais, o teatro evite trazer à tona quaisquer problemáticas e ajude a mascarar a realidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A introdução e a permanência do melodrama em Portugal ao longo do século XIX se deu por duas razões básicas.

A primeira delas é devida ao fato de este gênero derivar de uma estética capaz de captar a simpatia e manter o interesse de seu público. Desta maneira, com uma estrutura convencional e temas comoventes, foi possível agradar ao público, mesmo com a repetição exaustiva das mesmas histórias, que surgiam sob novas roupagens, possibilitando a constante adaptação que as mudanças sociais, durante o século, foram requerendo.

A segunda razão deve-se ao caráter de mantenedor da ideologia da classe dominante, ou seja, da burguesia. Não era de interesse desta classe um teatro que “fizesse pensar”, daí a importância dada ao melodrama – mesmo sem assumi-lo esteticamente –, que, convenientemente, apenas veiculava histórias que mostravam o certo e o errado, sem estimular quaisquer reflexões críticas mais profundas, o que vinha ao encontro do pensamento burguês dominante, servindo de instrumento de moralização e trabalhando em prol do governo da época.

Desta forma vemos que na primeira metade do século, entre os anos de 1820 a 1850, compunha-se um texto preocupado com a difusão das ideias nacionalistas, que colaborasse com a instalação do liberalismo e ajudasse a divulgar os preceitos necessários para ser bom cidadão, bom pai, bom filho, bom marido, bom cristão, enfim, um sujeito guiado pelas “máximas morais”, que confiasse naqueles que detinham o poder - assim como as personagens das peças, que seguiam fielmente a autoridade de seus mentores, que sempre tinham razão.

Neste período o melodrama histórico foi muito útil, veiculando os comportamentos adequados que deveriam ser adotados: o respeito devido à Igreja, entrevisto através da Divina Providência; o respeito às autoridades (ao governo, ao pai ou ao marido), ensinando a todos a quem acatar; e, finalmente, disseminando os valores inerentes ao cidadão de bem, como a honestidade e a bondade. Tudo isso por meio de exemplos do passado histórico - que não deviam se repetir - associados a figuras exemplares – seja enquanto transgressores que mereciam punição, ou heróis que mereciam premiação.

Se pensarmos no público destes melodramas de início do século, depararemos-nos com uma aristocracia decadente, interessada em manter um brilho já ofuscado pela falta do ouro, ou seja, do dinheiro, mas que teima em ostentar-se; uma recém formada burguesia, preocupada em ascender socialmente, muitas vezes imitando a aristocracia decadente, apesar da sua falta de ilustração; uma elite intelectual que, sem ter como se sustentar, acaba por servir à burguesia, escrevendo artigos nos periódicos da época e compondo peças teatrais que divulgam os seus ideais; e, por último, uma massa formada pelo povo que nem sempre tinha acesso aos teatros – sobretudo de Lisboa – devido aos preços.

Isto pode ser visto em **O cativo de Fez**, **Os dois renegados** e **O fraticida**, peças que têm como personagens fidalgos, com enredos situados numa época distante, mas que se prontificam a mostrar quais os modelos de comportamento que devem ser seguidos para se atingir um bom término.

A partir de meados do século espera-se uma mudança, mas a situação não é muito diferente. Há vagas tentativas de se criticar a sociedade - que se mostra decadente - através de certo realismo na produção da época; porém, este realismo ainda é muito incipiente e indicia apenas uma realidade deturpada ou romantizada, veiculado através do chamado “drama de atualidade” ou melodrama burguês.

Mais uma vez o melodrama, agora chamado de melodrama burguês, mostra-se eficiente em seu trabalho de disfarçar a realidade, camuflando as mazelas sociais, veiculando histórias que ocultam os problemas verdadeiros. Por exemplo, temos o tema dos casamentos por conveniência ou por interesse, defendidos pelas famílias devido a interesses pecuniários, para saldar dívidas ou ainda visando boas alianças financeiras. Esta era uma prática comum à época, mas que nas peças tem como solução a intromissão da “Divina Providência”, muitas vezes simbolizada pela morte, ao invés de se resolver a questão pelo divórcio, evitando a inserção de mudanças na estrutura social – pois isto causaria prejuízos de ordem econômica, o que naturalmente não interessava à burguesia, como vemos em **O último acto**, de Camilo Castelo Branco.

Mesmo em peças como as de D. João da Câmara – seja em **O pântano** ou em **A Rosa Enjeitada** -, nas quais o autor buscava inserir inovações estéticas, ainda é perceptível a necessidade de se agradar a este público detentor do poder econômico, de forma que, a despeito das novas teorias estéticas, vemos o autor condescender com o melodrama, que

ainda veicula máximas adequadas à manutenção do *status quo*, denunciando um carácter, de certa forma, reacionário, uma vez que é contrário à inserção de quaisquer alterações na tessitura social.

Os espetáculos melodramáticos mascaravam a realidade ao reiterar os códigos de conduta da burguesia, que se espelhava nas personagens das hiperbólicas tramas teatrais a que assistia. Daí que esta classe não colaborasse para a disseminação de novas estéticas, que poderiam introduzir novas ideias e induzir a sociedade a novos comportamentos e novas ideias, entre elas a de que o poder poderia mudar de mãos...

Enfim, o melodrama em Portugal não se manifestou apenas esteticamente de forma *conservadora*, no sentido de se manter como uma estrutura já largamente disseminada; também a sua temática serviu à transmissão da ideologia dominante durante o século XIX, fazendo com que toda a sordidez da sociedade burguesa do Portugal oitocentista ficasse escondida sob os seus enredos propagandísticos.

A burguesia criou assim um mundo paralelo, onde tudo o que é ruim e bom precipita-se logo, de modo maniqueísta, nesse mundo fictício e é resolvido por lá mesmo. Nada é transferido para o mundo real, ou quase nada, servindo, pois, este gênero como instrumento de alienação social. Podemos deste modo entender o melodrama como instrumento do capitalismo, pois homogeneiza a subjetividade da plateia, que assimila a ideologia burguesa e não desenvolve senso crítico, o que garante a manutenção do sistema.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, A. J. da S. **O cativo de Fez**. In: _____. REBELLO, L. F. **Teatro Romântico Português: o drama histórico**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2007, p.331-411.

ALMEIDA, M. C. de R. G. de. **D. João da Câmara: elementos para o estudo da sua dramaturgia**. 1952. 135f. Tese (Licenciatura em Filologia Românica) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1952.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANTUNES, M. Sobre o “Frei Luís de Sousa”. In: _____. **Legómena – textos de teoria e crítica literária**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p.332-335.

ARRÓNIZ, O. **La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española**. Madrid: Gredos, 1969.

BENTLEY, E. **A experiência viva do teatro**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BOTTON, F. V. Da tragédia ao romantismo: dois olhares sobre o amor de Romeu e Julieta. **Revista UniABC**, v.1, n.1, p.239-252, 2010. Disponível em: <http://www.uniabc.br/site/revista/pdfs/12_da_tragedia_romantismo.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2011.

BRILHANTE, M. J. A doutrina teatral de Garrett: linhas de trabalho para o estudo da fábrica de um autor. Centro de Estudos de Teatro. Lisboa, abr. 2000. Disponível em: <http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/MJB_a_doutrina_teatral_de_garrett.htm>. Acesso em: 29 out. 2010.

BRITO, F. de. **Nas origens do teatro francês em Portugal**. Porto: Humbertipo – Artes Gráficas Ltda. 1989. (Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto).

CALADO, A. de A. **Manuscrito original de O cativo de Fez com as correções de Garrett**. Coimbra: [s.n.], 1962.

CÂMARA, J. da. **O pântano**. In: _____ **Teatro completo**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, p.159-336. (Biblioteca de Autores Portugueses, v.II).

_____. **A Rosa Enjeitada**. In: _____. **Teatro completo**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, p.195-277. (Biblioteca de Autores Portugueses, v.III).

_____. **A Rosa Enjeitada**. 3. ed. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1929. (Biblioteca Dramática Popular, n.213).

CAMARGO, R. C. de. **O espetáculo do melodrama: arquétipos e paradigmas**. São Paulo: ECA, 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Área de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e artes da Universidade de São Paulo.

CASTELO BRANCO, C. **O último ato**. In: _____ **Teatro**. Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 1908, p.183-207. (Edição Popular, v.III).

COCO, P. Se gostardes, plaudite as formas do melodrama. **Semar**, n.8. Disponível em: <http://www.letas.puc-rio.br/catedra/revista/8Sem_10.html>. Acesso em: 20 abr. 2009.

CORRADIN, F. M. S. **Camilo Castelo Branco: uma dramaturgia entre a lágrima e o riso**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008. (Suplemento 2 da revista *Forma Breve*).

_____. **Camilo Castelo Branco: dramaturgia e romantismo**. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CRUZ, D. I. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

_____. **História do teatro português: o ciclo do Romantismo (do Judeu a Camilo)**. Lisboa: Guimarães Editora, 1988.

DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. 2. ed. Trad. de Franklin de Mattos. São Paulo: CosacNaify, 2005.

ENGELS, F. **Karl Marx e Discurso diante da sepultura de Marx**. In:_____. MARX, K.; ENGELS, F.**Obras escolhidas**. São Paulo: Alfa-Ômega, [199-]. v.2, p.338-352.

O ENTRE ACTO: jornal dos teatros, Lisboa, v.1, p.14, 17 maio 1837.

FACHIN, L. O drama romântico na França. **Textos**, Araraquara, n.12, p.77-98, 1992.

FARIA, J. R. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Textos, n.15).

_____. O Classicismo no teatro. In:_____. GUINSBURG, J. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.139-174.

_____.**O teatro na estante**. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FRANÇA, J.-A. **O Romantismo em Portugal**. Trad. de Francisco Bronze. Lisboa: Livros Horizonte, [19--]. 6 v.

FERREIRA, L. A recepção do melodrama no teatro português. **O Melodrama - I**. Coimbra: Imprensa de Coimbra Ltda, Centro de Literatura Portuguesa, 2006, p.71-113.

GARRETT, A. **Um auto de Gil Vicente**. In:_____. REBELLO, L. F. **Teatro romântico português**: o drama histórico. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p.81-155.

_____.**Frei Luís de Sousa**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Frei Luís de Sousa**. Prefácio de Vasco Graça Moura. Porto: Campos das Letras, 1999. (Clássicos portugueses, 5).

_____. **Alfageme de Santarém. D. Filipa de Vilhena**. Prefácio de Teófilo Braga. Porto: Lello & Irmão, [1985?].

GUERRA Leal. **Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico.** Disponível em: <www.arqnet.pt/dicionario/guerraleal.html>. Acesso em: 02 out. 2010.

HUPPES, I. **Melodrama: o gênero e sua permanência.** Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

JUNIOR, A. L. da S. A figura social feminina como personagem melodramático. **Existência e Arte** - Revista Eletrônica do Grupo PET, São João Del Rei, v.2, n.2, p.1-8, jan./dez. de 2006. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal/repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/2_Edicao/A%20FIGURA%20SOCIAL%20FEMINA%20COMO%20PERSONAGEM%20MELODRAMATICO%20%20Aureliano%20Lopes%20da%20Silva%20Junior.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2011.

KAYSER, W. Interpretação do **Frei Luís de Sousa**. In: _____ **Análise e interpretação da obra literária.** 5. ed. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Editora Arménio Amado, 1970, p.285-300, v.2.

LIOURE, M. **Le drame.** Paris: Armand Colin, 1963.

LEAL, M. A. G. **O fratricida.** Porto: Tipografia da Revista, 1844.

MACHADO, J. C. **Os teatros de Lisboa.** Lisboa: Editorial Notícias, 1991.

MADAIL, A. G. da R. Impressões de Aveiro recolhidas em 1871. **Aveiro e o seu distrito:** publicação semestral da Junta Distrital de Aveiro. Aveiro, n.2, p.48-56, dez. 1966. Disponível em: <http://www.prof2000.pt/users/avcultur/aveidistrito/boletim02/page48.htm>. Acesso em: 20 dez. 2010.

MARINHO, C. A. M. de. **Teatro francês em Portugal:** entre a alienação e a consolidação de um teatro nacional (1737-1820). Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1998. (Tese de doutoramento).

MARTINS, J. C. **Para uma sistematização didática das leituras interpretativas do Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett.** Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/candid12.rtf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã.** 4. ed. Trad. de Conceição Jardim e Eduardo L. Nogueira. Lisboa: Presença, 1980, v.1.

MATTOSO, J. (direção). **História de Portugal: o liberalismo.** Lisboa: Lexicultural, 2002. v.X.

MENDES LEAL, J. da S. **Os dois renegados.** In:_____. REBELLO, L. F. **Teatro Romântico Português: o drama histórico.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p.227-330.

MOLINARI, C. **História do teatro.** Lisboa: Edições 70, 2010.

MOURA, H. A. **Sob o signo de Dioniso, entre as armas da Revolução: a representação do riso na Tragédia Grega e no Melodrama Francês – relações possíveis.** Disponível em: <www.mafua.ufsc.br/heniara.html> Acesso em: 05 ago. 2005.

MOURA, V. G. Prefácio. In:_____GARRETT, A. **Frei Luís de Sousa.** Porto: Campos das Letras, 1999, p.9-33. (Clássicos portugueses, 5).

MOUSSINAC, L. **História do teatro: das origens aos nossos dias.** Trad. de Mário Jacques. Amadora: Bertrand, 1957.

MURTINHEIRA, A. Núcleos temáticos: Literatura: Panorama: Romantismo. Disponível em: <http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/literatura/panorama/11_romantismo-pt.html>. Acesso em: 20 jan. 2011.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. **História de Portugal: das revoluções liberais aos nossos dias.** 13. ed. Lisboa: Presença, 1998, v.3.

O PÂNTANO - o desempenho. **O ANTÓNIO MARIA,** Lisboa, n.409, p.135,16 nov. 1894. Disponível em:< <http://hemerotecadigital.cm->

lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1894/1894_item1/P116.html>. Acesso em: 15 fev. 2011.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

PEREIRA, M. da C. M. A pena em vez da espada: teatro e questão ibérica. **Literatura e História: atas do colóquio internacional**, Porto, v. 2, p.71-101, 2004.

REBELLO, L. F. **Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010. (Temas portugueses).

_____. **Teatro romântico português: o drama histórico**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

_____. **O teatro de Camilo**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. (Biblioteca Breve, n.120).

_____. Prefácio. In: _____ AMORIM, G. de. **Fígados de Tigre**. Vila da Maia: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984, p.9-23.

_____. **O teatro romântico: (1838-1869)**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980. (Biblioteca Breve, n.51).

_____. **D. João da Câmara e os caminhos do teatro português**. Lisboa: Ed. Gráfica Portuguesa, 1960. (Teatro no bolso, n.15).

REGALDO, M. Mélodrame et Révolution Française. **Europe**. Paris, n.703-704, nov./déc., 1987, p.6-17.

REVISTA Teatral: dedicada aos amadores da arte dramática, Lisboa, n.13, p.50, 31 dez. 1843.

REVISTA Universal Lisbonense: jornal dos interesses físicos, morais e literários por uma sociedade estudiosa, Lisboa, T.1, n.1, p.10, 1 out. 1841.

REVISTA Universal Lisbonense: jornal dos interesses físicos, morais e literários por uma sociedade estudiosa, Lisboa, T.2, n.1, p.461, 1 out. 1842 – jun. 1843.

RYNGAERT, J-P. **Introdução à análise do teatro**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAMPAYO, N. de. Tradição e contestação no romantismo português. In: _____ CARVALHO, J. B. de. et al. **Estética do romantismo em Portugal**. Lisboa: Grêmio Literário, 1974, p.89-93.

SANTANA, M. H. **Almeida Garrett – Figuras da Cultura Portuguesa**. Disponível em: <cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa.html>. Acesso em: 16 ago. 2010.

SANTOS, A. C.; VASCONCELOS, A. I. **Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. (Temas Portugueses).

SANTOS, M. de L. L. dos. **Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX**. Lisboa: Presença, 1983. (Análise Social, n.13).

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Ed., 1996.

SEQUEIRA, G. M. **História do Teatro Nacional D. Maria II**. Lisboa: [s.n], 1955. v.II.

SILVA, E. S. **A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898**. São Paulo: FFLCH/ USP, 2009, Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em:

<www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05022010-131410/en.php>. Acesso em: 10 out. 2010.

SILVA, F. L. P. e. **Melodrama, folhetim e telenovela**. Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, n.15, 2.º semestre de 2005. Disponível em: <www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2009.

SILVA, M. de A. e. **O teatro de actualidade no romantismo português (1849-1875)**. Coimbra: Coimbra Editora, 1965.

SOUSA, M. L. M. de. Os elementos simbólicos no Frei Luís de Sousa. **Ensaio de Teatro na Casa de Garrett: Actas das Jornadas Garrett 1999, realizadas a 23 e 24 de Junho no Ano das Comemorações do Bicentenário do Nascimento de Almeida Garrett**. Inclui CD-Rom com música sobre poemas de Garrett, direcção Maria João Serrão. Coord. de Eugénia Vasques. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 1999, p.9-17.

TEATRO do Príncipe Real: a Rosa enjeitada. Lisboa, [data?] 1901.

THOMASSEAU, J-M. **O melodrama**. Trad. de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, n.303).

VASCONCELOS, A. I. P. T. de. **O drama histórico português do século XIX (1836 – 56)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. (Textos Universitário de Ciências Sociais e Humanas).

VERDASCA, F. M. **Fígados de Tigre**: em busca da origem e genealogia do melodrama. São Paulo: FFLCH/ USP, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

VIANA, K. C. B. **Prostitutas e “mães sem mácula”**: alteridade e identidade feminina no Brasil colonial. Disponível em: <<http://www.revistahistoria.com.br/edicao-2011/prostitutas-e-maes-sem-macula>>. Acesso em: 2 mar. 2011.

XAVIER, A. Garrett e os dramas românticos. In: _____. **Camilo Castelo Branco**. Lisboa: Empresa do Diário de Notícias, 1925, p.201-211.

XAVIER, I. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, n.57, p.81-90, julho, 2000.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMORIM, G. de. **Fígados de Tigre**. Vila da Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

ANDRADE, J. P. de. **Reflexões sobre o teatro português**. Lisboa: Acontecimento, 2004. (Natália Correia).

ARROIO, A. **A estética do Frei Luís de Sousa**. Porto: Imprensa Civilização, 1899.

ATALAIA Nacional dos Teatros, Lisboa, v.1, p.1, 28 jun. 1838.

ATALAIA Nacional dos Teatros, Lisboa, v.1, p.2, 28 jun. 1838.

ATALAIA Nacional dos Teatros, Lisboa, v.1, p.4, 28 jun. 1838.

ATALAIA Nacional dos Teatros, Lisboa, v.5, p.18, 12 jul. 1838.

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Perspectiva: São Paulo, 2007.

BARATA, J. O. et al. (org.). **O Melodrama - I**. Coimbra: Imprensa de Coimbra Ltda, Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

_____. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BASTOS, S. **Dicionário de teatro português**. Coimbra: Minerva, 1994.

BORIE, M.; ROUGEMONT, M. de; SCHERER, J. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRETON, A. **Le théâtre romantique**. Paris: Boiven & Cie. Éditeurs, 1935.

BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess.** New Haven: Yale University Press, 1995.

_____. Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame. **Poétique.** Paris: Seuil, n.19, p.340-356, 1974.

BUESCU, H. C. (org.). **Dicionário do romantismo literário português.** Lisboa: Caminho, 1997.

CABRAL, A. **Dicionário de Camilo Castelo Branco.** Lisboa: Caminho, 1989.

CARLSON, M. **Teorias do teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

CARVALHO, J. B. de. et al. **Estética do romantismo em Portugal.** Lisboa: Grêmio Literário, 1974.

CASTELO BRANCO, C. **Teatro.** Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 1971. (v.II).

_____. **Esboços de apreciações literárias.** 5. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1969.

CRUZ, D. I. **O simbolismo no teatro português: (1890 – 1990).** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991. (Biblioteca Breve, n.124).

O DESENJOATIVO Teatral, Lisboa, n.9, p.34-35, 1838.

DIAS, J. H. R. **O rosto e o espelho - a sociedade lisboeta e o teatro romântico (1838-1870):** poliedro sociocomunicativo. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1998. Tese de doutoramento.

DIDEROT, D. **O filho natural ou as provações da virtude:** conversas sobre **O filho natural.** Trad. de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção textos, n.12).

EUROPE – revue littéraire mensuelle. Le mélodrame. Paris, nov./dec., 1987.

ENSAIOS de teatro na casa de Garrett: Actas das Jornadas Garrett 1999, realizadas a 23 e 24 de Junho no Ano das Comemorações do Bicentenário do Nascimento de Almeida Garrett. Inclui CD-Rom com música sobre poemas de Garrett, direção Maria João Serrão. Coord. de Eugénia Vasques. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 1999.

O ENTRE ACTO: jornal dos teatros, Lisboa, v.1, p.14, 22 maio 1837.

O ENTRE ACTO: jornal dos teatros, Lisboa, v.1, p.25, 11 out. 1840.

FARIA, J. de. À sombra de D. João da Câmara. In:_____. CÂMARA, J. da. **Teatro**. Lisboa: Portugália Editora, 1958, p.238-246.

FERREIRA, A. **Perspectiva do romantismo português:** (1834-1865). Lisboa: Edições 70, 1971.

GINISTY, P. **Le mélodrame**. Paris: Louis-Michaud, 1910. (Bibliothèque Thètrale Illustrée).

GUINSBURG, J. (org.) **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1980. v.1 e 2.

HOBBSAWM, E. J. **A era das revoluções:** 1789 -1848. 6. ed. Trad. de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

_____. **A era do capital:** 1848-1875.4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Nações e nacionalismo desde 1780:** programa, mito e realidade. Trad. de Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime.** Trad. do prefácio de *Cromwell* por C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Elos, n.5).

JARDIM, C. M. **A função do melodrama em alguns contos queirozianos.** Araraquara: Unesp, 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

JOMARON, J. **Le théâtre en France:** de la révolution à nos jours. 2. ed. Paris: Armand Colin, 1988, v.2.

JORGE, M. J. de F. **Figuras de parvo:** os parvos no teatro quinhentista português. Lisboa: UFL, 2006.

KAYSER, W. Problemas de construção do drama. In: _____ **Análise e interpretação da obra literária.** 5. ed. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1970, p.260-272, v.I.

LEITURAS: revista da Biblioteca Nacional, Lisboa, n.4, 1999.

LESSA, S.; TONET, I. **Introdução à filosofia de Marx.** São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MAGALDI, S. **O texto no teatro.** São Paulo: Perspectiva, Editora da USP, 1989.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Prefácio de Néstor García Canclini; Trad. de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MATTOSO, J. (direção). **História de Portugal:** o liberalismo. Lisboa: Lexicultural, 2002. v. IX.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

NODIER, C. **Introduction au théâtre choisi de Pixierécourt**. Genève: Slaktine Reprints, 1971, p.II-VIII.

O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.2, p.3-4, 2 maio 1846.

O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.4, p.7, 16 maio 1846.

O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.8, p.5, 5 ago. 1846.

O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.10, p.7, 25 ago. 1846.

OROZ, S. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

O PÂNTANO: impressões. **O ANTÓNIO MARIA**, Lisboa, n.409, p.136,16 nov. 1894. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1894/1894_item1/P116.html>. Acesso em: 15 fev. 2011.

PAZ, O.; MONIZ, A. **Dicionário breve de termos literários**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

PEIXOTO, F. **História do teatro europeu**. Lisboa: Edições Sílabo, 2006.

PICCHIO, L. S. **História do teatro português**. Trad. de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

O PIRATA: semanário teatral, Lisboa, n.3, p.11, 20 nov. 1842.

PITOU, A. Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII siècle. **Revue d'histoire littéraire**, p.256-296, juin, 1991.

PRADO, D. de A. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates).

REBELLO, L. F. **O essencial sobre D. João da Câmara**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, (n.80).

_____. **Breve história do teatro português**. 5. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.

_____. **O teatro naturalista e neorromântico: (1870-1910)**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978. (Biblioteca Breve, n.16).

_____. O melodrama ultrarromântico (estética e sociologia). In:_____. CARVALHO, J. B. de. et al. **Estética do Romantismo em Portugal**. Lisboa: Grêmio Literário, 1974, p.175-184.

REVISTA Teatral: dedicada aos amadores da arte dramática, Lisboa, n.1, p.4, 1 out. 1843.

REVISTA Teatral: dedicada aos amadores da arte dramática, Lisboa, n.13, p.50, 31 dez. 1843.

REVISTA Teatral: ilustrada, humorística, de crítica imparcial, Lisboa, n.1, p.2, 1 abr. 1899.

REVISTA Teatral: ilustrada, humorística, de crítica imparcial, Lisboa, n.2, p.2, 22 abr. 1899.

REVISTA Teatral: jornal d'instrução e recreio, Lisboa, n.1, p.1, 3 fev. 1839.

REVISTA Universal Lisbonense: jornal dos interesses físicos, morais e literários por uma sociedade estudiosa, T.1, n.1 (1 out. 1841) – a n.13, n.35 (1859).

REVISTA Universal Lisbonense: jornal dos interesses físicos, morais e literários por uma sociedade estudiosa, Lisboa, T.II, n.1, p.461, 1 out. 1842 – jun. 1843.

ROCHA, A. C. **O teatro de Garrett**. Coimbra: Coimbra Editora, 1954.

ROSENFELD, A. O fenômeno teatral. **Texto/contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, p.19-41. (Debates, n.7).

SAVIOTTI, G. **Filosofia do teatro**: tendências estéticas e gosto representativo das origens à formação do drama moderno. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda, 1945.

A SEMANA: jornal literário, Lisboa, v.2, n.6, p.75, fev. 1851.

O SEMANÁRIO Curioso, Lisboa, n.15, p.119, 1850.

SENA, J. de. **Do teatro em Portugal**. (org.). Prefácio e notas bibliográficas de Luis Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70, 1988.

SEQUEIRA, G. M. **História do Teatro Nacional D. Maria II**. Lisboa: [s.n], 1955. v.I.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**: século XVIII. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno**: (1880-1950). Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, A. (Org.). Le mélodrame. **Revue des sciences humaines**, Paris, n.162, juin 1976.

_____. **Para ler o teatro**. Trad. de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARIAÇÕES (Impressões da primeira do Pântano). **O ANTÓNIO MARIA**, Lisboa, n.409, p.130-131, 16 nov. 1894. Disponível em:< http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1894/1894_item1/P116.html>. Acesso em: 15 fev. 2011.

VIEIRA-PIMENTEL, F. J. **Tendência da literatura dramática nos finais do século XIX:** D. João da Câmara, um caso exemplar. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.

VINCENT-BUFFAULT, A. **História das lágrimas:** séculos XVIII-XIX. Trad. de Luiz Marques, Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

WARDROPPER, B. W. **Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro.** Salamanca: Anaya, 1967.

ANEXOS

ANEXO I – Excertos de periódicos sobre a produção teatral do século XIX em Portugal.

O entre acto - jornal dos teatros

“Rua dos Condes

Grandes passos de progresso tem dado o nosso teatro nacional nestes últimos meses. [...]

Infelizmente falta àquele teatro um bom repertório: nós temos poucas peças dramáticas que sofram representação, mas algumas temos, e cumpria dar essas. Mas em todo o caso nunca será o meio de criar um teatro nacional o traduzir cegamente os vaudevilles e dramas franceses - que além de repugnarem por sua contextura e frase aos nossos hábitos, estilo e uso de falar, tem aqui em Lisboa o inconveniente de terem já sido vistas em Francês, muito melhor executadas, assim porque os atores eram superiores como por que em seu original valem o dobrado do que nas descozidas traduções em que *travestiram* e mascararam.” (O ENTRE ACTO: jornal dos teatros, Lisboa, v.1, p.14, 22 maio 1837).

“Teatro nacional da rua dos condes

[...] Não basta espalhar grossas somas, e dar repetidos e novos espetáculos; o talento, a fortuna de uma empresa está na escolha e no acerto desses espetáculos. Que importa ao espectador que belas e ricas cenas, suntuosos e magníficos vestuários acompanhem a representação de qualquer tragédia ou melodrama, se lhes faltarem o enredo que interesse; os lances dramáticos que arrebatem, e seduzam; e a linguagem que agrade e encante?” (O ENTRE ACTO: jornal dos teatros, Lisboa, v.1, p.25, 11 out. 1840).

Atalaia Nacional dos Teatros

“Os teatros são lugares de distração e prazer, e não se lhe liga geralmente aquele grau de importância que merecem, e raras vezes servem de assunto a escritos, cujo plano e desenvolvimento sejam tratados com aquela atenção e profundidade, que a matéria reclama. É certo que o público mostra por sua concorrência apreciar este gênero de diversões honestas e instrutivas, e que o teatro nacional atrai sua ilustrada proteção. Pode afirmar-se que neste ramo se efetua uma completa e utilíssima revolução tendente a regenerá-lo, e que os esforços empregados para tal fim forma e continuam a ser apoiados por nossos compatriotas. Mas, o gosto ainda não está firmado em bases tão sólidas que possam servir de garantias a essa apetejada regeneração. Gozam dos teatros, sem avaliar o bem que pode resultar da sua existência, e ainda menos da sua influência tão real e eficaz sobre os costumes, e em relação às artes, ao comércio, e à indústria.” (ATALAIA Nacional dos Teatros, Lisboa, v.1, p.1, 28 jun. 1838).

“Os espetáculos tornam-se uma necessidade, chegando os povos a um certo grau de civilização: apresentam o quadro de todas as paixões, fazendo passar para a alma do espectador uma parte das sensações que agitam as personagens do drama; e exercem verdadeira influência sobre os costumes de muitos cidadãos reunidos pela curiosidade, ou pelo atrativo do prazer.” (ATALAIA Nacional dos Teatros, Lisboa, v.1, p.2, 28 jun. 1838).

“Receita para fazer um Drama inteiramente nacional

Tome-se um Italiano não importa que seja um barão da Catania; junte-se a este Italiano um Romance Francês acompanhado de um Drama Francês feito desde mesmo Romance: daqui sairá arranjado um Drama Espanhol; depois a este Drama Espanhol se deverá encaixar um vestido

Português: e pondo tudo de infusão em uma dissolução de Salitre resultará infalivelmente um Drama inteiramente Nacional.” (ATALAIA Nacional dos Teatros, Lisboa, v.1, p.4, 28 jun. 1838).

“[...] O drama. Depois da palavra Religião, não sei de outra que tenha sido mais profanada: a religião veio a ser para muitos sinônimo de superstição, e o drama, porque abusou da genuína inteligência deste termo, gente sem critério, e só rica de falácia, levantou mil clamores insanos que denotam espírito vingativo e apoucado.

Sendo a palavra drama, não menos do que o termo liberdade grande e generosa, não é de admirar que desse lugar à licença e à degeneração; por quanto é este o destino que cabe às empresas úteis que desde logo excitam contra si uma liga indecorosa, que dá ideia abjeta dos que a organizam.” (ATALAIA Nacional dos Teatros, Lisboa, v.5, p.18, 12 jul. 1838).

A Semana: jornal literário

“**Negação dramática.** – Existem no teatro D. Maria, de sessenta a setenta composições dramáticas, originais portuguesas, incapazes de serem representadas, nem sequer em teatros de províncias! Donde provirá esta declarada negação para a arte dramática?” (A SEMANA: jornal literário, Lisboa, v.2, n.6, p.75, fev. 1851).

O Desenjoativo Teatral⁵⁵

Crítica a Almeida Garrett:

“*Para ver o autor do drama que deve ter uma vista interior do Palácio de Cintra e que se há de representar na Rua dos Condes em 15 de Agosto.*

Este gênio raro da nossa Pátria, é hoje elogiado no Atalaia em cuja redação figura quem ainda não há muito com as *mãos sujas de tinta com o que descompôs lhe foi pedir favores.* O acaso nos fez deparar com um impresso que tem a seguinte epígrafe = *Mons parturiens, nascetur ridiculos mus!* = e que copiamos aqui em extrato pelo desejo que temos que seja vista alguma coisa do que ele continha, tanto pelo nosso verdadeiro Literato, como pelo Sr. Doux. – Lá vai. – *Assim aconteceu, quando o Conselheiro, o Sr. Garrett foi nomeado para formar o plano de fundação, e organização de um Teatro Nacional! Alegraram-se, deram-se os parabéns, congratularam-se os Atores Nacionais, esperando algum benefício, mas ficaram de queixo caído, quando leram o preâmbulo, e o breve plano do Sr. Garrett !!... Insensatos! ... Pois vós esperáveis algum bem de um homem já valetudinário, e que veste e calça somente o que é estrangeiro!!! ...* – E que tal está esta Rufada? Vamos adiante – *Bem patente está, que os degredos e prisões fizeram perder ao Sr. Garrett a memória. Nem ao menos se lembrou do seu Catão, representado no Teatro do Bairro Alto, em que ele disse as falas de Bruto abruptadamente. – Serão produções Nacionais as duas Tragédias do Dr. Castro, Lauso e Lídia, e Príamo? (e outros mais, menos O Miguel Valadimir) A NOVA CASTRO de João Batista Gomes também não é Nacional?... Também não presta para o Senhor Garrett?! Que prestará para este Senhor? Tudo que é estrangeiro, que é a quem ele quer ajudar, e por isso exarou o plano em questão. – E que tais são as rufadas? – Mais papeluxo – Diz ele nem um Ator. Que imprudência!! ... Sr. Conselheiro, nós ainda temos atores muito bons, e muito melhores do que os estrangeiros, de quem unicamente gosta o Sr. Garrett... temos muito bons Atores Portugueses, repito; eles recentemente o tem mostrado, representando com geral aceitação, menos do Sr. Garrett que lhes pretende dar garrote com o seu plano, todas as Comédias melhores, e melhores*

⁵⁵ Havia uma querela entre os periódicos da época, de tal modo que *O Desenjoativo Teatral*, em 1838, sustentava os interesses da empresa teatral do Salitre contra a da Rua dos Condes; por sua vez, *A Atalaia dos Teatros* publicava-se para combater *O Desenjoativo Teatral*.

vaudevilles, que os Franceses têm posto em Cena no Teatro da Rua dos Condes!! ... Isto é verdade, e verdade bem pública. – E que tal? E a súcia do Atalaia dizendo agora que se temos Atores os devemos ao Sr. Doux! – Vamos para diante que o tal papelinho é belo – Ah! Sr. Garrett, Sr. Garrett! Se receia, que se lhe acabe o Teatro Francês, pela pouca concorrência pública, e não tenha as belas Damas, que são boas por serem estrangeiras, faça com que se lhe dê algum auxílio; mas deixe os infelizes Atores Nacionais; não os insulte, que eles estão firmemente resolvidos a ausentarem-se de Portugal, e a fugirem ao garrote do estrangeirado Sr. Garrett, bem como muitos fugiram ao despotismo miguelista! ... Sim, Sr. Garrett, eles são chamados para o Brasil, onde esperam fortuna; e fogem do Sr. Garrett, que não lhes dando uma fatia de pão, os enxovalha, os ridiculariza nacionalmente, com o seu Nem um Ator! ... para todo se dar aos louvores dos M.rs, M.les e M.mes! Descanse o Sr. Conselheiro, que há de ficar à sua vontade, porque não havendo Atores Nacionais há de proteger in solidum os Estrangeiros único filo e preâmbulo, e breve plano. Ora pois por tudo que transcrevemos conclui o célebre articulista – 1.º que o Sr. Garrett, que nós tivemos o gosto de ver representar com a maior perfeição no seu Catão, não entende arte Dramática. – 2.º Que é faltar à verdade dizer-se que ao Sr. Doux devemos nós o termos bons Atores. – E então sendo nosso desejo moralizar estes fatos rogamos ao Sr. Luis José Baiardo que nos queria fazer o obséquio de nos dizer quem é o autor do Impresso a que aludimos, que temos em nosso poder, e que finaliza do seguinte modo. = Fico esperando uma descompostura de tolo, de asneiro, de porco &c; mas nunca me há de dizer, que vou para onde me dão mais... &c. Vale.” (O DESENJOATIVO Teatral, Lisboa, n.9, p.34-35, 1838).

O Oficial do Braz-Tizana

“Teatro Nacional do Salitre

Continuou Domingo 26 os seus trabalhos, sendo Empresário e Ensaaiador Emílio Doux. O Espetáculo dessa noite, e que por ora continuará, foi um Melodrama em três Atos, que se intitula = *João de Calais*. = Esta Peça já era nossa conhecida, e foi por várias vezes representada nos nossos Teatros Portugueses em diversas épocas [...]. Em suma, a Peça é muito moral, conceituosa, abundante de lances dramáticos [...].” (O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.2, p.3-4, 2 maio 1846).⁵⁶

“*Teatro N. do Salitre*. – apresentou no dia 8 um novo Melodrama em 3 Atos, intitulado: *Paulino, ou Corsos e Genoveses*. Não o vimos, mas ouvimos que é muito interessante, aparatoso e de efeito [...].” (O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.4, p.7, 16 maio 1846).

“*Teatro Nacional do Salitre*. = apresentou no dia 31 um divertimento todo novo = O Melodrama em 3 Atos, intitulado = O Anjo Tutelar, ou o Diabo Fêmea. = É um produção muito engenhosa, moral, e interessante.” (O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.8, p.5, 5 ago. 1846).

“*Teatro Nacional do Salitre* – Representa pela 1.^a vez um novo Melodrama, que tem por título = A Batalha de Plutava = é fundado num fato histórico dos dois assombros do Norte – Pedro Grande – e Carlos 12.” (O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.10, p.7, 25 ago. 1846).

⁵⁶ No mesmo jornal, mesma edição, há uma contradição; primeiramente fala-se em “melodrama” e, na sequência, em “drama” a propósito da peça *João de Calais*:

“Espetáculos em ação

[...]

Teatro Nacional do Salitre – Domingo 3. Drama: *João de Calais* .[...]” (O OFICIAL do Braz-Tisana, Lisboa, n.2, p.8, 2 maio 1846).

O Semanário Curioso

“Revista dos teatros - Teatro de D. Maria II

[...] A direção deste Teatro sempre solícita em apresentar dramas originais como incentivo, para os progressos dos nossos autores, e da arte dramática vai dar-nos em breve – O Frei Luiz de Souza – do Sr. Garrett, e Os dois casamentos de conveniência – Sr. Palmeirim.” (O SEMANÁRIO Curioso, Lisboa, n.15, p.119, 1850).

Revista Teatral: jornal d’instrução e recreio

“[...] a história dramática de Portugal, de há um ano a esta parte, nos apresenta um raro exemplo de coragem de alguns homens de letras que querem desterrar do teatro essa funesta inundação de dramas estrangeiros, fantásticos, monstruosos, e inteiramente imorais. [...] e se em verdade nós consideramos atentamente as beleza de composição de = *Os três últimos dias de um sentenciado*; - *Um auto de Gil Vicente*; - *O Fronteiro d’África*; - *Giraldo sem pavor*; - *Lopo de Figueiredo*; e sobretudo – *O Filipe Mauvert*, podemos convencer-nos que o gosto do belo, e do sublime se tem introduzido entre nós, e que de ora em diante resistindo às revoluções de modas, às críticas, e às lucrativas promessas dos empresários viremos a ter um Teatro verdadeiramente moral e nacional.” (REVISTA Teatral: jornal d’instrução e recreio, Lisboa, n.1, p.1, 3 fev. 1839).

O Pirata: semanário Teatral

“Rua dos Condes

[...] O nosso teatro denominado - *nacional*, de por alcunha, estabelecido num pardieiro da Rua dos Condes, deu-nos esta semana duas noites de espetáculo infernal com as duas representações do – *Fra-Diavolo* – diabrura em três atos, que o público com razão, já não quer tolerar. O benefício da Sr. Radicci fez ressuscitar na terça feira a *Abadia de Castro*, crismada não sabemos por quem... em *Abadia de Viterbo* – melodrama, ou antes romance dialogado em sete quadros, carregado de defeitos e inverossimilhanças, mas que todavia, deve os sei efeito cênico a alguns lances dramáticos, e a duas ou três cenas, que se podem chamar belas, em que se tira bastante partido de caráter *histórico* de Xisto V [...].” (O PIRATA: semanário teatral, Lisboa, n.3, p.11, 20 nov. 1842).

Revista Teatral: dedicada aos amadores da arte dramática

“Rua dos Condes - Teatro Normal

[...] O Drama e o Melodrama, posto tornarem-se de mais despendio e trabalho para a empresa, julgamos contudo garantirem melhor o crédito da Companhia por satisfazem mias, e enfadarem menos; o seu valor na literatura, é realmente superior ao *baixo cômico* que a poucos espectadores satisfaz, não ousamos contudo dar à Empresa a nossa opinião como conselho; ela muito melhor do que nós deve conhecer qual a opinião pública sobre este ponto.” (REVISTA Teatral: dedicada aos amadores da arte dramática, Lisboa, n.1, p.4, 1 out. 1843).

“A Arte Dramática (cont.)

Os Dramas do sr. Mendes Leal também são dignos de todo o elogio. A sua nunca assaz louvada composição - *Os dois Renegados*, peça que sobrepujou as já boas esperanças que haviam de seu autor, que além do grande valor de ser fundada na história Pátria é dum enredo muito bem traçado, sumamente enérgica, e em todos os seus trechos abunda em riquezas de imaginação, sendo além disto escrita com toda a pureza da língua.” (REVISTA Teatral: dedicada aos amadores da arte dramática, Lisboa, n.13, p.50, 31 dez. 1843).

Revista Teatral: ilustrada, humorística, de crítica imparcial

“Teatros públicos

[...] *A Pera de Satanás*, a velha mágica de Eduardo Garrido, tem agradado bastante no *Teatro da macaca*. Não porque o desempenho seja *hors ligne* que não é, mas pelo cenário, guarda roupa, luz elétrica, e sobretudo por ser este um dos gêneros que o *povinho* mais aprecia.” (REVISTA Teatral: ilustrada, humorística, de crítica imparcial, Lisboa, n.1, p.2, 1 abr. 1899).

“A Revista nas províncias

Porto, 12. Vou-lhes dar uma rápida crítica da peças dos srs. Eduardo Garrido e Cyríaco de Cardozo, *O relógio mágico*, que tantas enchentes tem dado ao Príncipe Real desta cidade. A peça é um tanto nova no gênero, porque não fazem parte dos seus personagens os tradicionais *gênio do bem* e *gênio do mal* e não se nota no decorrer dela aqueles *trucs* muito estafados de que vários autores não se sabem livrar.” (REVISTA Teatral: ilustrada, humorística, de crítica imparcial, Lisboa, n.2, p.2, 22 abr. 1899).

ANEXO II – Crítica a **O pântano**, publicada em **O António Maria**, Lisboa, 16 nov. 1894, n. 409, p.130 -131; 135-136.

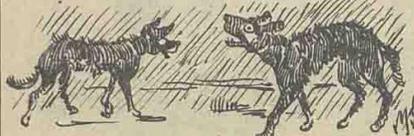
16 DE NOVEMBRO DE 1894 O ANTONIO MARIA 130

Variações

(Impressões da primeira do PANTANO)



E' noite... Noite fria e triste. O theatro Normal está mergulhado em trevas. Oh! como a noite é fria e o theatro Normal está mergulhado em trevas!... E' noite! Chove!... Os monchos e as corajas vem bater de encontro ás tipalias que estacionam ao longo do Rocio. Chovel... E' noite... noite fria e triste!... O theatro Normal está mergulhado em trevas!... Oh! o lntir d'aquelle cão...



Um desconhecido abeira-se d'um espectador do Pantano, passando ao longo do Rocio, em attitude sonhadora, trágica e ansiosa.

DESCONHECIDO.—Então? que tal é a peça? Bonita, heim? Grande exito...

ESPECTADOR (tendo ainda nos ouvidos o riso de Ferreira da Silva).—Ah!... Ah!... Ah!... A peça é bonita, heim? Ah!... Ah!... Ah!... Não! não!... Eu guardo esse cofre... Mas os meus olhos não hão de ver essas cartás! Os meus olhos não hão de ver esse retrato!... Mulheres!... Mulheres! A peça bonita, heim?... Ah!... Ah!... Ah!...

DESCONHECIDO.—E' então uma tragedia?

ESPECTADOR.—Uma tragedia?... Lá sobem os phantasmas do pantano! Comc elles sobem, os phantasmas do pantano! Vem desfazer-se de encontro aos muros do palácio!... Uma tragedia?... Ah!... Ah!... Ah!... Mulheres!... Mulheres!...

O Espectador afasta-se e o Desconhecido dirige-se ao Martinho para tomar um capilé. N'uma mesa ao lado é enorme a algazarra dos criticos.

1.º CRITICO.—Não senhor! não é tal! E' uma peça da escola allemã!

2.º CRITICO.—Oh! que asneira! Uma peça allemã!

3.º CRITICO.—Como o *Fim de Sodoma* e o *Amigo Fritz*.

3.º CRITICO.—Fôra o bruto!...

1.º CRITICO.—Mas então o que é? diga lá você, se é capaz!

3.º CRITICO.—E' uma peça como a do Ibsens! Ora ahí está!

2.º CRITICO.—Mas quem é o Ibsens? Tu já o heste?...
3.º CRITICO.—O Ibsens é um autor dramatico que escreve no genero do Maeterlinck.

3.º CRITICO.—Não é tal! E' um autor do genero do Tolstoi!

14.º CRITICO.—O quê? Do Tolstoi?... Oh! que asneira!

7.º CRITICO.—Sim senhor, do Tolstoi! O Tolstoi tambem é um symbolista!

6.º CRITICO.—Mas o que é o symbolismo?

Todos (são 3:000).—Fôra o animal! Fôra o animal! Não sabe o que é o symbolismo! Fôra! fôra!...

O CRITICO n.º 2:527.—O symbolismo é a tradução-graphica de todas as sensações e cogitações, tanto cerebraes como affectivas, que um symbolista experimenta e que só os symbolistas entre si comprehendem, sentem e apreciam, pela simples razão de que o symbolismo é um estado de graça dos raros apenas, incomprehensivel para o resto da humanidade vulgar e barbara. *Gloria in excelsis Deo!*

TODOS.—Bravo! bravo! Viva o 2:527! Viva o symbolismo!...

O CRITICO n.º 7.—E que se ha de fazer do Shakespeare, do Molière, do Racine, do Corneille, do Beaumarchais, do Victor Hugo, do Garret?...
O CRITICO 2:527.—Tudo isso morreu, tudo isso passou de moda! Autores vulgares e banes que escreveram peças que o publico do seu tempo comprehendeu logo á primeira noite. Essa gente não conta. São os autores do vulgo. Jazem no barril do lixo! Enquanto que os symbolistas são os autores do futuro, os autores das aims e dos espiritos requintados.

TODOS.—Fôra com os outros! Viva Maeterlinck!...

O Desconhecido sae do Martinho... E' noite... noite fria e triste... Oh! como a noite é fria! Ao longe uiva Saturno!...

O Desconhecido entra em casa. A familia tambem foi a D. Maria. Dirige-se á filha...

DESCONHECIDO.—Então, gostáste da peça?... Que impressão te fez?... E' bonita?...
A FILHA DO DESCONHECIDO.—Cahiram os olhos á minha boneca!... Agora tem dois buracos que olham para mim, e me fazem medo...



DESCONHECIDO.—Neo te afflijas!... Dou-te amanhã outra boneca... E que tal é a peça?...
A FILHA DO DESCONHECIDO.—Quero agora uma boneca com cabellos de ouro e olhos amarellos.

DESCONHECIDO.—Isso é que não será fácil! Ha olhos azues, e pretos, e castanhos. Mas olhos amarellos é que não ha, minha filha.

A FILHA DO DESCONHECIDO.—Pois com olhos amarellos é que a quero! Tenho tanto frio! Vou-me deitar.

DESCONHECIDO.—Dá cá um beijo!
A FILHA DO DESCONHECIDO.—Um beijo é que não!... Não posso!... Levaram-me ao cemiterio... dei um beijo n'uma pedra fria, e os meus beijos estão frios... Já não dou beijos!

A mulher apparece, de olhar incerto, passos hesitantes, visivelmente preocupada.

DESCONHECIDO.—E' noite!... Vamo-nos deitar!
A MULHER DO DESCONHECIDO.—Deixe-me!... Preciso estar só! Que quer de mim? Deu-me o seu nome, a sua honra, a sua fortuna, por uma hora do meu amor, e eu dei lhe uma noite inteira!...

DESCONHECIDO.—Como os teus olhos brilham esta noite!... Brilham os teus olhos como na primeira noite do nosso amor!

A MULHER.—Deixe-me! deixe-me!
DESCONHECIDO (agarrando-a e levando-a consigo) E's minha. Vem! Vem! *Gloria in excelsis Deo!*



Entre pessoas cultas, sãs d'espirito, extranhas ao Martinho e á critica mas sinceras admiradoras do talento do dramaturgo. Numa sala do *Gremio*. São duas horas da madrugada.

—E então?...
—Então?... Um drama incoherente, com todos os *trucs* do velho melodrama, com uma acção confusa, com personagens confusos, fóra de toda a logica e de toda a verdade humana, um drama symbolista, á maneira da *Princesse Maleine* e do *Intruse* d'esse extravagante e pretencioso Maeterlinck...

—Mas quem escreveu o *Affonso VI*, o *Alcacer Kibir* e os *Velhos*, é impossivel que abandone a verdadeira e brilhante feição do seu talento, que lhe proporcionou tan nhos e tão justificados triumphos, para se lançar n'essas extravagancias pseudo-psychologicas dos hystericos degenerados do symbolismo!

—E' o que os seus admiradores sinceros esperam. Mas os artistas têm d'estes caprichos que escapam á analyse; e foi por isso que D. João da Camara nos deu *O Pantano*, uma hallue nação melodramatica, um pesadello, mas pesadello de actor de talento, pois em tudo aquillo ha talento e muito talento, quer sob o ponto de vista theatral, quer sob o ponto de vista litterario.

—D'onde se deve concluir?...
—D'onde devemos concluir que o genio tem que fugir a sete pés da tyrannia das escolas e das seitas litterarias e artisticas.

QUIDAM

Decilitrando . . .

Em louvor de S. Martinho,
Que é santo de devoção,
Houve enorme borbório;
Na taberna do Quintão,
Chegou a acabar-se o vinho.

Andou a decilitrar
O clero, a nobreza, o povo,
Grande brodio houve, ao entrar
Um casco de vinho novo,
No tasco parlamentar.

Houve barulho e banzê,
Tudo pediu a palavra,
Abriu a nova agua pé,
Que me dizem ser da lavra
Do lavrador de Burnay.

Os copos saltam na mesa,
Correm das pipas almudes,
Ha brodio e pandega tesa,
Fazem medonhas saudes
O povo, o clero, a nobreza.

Um freguez damnado e fero
Faz ao baleio o diabo,
Mais sanguinario que Nero,
Que chegaram ás do cabo
A nobreza e mais o clero.



Foi tão medonho o berreiro
Entre os dois, tudo a gritar,
Qual d'elles mais chintrineiro,
Que teve, p'ra os separar,
De acudir o taberneiro.

Um marujo, que costuma
Ir ás tardes á locanda,
Ouviu das boas. Em summa,
Houve scena na quitanda,
Como não houve nenhuma.

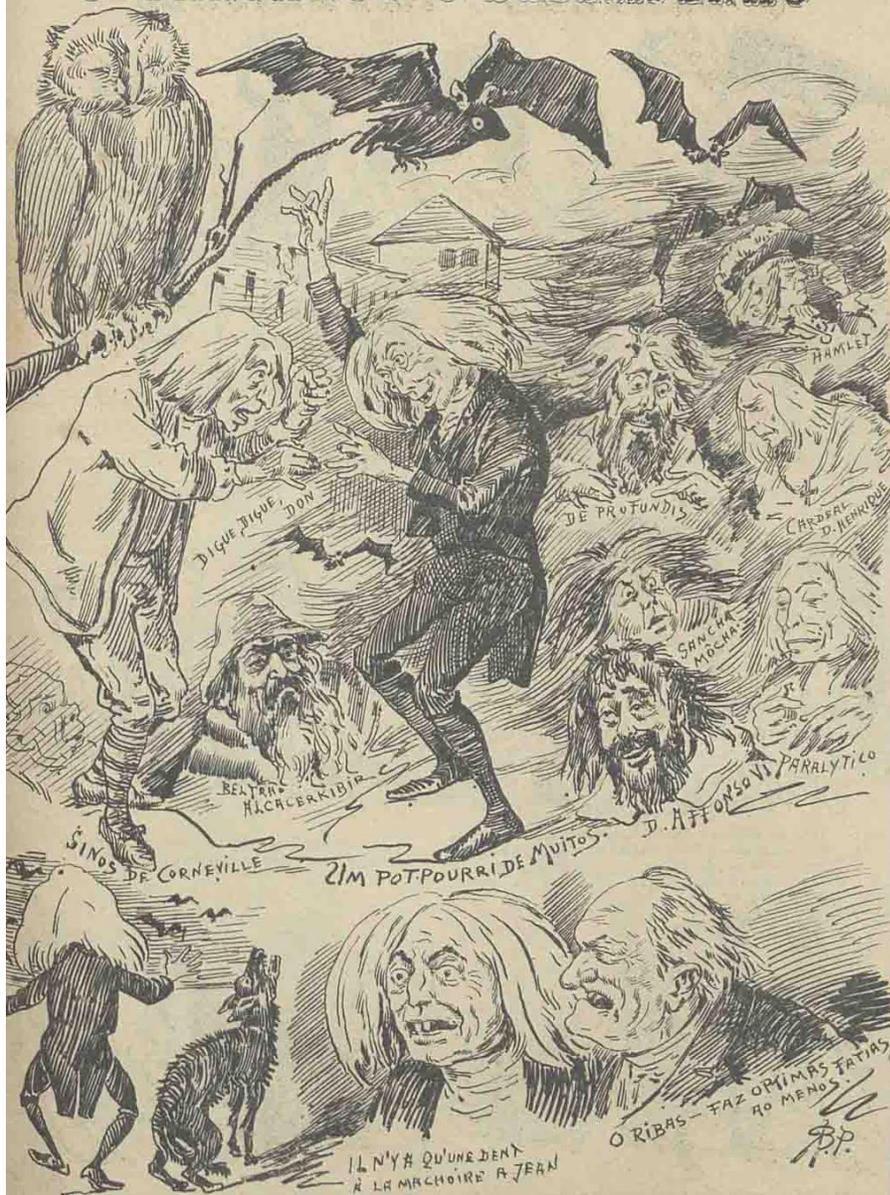
Foi tão cruenta a bernarda,
Que ouviram cá fóra os gritos,
Houve doestos em barda,
Só saltaram uns apitos
E alguns *bramos* ao da guarda.

Andou tudo em movimento,
Pratos, copos e tijellas,
Foi um combate cruento,
Subiu de preço o Bucellas
No retiro de S. Bento.

Que também não tinha geio,
Em dia de S. Martinho,
Não ficar tudo desfeito.
—De que serviria o vinho,
Se elle não fizesse effeito?

ESCURARI

O «PANTANO» — O DESEMPENHO



A interpretação do original, suggestivo e symbolico papel do mórdo, foi apenas um pot-pourri de todos os malucos que lá vinte annos penam, passam e perpassam pelos theatros que cultivam o melodrama. Uma série de imitações em que, nem sequer foram esquecidas as gargalhadas do preto do O' Kill. Está á altura do moderno drama psycho-symbolista?...

O 'PANTANO'... IMPRESSÕES



Cruzes canhoto! É drama de aza negra, proprio para ver em dia aziago, a 13 e á terça-feira. Arrippia as carnes... Figas!

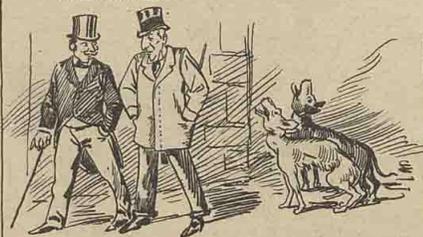
Uma paralytica que faz vassourinha. Uma idiota que deu beijos na pedra fria... fria... fria!.. E um maluco que a todos intruja, e faz com que o Duque não tenha mais credos, não chame um medico que era o mais preciso e irgente, e não mude de casa, só para conservar o nariz em cima do pantano. Irribus!..

Faz pelle de gallinha e volta a gente do avesso



Até a distincta actriz Lucinda parece uma rapariga malcreada, a fazer caretas ao publico, a ter gestos de pessoa da rua, e a concorrer ao premio do baile de mascaras do Justino, vestida de Flegonda... Cruzes canhoto!...

É drama para ser visto entre um zarolho e um corcunda. Só assim se quebrará o enquiço.



A' sahida: — «Então, hein? A ouvir ladrar os cães, durante todo o santo dia, e ainda por cima ouvil-os uivar á noite, para se distrahir! Olhem que peça para umcaita!...»



Perdão, meu querido D. João da Camara. Deixa essa arte do Norte, e volta para nós. Faz arte portugueza, que nos console a alma e nos livre de pesadelos e tristeza. Pedido d'um pobre admirador do teu grande talento.

ANEXO III – Crítica a **A Rosa Engeitada**, publicada em jornal de Lisboa, n. único, 1901, 8 p.

ÉPOCA DE 1901

A ROSA ENGEITADA

THEATRO DO PRINCIPE REAL

Tiragem 6.000 exemplares prefixos	LISBOA	Typographia 99 — Rua das Flores — 101
--------------------------------------	--------	--

ADELINA RUAS

Adelina Abranches Ruas é a actriz querida das platéas do theatro Principe Real, quer no drama ou no genero jocoso. Com a sua airosa figura, em papéis de rapaz como o fim do *Vida Airada*, não ha quem lhe eguale!

O gesto, o typo, o modo d'andar, o sublinhado em calão, em tudo Adelina Ruas é admiravel, sublime!

Alem dos *travestis* sabe com perfeição definir os personagens que tem a reproduzir na scena: a ingenua, a creada ladina, a cocotte, *A Galeria*, etc.

Por vezes a imprensa lhe tem consagrado extensos artigos, pondo em alto relevo os seus dotes artisticos, como ainda esta época nos dramas *Ignéz de Castro*, em que excedeu toda a expectativa e na *Toja Vermelha*, onde teve o arrojado confronto com a Rejane e agora na parte de protagonista d'**A Rosa Engeitada** papel que lhe foi escripto expressamente por D. João da Camara e que desempenha com todo o *cachet*.

N'esta peça o publico não espera pelos finaes d'actos, varias scenas são interrompidas com estrondosas ovações a Adelina, a notavel actriz.

—♦♦♦—

Actor ERNESTO DO VALLE

O distincto e sympathico actor Ernesto Valle é o galã apaixonado do theatro Principe Real.

Debutou em 1886 no *Pedro*. O fogo da arte começou a aquecel-o, e dentro em pouco manifestava-se com certa intensidade na interpretação dos papéis que lhe foram confiados na *Morgadinha de Valflôr*, *Dama das Camélias*, etc. Por mais de uma vez tem ido ao Brazil que o tem acolhido com bastos applausos, nas ilhas tambem conquistou sympathias ennumeradas.




A Rosa Engeitada

Esteve no theatro normal trabalhando ao lado dos primeiros artistas e quando no theatro da Trindade se explorava o drama Ernesto do Valle fez parte da companhia entrando em todo o repertorio.

Ha duas epochas voltou para o Principe Real e aqui tem desempenhado os principaes papeis das melhores peças, por exemplo na *Perola*, o *Santo Antonio*, *Toga Vermelha*, *Ignez de Castro*, etc, etc. O operario João Arnaldo d'A Rosa Engeitada é mais uma affirmação da sua aptidão, estudo e talento.

LUIZ RUAS

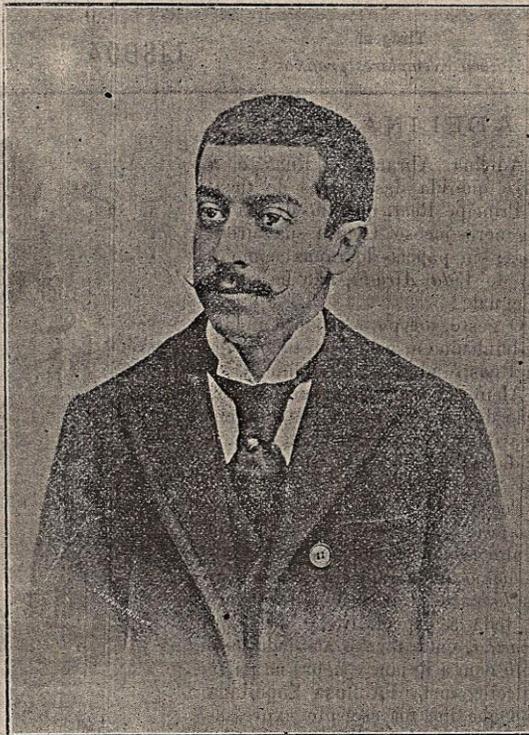
Luiz Ruas é o empresario activo e emprehendedor, do theatro Principe Real.

Bom rapaz, bom *vivant* e bom amigo, excellente espozó, pae amantissimo, patrão exemplar. E' novo ainda, conta muitos amigos.

Luiz Ruas tem um defeito: na mais genuina acepção da palavra é bom de mais.

Ha dois annos levou a sua companhia ao Brazil e ainda a epocha passada foi ás ilhas onde em breve voltará com os seus artistas.

Tem posto em scena peças de successo grandioso. A *Rosa Engeitada* é mais uma prova de que Luiz Ruas sabe escolher o repertorio.



Actriz Maria das Dores

A distincta actriz Maria



das Dôres Polla, a virtuosa viuva do chorado actor Cesar Polla, ha muitas epochas consecutivas se conserva no theatro do Principe Real desempenhando papeis de damas centraes em todo o repertorio.

E' artista de raça, tem o fogo sagrado, que brilha em todos os personagens de maior ou menor importancia, tanto mais que é sempre bondosa, um anjo bom, uma santa!

Assim admiramol-a na *Causa Celebre*, *Duas orphãs*, *Ignez de Castro*, *Santa Izabel*, *A Galderia*, *Rapaz Pobre* e por ultimo na *Marcolina d'A Rosa Engeitada*, a peça de D. João da Camara em que Maria das Dôres é toda dedicacão

e affecto. Maria das Dôres na vida real é a mesma senhora sincera e franca.

A Rosa Engeitada

✻ Actor Caetano Reis ✻



Este actor tem representado em quasi todos os theatros de Lisboa e Porto. O Brazil tambem o conhece como artista correcto e estudioso. E' dotado d'um genio folgazão como o indica o retrato presente.

Na **Rosa Engeitada** desempenha com todo o primor o Chico da Arruda fadista explorador de mulheres facéis e vingativo E' uma das suas melhores creações.

Os applausos que tem colhido, são a merecida justiça para quem, como elle, se impõe pelo seu merito á expontaneidade do publico.

O seu coração é bondoso e a sua bolsa generosa para quem a ella recorre.

✻ Actor José Baptista

José Baptista representou pela primeira vez a publico n'um theatro da feira de Belem, e em seguida no extinto theatro do Rato na revista *A feira da Ladra*. Passou para o Gymnasio onde se evidenciou ha duas epochas faz parte do elenco da companhia do theatro da rua da Palma.

E' vasto o seu repertorio tendo desempenhado alguns papeis de valor nos *Homens domar*, *Vida Airada*, *Inimigo do povo*, *Tiga Vermelha*, *Galderia*, *A villa de um rapaz pobre*, etc.

Actualmente na **Rosa Engeitada** n'um pequeno papel — o capataz dos calceteiros — tem recebido encomios; estudou e comprehendeu o papel com toda a feição artistica.

O retrato á vista do actor modesto, rapaz sympathico, delicado, trajando sempre elegantemente não condiz com o personagem que acabamos de citar.



✻ A ROSA ENGEITADA ✻

A **Rosa Engeitada** é um poema de dôr e de miserias moraes, que o sacrificio purifica, formando uma aureola.

A Rosa Engeitada

D. João da Camara é um temperamento lyrico, intimamente influenciado pelas ideias christãs, entre ns quaes avulta o sacrificio proprio para a felicidade alheia.

Fez o sr. D. João da Camara um drama para o povo, em que marca d'uma forma mais vigorosa a mesma ideia de maneira e impressionar o publico especial a que dedicou a sua peça, mostrando uma d'essas creaturas infimas e mesmo infames, que sacrificam á Venus das viellas, e que, tomada de amor por um homem, para a felicidade d'elle se sacrifica até ir innocentemente para a Penitenciaria, deixando a esse homem a convicção de que ella é assassina e ladra, só para que elle se esqueça d'ella e vá para uma outra mais pura e mais digna, que tambem o ama, e que, podendo entrar no seu lar, o fará feliz.



D. JOÃO DA CAMARA
AUCTOR DA ROSA ENGEITADA

Mas o auctor, que apregoa o sacrificio não sacrificou a sua alta missão de Poeta ao publico do Principe Real.

Fez um drama para o povo, um drama que o povo comprehendesse, mas que os artistas não renegassem, e artistase populares, uniram-se n'uma mesma admiração a applaudir o Poeta. Poeta e dramaturgo, o sr. D. João da Camara fez uma peça em que os episodios são sempre repassados de ternura ás vezes tragicos, outras d'um comico intenso, vivendo um pouco o seu drama do claro escuro, provocando, pelo contraste, as fortes emoções, apresentando, palpitante no palco, a Vida, a Vida intensa e transformada pelo seu talento, de maneira a fazer o theatro sobrio e pedroso, que é o unico, o theatro original e inconfundivel, tão original, que, se procurarmos a sua filiação (desde o *Pantano*) havemos de ir ao seculo XV, a Gil Vicente, porque D. João da Camara não se parece com nenhum dramaturgo moderno.

O desempenho do papel mais importante da peça foi confiado á Adelina Ruas, que representou d'uma forma brilhante e correcta, de maneira a merecer as ovações que lhe fez o publico letrado que enchia a sala, publico e ovações que o seu talento muito real e muito intenso merecia.

Das Novidades.

ACTOR AUGUSTO MACHADO

Encetou a sua carreira como discipulo do theatro do Gymnasio onde aproveitou os conselhos do ensaiador. Desde então para cá tem estado contractado em varios theatros desempenhando papeis comicos — o seu genero — tornou-se mais conhecido no policia da revista *Da Parreirinha ao L'moeiro*.

Ha tres epocas consecutivas que se acha escripturado no theatro do Principe Real. Alem de actor consciencioso é feliz nos typos como no Malacneco d'*A Rosa Engeitada* em que se apresenta um genuino fadista da Mouraria. Tira tanto partido da simples rabula, como do papel mais importante.



A Rosa Engeitada

A ACTRIZ ELISA ARAGONEZ



A apeciavel actriz Elisa Aragonez é a successora da fallecida Douradinha nas carectisticas tyrannas cujo desempenho quanto melhor seja mais odio e pateada obtem da platéa.

Nos seus primitivos tempos d'artista Elisa dedicava-se a um outro genero como o attesta a gravura que acompanha estas linhas escriptas ao correr da penna.

O papel de D. Placida velha toleirona com prefeções a titular na **Rosa Engeitada** é desempenhado magistralmente o que lhe tem valido bastos applausos e rasgados elogios na imprensa. Elisa estudou o papel, comprehendeu-o e encarnou se no personagem grotesco.



Eduardo Brandão Moreira

Com a sua cuidada encenação concorreu para o brilhante successo que está alcançando **A Rosa Engeitada**.

Eduardo Brandão Moreira que tem captado sympathia pelo seu bello talento, merito e lhaneza do seu trato, pertence ao grupo d'artistas a quem a arte fadou dando-lhes os seus sorrisos; Brandão Moreira antes de exercer o mister de ensaiador foi musico sendo o seu instrumento d'officio a vibrante rabeca.

Para os seus artistas e empreza tem sido um amigo sincero e dedicado alheio ás intrigas de bastidores, e á sua actividade é devido o magnifico repertorio que o theatro hoje possui.



ACTOR EDUARDO SOARES



Eduardo Soares actor da velha guarda ha umas epocas que se acha escripturado no theatro Príncipe-Real. E' artista modesto conhecendo bem os trues e felles que a espinhosa missão de actor requer. O leitor contemplando essa physionomia, pode, sem tergiversar dizer qual a tempera do seu character e que fino espirito encerra o material cujas fórmis vê na gravura.

D. João da Camara na **Rosa Engeitada**, escreveu propositadamente para Soares o papel de taberneiro das hortas.



O actor AUGUSTO TORRES

O modesto actor Augusto Torres, tem no drama popular **A Rosa Engeitada** um dos primeiro papeis — o do agiota avarento.

Na arte dramatica requer-se muito estudo. Não se é artista quando se não reproduz com a verdade um sentimento, não se é actor quando se não sabe crear um typo logico. Um d'estes pouco é o actor Torres.

A Rosa Engeitada

ACTOR LUCIANO

Começou como pela maioria dos nossos actores, pelos palcos particulares. A sua estreia foi no antigo Rato. Ha já umas epocas que o seu nome bemquisto figura nos cartazes do Principe Real, onde é estimado pela empreza e seus collegas; o seu genere especial são os centros dramatico. No seu vasto repertorio tem algumas creações notaveis, como agora no Fortunato do drama **A Rosa Engeitada**.

Emfim, o estimado actor Luciano tem um brilhante futuro deante de si.

✿ **ACTOR MANOEL FERREIRA**

Outro da velha guarda o actor Manuel Ferreira.

E' antiquissimo no theatro do Principe Real, teve imprtancia no mundo theatral mas como a toda a gente succede essa epoca passou, e a maioria dos aprendizes de theatros que elle animou com bons conselhos passam por elle e atiram-lhe com este obsequioso (?) cumprimento: Adeus ó *Ferreira das velhas!*— Apesar da sua idade avançada é ainda um cavaqueador alegre.

A Manuel Ferreira tambem lhe foi distribuído um pequeno papel no primeiro acto na **Rosa Engeitada** o de gallego creado de mesa da tasca nas hortas.

Engeitada pela sorte,
Engeitada pela mãe,
De mim nem sequer a morte,
Ai! De mim não quer ninguém.



Canção da ROSA ENGEITADA

• DE •

D. João da Camara

ACTRIZ MARIA MARQUES

Debutou ha pouco tempo. O seu repertorio é pequenino, consta apenas de poucas peças, incluindo **A Rosa Engeitada**, em que no seu personagem de Julia, atravessa dos os actos. Aproveitando as lições do ensaiador e estudando com afan, poderá vir a ser uma actriz de merito.

ACTOR HENRIQUE PEIXOTO

Henrique Peixoto tem-se salientado, por vezes, no theatro Principe Real em papéis de cynico. Actualmente na **Rosa Engeitada** sae fóra d'esse genero e no cego mendigo, personagem secundario, que só entra no 1.º e ultimos actos, tem obtido applausos e chamadas especiaes. E' elle, no cego quem têm a chave da **Rosa Engeitada**, pois o seu personagem serve de designação ao 1.º e 6.º actos.

A Rosa Engeitada

Julio da Ascensão

Julio da Ascensão, o scenographo eximio que tanto se tem evidenciado em todos os theatros de Lisboa e Porto, fazendo prodigios de scenographo em vistas simples e apoteoses acha-se contratado esta epoca pela empreza Ruas como seu scenographo effectivo.

Para **A Rosa Engeitada** pintou alem dos repregos na scena das hortas, o salão do 5º acto passado no governo civil. E' modesto em demasia o que por vezes o tem prejudicado.

N'um momento, ás vezes na propria noite de *première* o genial scenographo, pinta qualquer reprego que á ultima hora se lembram de ampliar.



Actor Francisco Mendonça

E' um dos novos que promette. Fez a sua estreia no theatro Principe Real o unico em que tem representado em Lisboa, pois a epoca transacta acompanhou a companhia ás ilhas.

Na **Rosa Engeitada** entra só no 5.º acto, é o chefe de policias, um chefe *comme il faut*.

Desejaria dizer mais acerca dos merecimentos do meu amigo, o actor Francisco Mendonça, desejaria dizer n'um arrendilhado de palavras, que elle é um character leal, bom collega, e exemplar chefe de familia, mas o espaço e a precipitação com que estou escrevendo não m'o permite.

CASTELLO BRANCO

Antes de entrar para o theatro como actor despretençioso exercia o mister de alfayate. Ultimamente resolveu abandonar a scena e dedicar-se com a sua thesoura de prata a confeccionar fatos para theatros. Na **Rosa Engeitada** mostra Manuel Castello Branco, o seu fino gosto em vestir uma peça.

La-me esquecendo dizer que ha pouco tempo associou-se ao guarda roupa da rua da Palma, 55, girando a empreza sob a firma Araujo & Castello Branco.



Breve explicação

As referencias e retratos vão por ordem indistincta sem ideia de menoscar os meritos dos artistas e dos srs. D. João da Camara e Luiz Ruas.

Que todos me perdoem qualquer falta involuntaria n'esta commemoração ao exito sem precedentes d'A Rosa Engeitada.

DANIEL ALVES.

A Rosa Engeitada

Theatro Principe Real

Todas as noites a representação do drama popular em 6 actos, original de

D. JOÃO DA CAMARA

A Rosa Engeitada

PERSONAGENS

Rosa.....	Adelina Ruas
Marcolina.....	Maria das Dôres
D. Placida.....	Elisa Aragonez
Julic.....	Maria Marquês
João Reynaldo, operario.....	Ernesto do Valle
Fortunato.....	Luciano de Castro
Augusto Cezar de Arraíllios, agiota	Augusto Torres
Chico da Arruda, fadista.....	Caetano Reis
Malacueco.....	Augusto Machado
O dono da taberna.....	Eduardo Soares
Um gallego.....	M. Ferreira
Um cego mendigo.....	Peixoto
Um capataz.....	José Baptista
Uma mulher.....	Rita
Um chefe de policia.....	Mendonça
Um escrivão.....	M. Ferreira
Um policia.....	Frederico
Outro policia.....	Pinheiro

Titulos dos actos:

1.º O cego. — 2.º O Enterro. — 3.º O Senhor dos Passos. — 4.º O crime.
5.º A accusada. — 6.º A propheta do cego

A acção passa-se em Lisboa — Época actualidade

Escenação de Brandão Moreira. — Scenario novo de J. Ascensão
Guarda-roupa de Araujo & Castello
Cabelleiras de Pinto Corrêa.

A EMPRESA GARANTE QUE ESTA PEÇA NÃO SE REPRESENTA EM BENEFICIO