

# Cadernos

## letra e ato

### Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações

Moira Junqueira GARCIA<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende desenvolver uma aproximação entre os gêneros da comédia de costumes e o melodrama, encenados no começo do século XX, em teatros e picadeiros do país. A partir de uma análise histórica e teatral são abordadas semelhanças e diferenças na dramaturgia e encenação destes dois estilos dramáticos.

**Palavras-chave:** comédia de costumes; melodrama; dramaturgia comparada.

#### *Contexto histórico*

No final do século XIX e início do XX, no período da Primeira República, o Brasil começa a se consolidar enquanto país e nação. Antes disto, apesar de já ter conquistado a independência da metrópole portuguesa, ainda dependia para sua subsistência de países europeus. Isso se deve, em boa parte, ao predomínio agrário preponderante em quase todo o país, acarretando a constante importação de produtos manufaturados. Segundo o historiador Sérgio Buarque de Holanda, até a Abolição dos escravos em 1888, os poucos centros urbanos existentes funcionavam como complemento do mundo rural. Com a ascensão e desenvolvimento dos centros urbanos, surgem novas ocupações ligadas à vida cidadina, as quais serão destinadas aos antigos lavradores e donos de engenho. Holanda faz uma descrição muito interessante sobre as características desta mudança e de como esta classe a encarava:

O trabalho mental, que não suja as mãos e não fatiga o corpo, pode constituir, com efeito, ocupação em todos os sentidos digna de antigos

---

<sup>1</sup> Formada em Artes Cênicas pela Unicamp, desenvolve mestrado em Artes da Cena, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves. E-mail: moirajunqueira@gmail.com.

senhores de escravos e dos seus herdeiros. Não significa forçosamente, neste caso, amor ao pensamento especulativo – a verdade é que, embora presumindo o contrário, dedicamos, de modo geral, pouca estima às especulações intelectuais – mas amor á frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, á erudição ostentosa, á expressão rara. É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e ação. (HOLANDA, 1997, p. 83)

Com o fortalecimento das cidades e a conseqüente decadência financeira desta classe, percebemos a necessidade em manter seu *status* social através de ocupações com vertente intelectual para diferenciá-los do resto da população, e não da busca em se construir um conhecimento propriamente. Essa característica estará presente principalmente no momento da *Belle Époque* brasileira, inspirada no modelo francês, em que percebemos a ostentação e o formalismo muito presentes em boa parte da população. Tanto assim que neste momento, e mais especificamente para esta classe social, o teatro era muito mais um espaço em que as pessoas frequentavam para verem a sociedade, do que para assistir ao espetáculo propriamente.

Outra característica relevante do período anterior ao desenvolvimento das cidades é o domínio familiar, organizado, ainda de acordo com Holanda, segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, trazidas da península Ibérica. A esfera da vida doméstica fazia suas próprias leis, exercendo forte resistência a qualquer restrição ou abalo vindo de fora deste núcleo. Percebemos assim, um patriarcado com poder ilimitado, preponderando até mesmo sob a entidade pública:

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. (*Idem*, p. 82)

Estas características estarão presentes na formação da cultura social a partir de então, gerando relações de forte cunho sentimentalista por advir da entidade privada. O que também acarreta os famosos apadrinhamentos, conhecidos até hoje, em que se misturam relações pessoais com as de trabalho. Uma conseqüência relevante é a de ser muito conservadora, já que dificilmente o poder do patriarca era questionado, toda regra e costume são, geralmente, encarados como certo.

A virada do século XX foi um momento de mudanças físicas, sociais e culturais sem precedentes, que acabaram confrontando a ordem social anterior. Desde a metade do

século XIX, a modernização das economias periféricas tornou-se uma necessidade para a expansão do capitalismo que necessitava da ampliação do mercado internacional e de novas fontes de matéria-prima. A incipiente burguesia brasileira, ávida por ingressar no comércio internacional, passou a exigir a modernização da economia, o que acarretava mudanças numa série de relações estabelecidas até então.

Foi na gestão do prefeito Pereira Passos, da então capital Rio de Janeiro, que se deu a reforma urbana e a implantação de medidas de modernização sociais e culturais. A reforma do espaço acarretou inúmeras modificações, como a retirada da população de baixa renda do centro da cidade, recombinação a arquitetura e alguns costumes com características e tendências vindas de Paris, que estava no auge da *Belle Époque*. Período em que surgem inúmeras inovações, tais como o telefone, o cinema, o automóvel, que tornaram a vida mais fácil. Uma forte marca da vida cultural era o apreço pelo divertimento, com o aparecimento de cafés-concerto, cabarés, balés, óperas. Paris era então considerada a Cidade Luz, que exportava a cultura para todo o mundo.

#### *Contexto teatral*

O teatro brasileiro neste período participava deste quadro de modernidade, e era basicamente constituído por companhias e textos estrangeiros, havendo pouquíssimo teatro nacional, o qual enfrentava uma grande crise. O público não valorizava nenhum tipo de produção brasileira, o que tinha respeito e admiração era o que vinha de fora. O escritor João do Rio, numa publicação do ano de 1911 intitulada *A crise do teatro*, nos relata a situação teatral do momento, reforçando a crise do teatro nacional. Os artistas que aqui moravam, conseguiam, às vezes, com muito custo implantar impostos sobre as companhias estrangeiras e assim minimizar seus efeitos.

Foi com a invenção do cinematógrafo, segundo João do Rio, em que se representavam comédias intercaladas com teatro e cinema, que os artistas nacionais voltaram a ganhar um pouco de espaço, apesar de realizarem uma arte que não os agradava. As peças eram reduzidas de dez a no máximo quarenta minutos, nos quais os atores nacionais poderiam sustentar-se financeiramente através da atuação. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial é que o teatro brasileiro começará com sua produção mais autônoma.

A interrupção de manufaturados europeus obriga-nos a lançar no processo industrial que até então caminhava a passos lentos. Na opinião da pesquisadora Claudia

Braga, a tradição familiar, mencionada acima, cuja característica eram as trocas de serviços nos setores da política e dos negócios através dos apadrinhamentos, passa neste momento a perder sua força para os movimentos operários e as novas relações sociais coexistentes a partir de então. Em defesa de suas práticas, os antigos fazendeiros e senhores de engenho passam a defender os valores e costumes da tradição agrária da qual pertenciam, qualificando-as como “brasileiras” e genuínas. Dessa forma, os antigos fazendeiros e senhores de engenho se voltarão para o campo como responsável pela afirmação de nacionalidade, onde se supunha estarem os pilares não só econômicos, mas familiares do país. O teatro irá abordar justamente esta temática, através dos dramas, mas, sobretudo com as comédias, reforçando a ideia de que nossas raízes se encontravam no campo:

Sendo assim, por medo das possíveis consequências do 'salto' para um outro Brasil e sem conseguir, ainda, estabelecer onde se encontra a tão buscada *brasilidade*, a sociedade, pelo que se observa de acordo com a dramaturgia da época, opta por mantê-la (ao menos por hora) dentro do bastião que havia sustentado o país durante todo o Império e que ainda continuará a mantê-lo neste início de República: a estrutura agropastoril. (BRAGA, 2003, p. 21)

O nacionalismo neste período se mostrava necessário e urgente, apesar de ainda se pautar na cultura internacional, principalmente no que se refere à forma da nossa arte. O que vemos, em muitos casos, é a nacionalidade se apresentar na temática, cuja forma ainda era atrelada às tendências europeias, sobretudo francesa e portuguesa. Segundo a pesquisadora Cláudia Braga, este foi um dos equívocos dos nossos dramaturgos: ao tentar escrever a modo de algum autor ou estilo específico, não se davam conta de que por trás destes autores e estilos havia uma história social e dramática da qual não faziam parte. Durante muito tempo a dramaturgia brasileira carregou este descompasso, gerando para si mesma uma depreciação por parte dos críticos da época.

#### *A comédia de costumes*

A comédia foi um gênero muito apreciado pela população do período, tanto na manifestação popular como no teatro formal. Conhecida pela expressão da crítica social através da utilização da troça e da ironia, esse gênero teve ampla aceitação no Brasil. Um dos maiores desvios sociais apontados na época foi a falta de nacionalismo. Muitas peças criticam o intelectualismo de aparências que Sérgio Buarque de Holanda retrata na passagem citada acima, característica marcante também do momento da *Belle Époque*, cujos costumes eram implantados sem ao menos se adequarem com a realidade do país. Através

da exposição das falhas ao ridículo é que se poderia gerar a punição desejada. Vemos em muitas peças do período uma exaltação da simplicidade em oposição à modernidade, do campo em relação à cidade, onde supunham estarem os pilares da cultura nacional.

Neste período que estamos retratando, havia duas formas cômicas principais: o teatro de revista e a comédia de costumes, objeto de estudo deste trabalho. A comédia de costumes nesta época não era um gênero novo no teatro brasileiro: desde Martins Pena em meados do século XIX já existia e fazia sucesso. A conquista do público brasileiro e o retorno para a dramaturgia nacional, em parte se deve ao fato de a comédia de costumes ser feita para agradar, sendo este um dos objetivos da comédia em geral. Para assim cumprir com a utilidade a que se destina proposta por Aristófanes na antiga Grécia: o de chamar a atenção das plateias sobre os desvios dos grupos sociais. Para isto, era necessário possibilitar a identificação com o público através da semelhança com os tipos, que eram construídos a partir de traços externos e superficiais de um modelo da comunidade local, tornando-o facilmente reconhecível pelo público. Todas estas características juntas, ser feita para agradar e de retratar tipos reconhecíveis, traziam para as peças encenadas uma enorme popularidade.

A partir da leitura de muitos dos autores do período, tais como Viriato Corrêa, Gastão Tojeiro e Cláudio de Souza, percebemos que a estrutura dos textos variava muito pouco. O primeiro ato se destina à apresentação das personagens e da situação, a qual será desenvolvida e complicada no segundo ato, para enfim no terceiro haver a sua resolução, sempre de acordo com a moral da época. Era um modelo que funcionava muito bem, tanto assim que os textos mais ousados eram criticados por faltar algum dos elementos desta fechada estrutura. Um comentário corrente sobre o motivo de os autores escreverem desta maneira era relacionado ao público que não aceitava determinadas peças e, portanto, não ia ao teatro prestigiá-las.

Décio de Almeida Prado tem um olhar mais crítico para o teatro deste período. Para ele, a designação “comédia de costumes” não está correta, mas sim a semelhança com o *vaudeville* francês. Para o crítico, as peças deste momento não chegam a esboçar um quadro social e muito menos a mordacidade do autor expoente deste gênero, Martins Pena. A semelhança com o *vaudeville* francês se mostra mais adequada e, para este trabalho, é interessante nos focarmos um pouco neste ponto. Para isso, utilizaremos a definição de *vaudeville* apresentada por Patrice Pavis no seu livro *Dicionário de teatro*:

Na origem, no século XV, o *vaudeville* (ou ‘vaux de vire’) é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII: FUZELIER, LESAGE e DORNEVAL compõem

espetáculos para o teatro de feira que usam música e dança. A ópera-cômica surge quando a parte musical se desenvolve consideravelmente. No século XIX, o *vaudeville* passa a ser, com SCRIBE (entre 1815 e 1850) e depois com LABICHE e FEYDEAU, uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual: ‘O *vaudeville* [...] é na vida real o que o fantoche articulado é para o homem que caminha, um exagero muito artificial de uma certa rigidez natural das coisas’ (BERGSON, 1899: 78). Peça bem feita, o *vaudeville* se prolonga hoje no *boulevard* que herdou sua vivacidade, seu espírito popular e cômico e suas palavras de autor. (PAVIS, 2005, p. 427)

O *vaudeville*, portanto, foi um gênero que ao longo dos anos sofreu algumas modificações. A aproximação feita por Décio com a comédia de costumes se enquadra melhor com a última definição, a partir do século XIX: de ser uma comédia de intriga, ligeira e sem pretensão intelectual. É o que observamos nestes textos: um grande enfoque na intriga, na problemática tratada pelo texto, em busca de defender um ponto de vista, como a defesa do nacionalismo, porém com pouco aprofundamento intelectual. Dessa forma, alguns pontos da comédia de costumes podem ser comparados ao melodrama, gênero de grande sucesso popular da época.

#### *O melodrama*

Ao mesmo tempo em que as comédias encontravam amplo espaço no teatro comercial, o melodrama e também algumas comédias eram encenados nos circos que atravessavam o país. A curiosa junção de grupos teatrais com companhias circenses se deu quando ambos passavam por uma crise e a união mostrou-se o jeito mais viável de superá-la. Para os atores foi de extrema importância, já que muitos não tinham condições financeiras de manter temporadas nas capitais. Nem todos conseguiam um espaço no teatro comercial da época. Porém, mesmo sendo realizado em ambientes totalmente diferentes, a comédia e o melodrama guardam uma semelhança intrínseca tanto no que se refere à estrutura dramaturgica e a temática, quanto em relação à sua encenação.

Partindo da visão apresentada por Décio de Almeida Prado de que a comédia de costumes deste período guardava fortes semelhanças com o *vaudeville* francês, podemos relacionar a origem dos dois. O melodrama surge no século XVII e refere-se a dramas inteiramente cantados. Origina-se com a aproximação do teatro e a música, como o *vaudeville*, e tal como ele sofre modificações ao longo do tempo. Um século adiante, chega à França e tem uma pequena alteração: passa a se referir a peças que utilizam a música como apoio para efeitos dramáticos e a peças que não seguem os critérios classicistas das três unidades. As primeiras apresentações de melodrama ocorreram nos palcos dos teatros de

*boulevard*, em oposição ao gênero aristocrático dos teatros nacionais franceses, local este também de encenações dos *vaudevilles*. Aproximadamente em 1795, melodrama passa a designar um novo gênero muito apreciado: a pantomima muda ou dialogada e o drama de ação. Também mantém fortes relações com o drama burguês e o gênero romanesco, empresta deste último as muitas possibilidades de intrigas e peripécias.

Tais intrigas estarão relacionadas com uma missão moral e civilizatória. Pixérécourt, um dos primeiros autores melodramáticos, revela no prefácio de *Théâtre choisi* que “Foi com ideias religiosas e morais que me lancei na carreira teatral.” O melodrama difunde valores tais como: o gosto pelo dever, a generosidade, o devotamento, a humanidade, a abnegação.

A estrutura é bem simples, tal como a da comédia de costumes, porém o melodrama pode variar o número de atos, percebemos semelhança no que se refere: a apresentação das personagens e da situação logo no início, para em seguida haver alguma complicação e por fim a resolução, sempre de acordo com a moral vigente. Uma característica particular desta trama é ser permeada por elementos surpreendentes:

No enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente – marca que se encontra inserida na elasticidade característica da trama. Em comparação com outras formas artísticas, observa-se que nem a variação temática nem o colorido linguístico, todavia presentes, sequer rivalizam com a importância que o desdobramento inesperado tem neste gênero. É aqui que o artista aplica o máximo de criatividade. Leva o espectador de sobressalto a sobressalto para um desfecho, que nem sempre concede o repouso do final feliz. (HUPPES, 2000, p. 28)

Para cumprir com a missão moralizante e gerar a surpresa no espectador, são polarizados dois núcleos principais de personagens: os bons oprimidos pelos maus. Sendo estes últimos que agirão com maior ímpeto e movimentarão o enredo dramático. Já os bons é que serão responsáveis por zelar pelos valores positivos que se pretende ressaltar: “Os maus têm em mira a satisfação dos próprios desejos; os bons sublimam o impulso, porque colocam interesses coletivos sobre aqueles particulares.” (*Idem*, p. 34).

#### *Pontos de convergência entre os gêneros*

Para estabelecer alguns pontos de convergência entre esses dois gêneros analisaremos a comédia de costumes *Nossa Gente* de Viriato Corrêa e o melodrama *A Justiça Divina* de autor desconhecido. A primeira apresenta o encontro de duas famílias: uma da cidade que hospeda seus parentes do campo. As diferenças entre as famílias são bem claras,

o autor nos mostra como a cidade e seus costumes despersonalizam seus habitantes em relação às pessoas campo, onde para ele estão as raízes da população. No começo da peça as personagens da cidade ostentam seus hábitos e desvalorizam a família do campo, comentam o quanto eles são ultrapassados. Porém, no decorrer da história e conforme algumas situações desagradáveis surgem, a situação se inverte e a família do campo mostra que se trata de pessoas humildes e com caráter.

Já a peça melodramática *A justiça divina* narra a história de Álvaro que foi criado pela família de um general e não conhece seus pais. No começo da peça mostra sua mãe muito doente a qual é deixada em um hospital pelo pai que foge com diamantes roubados, abandonando a criança com a ajudante Thereza. Álvaro cresce com essa outra família e é apaixonado pela filha do general, Helena. Um barão salva a vida do casal principal e, como o pai desconhece o sentimento dos dois, promete a mão de Helena ao barão. O espectador sabe que este barão é o pai de Álvaro, mas ninguém na trama, salvo Lucia sua mãe, tem conhecimento disto. Tanto assim que é devido ao reconhecimento desta que a história é revelada e termina com a união de Helena e Álvaro. Este é um breve resumo da história, entretanto, por se tratar de um enredo cheio de peripécias, característico do melodrama, é complicado resumir em poucas linhas. Mais à frente voltaremos a falar destas histórias.

Como vimos ambos os gêneros apresentam finais de histórias edificantes com o objetivo de educar a população. Para a pesquisadora Claudia Braga, o que os vai diferenciar é na maneira de se chegar a isto:

Observamos, portanto, no melodrama, o mesmo tipo de moralismo detectado anteriormente na comédia, o que associa estes gêneros ‘opostos’ num objetivo comum, que se poderia chamar de ‘educação’ de seu público. As diferenças que apresentarão se estabelecem, então, a partir da forma com que a educação é disseminada: enquanto na comédia o que determina este ‘aprimoramento’ é a exposição dos defeitos individuais ou do grupo ao ridículo, no melodrama se buscará, aristotelicamente, o ‘terror e a compaixão’ para alcançar os mesmos fins. Tanto um quanto outro, todavia, apresentam uma característica comum, que é exatamente o que vai atrair sobre ambos o desprezo da ‘crítica especializada’: são espetáculos eminentemente populares. (BRAGA, 2003, p. 78)

Era o que o público da época, advindo do campo com os valores e as características tratadas anteriormente, gostava e queria ver. Os dois gêneros supriam muito bem as condições deste público, uma sociedade que ainda estava se estabelecendo e ainda imatura culturalmente, a qual reconhecia como identidade um retorno a suas origens, reafirmando assim o conservadorismo presente. Desta forma, uma arte popular, de fácil entendimento e que refletia as ideias já presentes nesta classe social, era a que melhor se encaixou no



momento. O nacionalismo, portanto, também será muito exaltado nestas peças, como podemos observar em umas das últimas falas da peça *Nossa Gente*, em que Alberto tenta convencer Gonzaga a ir para o campo:

ALBERTO

Vai. Se eu pudesse, ia. Só agora reconheci pela bondade e pela singeleza dessa gente que o verdadeiro Brasil é lá. Nós aqui nem temos expressão própria. Vivemos a macaquear o que é dos outros, dentro do artifício, a fingir o que não sentimos, a sentir o que não fingimos. Vai, vai, que esta, esta é que é a nossa gente.

Nesta peça, é feita uma crítica à maneira que as personagens da cidade vivem, no sentido de não ter expressão própria, bem revelado nesta pequena fala. Nesta peça há inclusive um personagem estrangeiro, Mister John, que vem ao Brasil para buscar caranguejos de água doce e em muitos momentos comenta a respeito da beleza do interior brasileiro. Alguns personagens não entendem o que Mister John fala, principalmente no começo da peça, pois valorizam o exterior e seus costumes. Mas ao longo da história as coisas vão se modificando, a ponto de no final ter uma fala como esta citada à cima.

Podemos traçar algumas semelhanças da comédia de costumes do início do século XX com o melodrama também no que se refere à estrutura dramática, em que logo no começo se apresenta a história e personagens, para em seguida mostrar a intriga e por último o tão esperado final em que tudo é solucionado. O elemento variante destes enredos é a história narrada, as personagens envolvidas, a intriga apresentada. O público tem consciência dessa estrutura maior, porém não fica impedido de apreciá-la e de se surpreender a cada quadro. Aliás, o inverso acontecia, quando se apresentavam as peças simbolistas do mesmo período, o público em geral reclamava da falta de ação, de intriga, por não reconhecer naquela estrutura elementos que estavam habituados de ver no teatro.

Um exemplo desta consciência é a peça *A justiça divina* em que o espectador já sabe que o barão é o pai de Álvaro, e sabe também que em algum momento as coisas se revelarão. O interessante está justamente em como será descoberto e resolvido o impasse do casamento de Helena. E, devido à surpresa iminente, muitas coisas acontecem antes de haver a revelação tão esperada.

Em ambos os estilos dramáticos as personagens são típicas e estereotipadas, porém na comédia, os tipos serão mais moldáveis de acordo com a história a ser narrada, não há obrigação de aparecerem determinadas personagens como no melodrama que existem os tipos fixos. O diferencial das personagens cômicas é o enfoque no ridículo do desvio que se pretende corrigir. Como na peça *Nossa Gente* em que o amigo da família,

Damasceno, que valoriza muito o exterior, se apresenta com uma roupa moderna:

DAMASCENO

É a moda, minha senhora, ou melhor, são as contingências do nacionalismo. O ower-all atualmente triunfou em todos os países civilizados, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos. O Brasil, querendo mostrar-se civilizado, aceitou-o também. E, brasileiro, com a verdadeira compreensão do meu dever, achei que devia concorrer para que meu país entrasse no concerto das nações...

BETINHO

Oh! Mas é tão feio! O zuarte tira a conformação elegante das linhas do corpo.

RACHEL

Namorado meu não usava isso.

D. DADÁ

Eu acho tentador, tentador!

ALBERTO

O Damasceno fez bem. Ele, um rapaz de grande fortuna, dá o exemplo da toilette barata.

DAMASCENO

Não. Barata não.

JOHN

Ower-all é barata. Como nô?

DAMASCENO

Custou-me mais cara que qualquer outra roupa.

ALBERTO

Oh! Meu caro Damasceno, como foi isso?

SUSANA

Ah, mas está claro! O doutor Damasceno mandou forrar o zuarte de seda.

DAMASCENO

Perfeitamente. Mandei forrar de seda. Os botões são de madrepérola finíssima. As sandálias custaram sessenta mil réis – couro da Rússia, feitas sob medida. As fivelas da calça são de prata. Custou-me tudo quatrocentos mil réis. Compreendem: era preciso dar um tom de elegância, de distinção á roupa.

JOHN

Ô! Ô! Fim do ower-all é ser barata!

ALBERTO

É verdade Damasceno. O fim é baratear a Toilette.

DAMASCENO

Sim? Não me acudiu isso.

Nesta cena é deflagrado o ridículo desta personagem em valorizar e engrandecer uma roupa que lá no exterior é barato e comum, e que as demais personagens sequer apreciam. Damasceno representa um tipo da época, facilmente reconhecível pelos espectadores, da pessoa que enriqueceu e quer esbanjar, mas acaba causando o oposto do que pretendeu.

No melodrama, os desvios serão apontados de outra maneira, polarizando dois

núcleos principais: o do bem e do mal (sempre haverá o vilão e alguma outra personagem extremamente virtuosa, reprimida pelo vilão). Para efetivar a transmissão da mensagem destinada à plateia, ocorrerá o embate entre o bem e o mal, resultando sempre na vitória da virtude. Percebemos, portanto, que um corrigirá através da sátira e o outro com histórias moralizantes.

Por fim, outro paralelo que podemos estabelecer entre os gêneros é no que se refere a sua encenação. Tanto no teatro comercial em que eram apresentadas as comédias de costumes, quanto no circo-teatro, local de encenação dos melodramas, havia uma grande rotação de peças em cartaz. Para dar conta desta demanda, alguns procedimentos eram necessários. Em primeiro lugar os ensaios eram muito curtos, dificilmente se ensaiaria durante uma semana. Para isso, era necessário haver um *ponto*: pessoa colocada em lugar estratégico do palco que lia o texto numa altura em que somente os atores ouvissem, caso eles se esquecessem de alguma fala.

Outra característica comum para dar conta dessa demanda era da existência de pelo menos um intérprete para cada tipo de papel. Entre as atrizes, por exemplo, deveria haver pelo menos uma ingênua, uma dama-galã, uma dama-central e uma caricata, da mesma maneira com os homens. Os textos, por sua vez, eram escritos obedecendo também esta tipologia.

Variavam as palavras, as peripécias de enredo seriam outras, mas a linha geral do desempenho já estava assegurada de antemão pela experiência que tinha o ator naquele gênero de personagem.

A orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura quase invisível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia. Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação e fazendo os atores circularem por entre eles de modo a extrair de tal movimento o máximo rendimento cômico ou dramático. Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado. (PRADO, 2003, p. 16)

O ensaiador tinha uma zona de atuação que correspondia à divisão do palco, o qual era demarcado em nove áreas de atuação: esquerda, centro e direita, divididos em alto, baixo e centro. O centro do palco era destinado às personagens principais, executadas pelos grandes atores, ou às falas mais significativas. Os grandes atores eram os verdadeiros chamarizes das peças, mais para a comédia de costumes do que para o melodrama dos circos-teatro. Muitas vezes nem chegavam a ensaiar com o grupo, o seu trabalho criador se dava no momento do contato com o público somente. Leopoldo Fróes e depois Procópio Ferreira foram dois atores de destaque da época e que através de características pessoais demasiadas fortes no seu estilo de interpretação, conquistavam o público. Já os demais

atores utilizavam de artifícios, como maquiagem, perucas, bigodes postiços, para conquistar a plateia.

O melodrama circense não tinha esta popularidade de personalidade, uma vez que eram companhias mambembes e seu público não fixava o ator em específico. Porém havia a demarcação do palco nas áreas citadas acima, cujo centro era destinado aos personagens principais do núcleo do bem.

As encenações também eram conhecidas por sua grandiosidade. Os textos eram escritos e destinados, sobretudo para sua execução, e não tinham tanto valor literário. É com a montagem que se dará o resultado final. Todo texto teatral se destina ao palco, porém estes dois gêneros também se assemelham no fato de somente se completarem com os recursos do palco e com a apresentação pública. As rubricas de indicações cênicas em ambos os textos apontam para a encenação, como podemos observar no fragmento abaixo do início da peça *A justiça divina*:

THEREZA – (*Vem para a Esquerda Baixa e fala para a plateia. Sem gestos.*) Pobre senhora, não merecia esta vida. Enquanto morre de fraqueza e de fome, enquanto falta-lhe o próprio leite para alimentar seu filho, o marido, esse maldito que só tem servido para dar-lhe desgostos, gasta o dinheiro pela rua. (*Renato entra e detém-se para escutar Thereza*) Perde até o último vintém na jogatina e se esquece até que é pai!

#### CENA 2

RENATO – (*Aproximando-se de Thereza, falando entredentes, ar na voz*) E que tem você com isso? Veio à minha casa para cuidar de Lúcia ou para pregar moral? (*Para a plateia*) Era só o que me faltava!

THEREZA – (*Para ele*) Senhor! Eu estou prestando aqui meus maiores serviços a esta infeliz senhora, pela compaixão que ela merece no estado em que ela está.

RENATO – E quem a obrigou a vir? Se aqui está, é por sua livre vontade. Eu apenas lhe contei o estado de Lúcia. (*Thereza vai até Lúcia, dá uma rápida olhada e sai. Renato fala à parte, para frente, na Direita Baixa*) Maldição! Sempre a mesma miséria. Sempre recriminações até de uma criada! Quando me lembro que a loucura no momento (*vai indo para trás*) acorrentou-me a esta série de provações e desgostos!.. (*Indo para trás*). Que estúpido que fui!.. (*Anda pela frente da cama, para Esquerda Baixa*) Alucinado pelas primeiras impressões e ameaçado pelo pai de Lúcia, que impôs-me a reparação de uma destas faltas da mocidade, casei-me!

Neste trecho observamos alguns dos recursos teatrais amplamente utilizados pelo melodrama: o aparte, monólogo, um personagem esconder-se do outro para ouvir o que diz, as falas serem ditas diretamente para a plateia. Todos estes recursos estreitam a relação com o espectador, por revelar as intenções das personagens, além de evidenciar o caráter teatral desses tipos de textos. Diferentemente dos textos simbolistas, do mesmo período,

em que observamos a descrição de um ambiente, de uma atmosfera, a narração de ações mais elaboradas e complexas, como se o autor estivesse assistindo a uma cena e nos descrevesse com detalhes.

A comédia de costumes e o melodrama, apesar de censurados por críticos da época e da posteridade, fizeram parte da história do nosso teatro, mesmo que não o inovasse ou recriasse. Foi uma corrente que também não causava nenhum embate com a ordem social, apenas vinha reafirmá-la. O teatro funcionava como o espaço de reconhecimento social, em que a sociedade se identificava e espelhava, estabelecendo uma unidade. Foram manifestações com ampla difusão, chegando ao país todo através do circo, num momento de formação sociocultural, devido às mudanças históricas do período.

Para muitas pessoas das pequenas cidades, aquele era o primeiro contato com este tipo de expressão e na capital era o entretenimento da época. Tanto o melodrama quanto a comédia cumpriam bem este papel de apresentação do que era o teatro, uma vez que utilizavam amplamente dos recursos teatrais. Hoje, ao olharmos para trás, temos a impressão de atraso ou de uma ausência de um teatro nacional. Porém devemos considerar que tanto para uma parte da população quanto para alguns artistas este era o primeiro passo e o conhecimento de uma expressão pouco familiarizada até então.

### **Referências Bibliográficas:**

- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva/ Belo Horizonte, FAPEMIG/ Brasília, CNPq, 2003.
- DUARTE, Regina Horta. *O circo em cartaz*. Belo Horizonte, Einthoven Científica Ltda, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama - o gênero e sua permanência*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5 ed. São Paulo, Global, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- PRADO, Decio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro : evolução e o sentido do Brasil*. 2ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- RIO, João. *A crise do teatro*. Rio de Janeiro: 1911.
- SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens da teatralidade circense – Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese (doutorado em história). Campinas, IFCH/UNICAMP, 2003.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Perspectiva, 2005.

Textos teatrais:

*A Justiça Divina* (autor desconhecido).

CORRÊA, Viriato. *Nossa Gente*. Rio de Janeiro, Braz Luria, 1920.

**Abstract:** This article seeks to develop a closer relationship between the genres of comedy of manners and melodrama, staged at the beginning of the twentieth century, in theaters and circus of the country. From a historical and theatrical similarities and differences are discussed in dramaturgy and staging of these two dramatic styles.

**Keywords:** Comedy of manners; melodrama; dramaturgy compared.