

**“TRISTE COMO TODOS OS MELODRAMAS”:
FIGURAÇÕES DO MELODRAMA NO *JORNAL DO BRASIL*
E NA *GAZETA DE NOTÍCIAS* (1900-1909)**

“Sad as all melodramas”: figurations of melodrama in *Jornal do Brasil* and
Gazeta de Notícias (1900-1909)¹

George Luiz França²

RESUMO: Este artigo analisa, inicialmente, o conceito de melodrama, não apenas como um gênero teatral, mas como um dispositivo operacional de leitura de textos, formas de imaginação e sensibilidades. Para tanto, discute, fundamentalmente, com autores como Martin-Barbero, Brooks e Copjec, que se ocuparam do tema em diferentes frentes teóricas, dos estudos culturais à psicanálise. Em seguida, apresenta os resultados de uma pesquisa sobre as aparições do melodrama em jornais brasileiros da primeira década do século XX, em especial o *Jornal do Brasil* e a *Gazeta de Notícias*. Mapeiam-se não apenas as referências à palavra melodrama como um gênero teatral propriamente dito, mas usos do termo e do conceito que aparecem em folhetins, crônicas, anúncios de espetáculos, notícias diversas e textos sobre política. Como resultado, procura-se mostrar o vínculo entre o demérito sistemático do melodrama, de sua representação exagerada, esquemática e absorviva como parte de um projeto de modernização de base conservadora levado à frente pelas elites da República Velha, que encontra nos jornais um de seus vetores de materialização e difusão.

PALAVRAS-CHAVE: Melodrama; Periodismo; Jornais; Brasil; Belle Époque.

ABSTRACT: This text approaches the concept of melodrama, not only as a theatrical genre, but also as an operational device of reading other texts, imagination forms and sensibilites. Therefore, it discusses, fundamentally, authors as Martin-Barbero, Brooks and Copjec, who wrote about this subject in different theoretical currents, such as cultural studies and psychoanalysis. Then, it presents the results of a study about the uses of the word “melodrama” in Brazilian newspapers from the first decade of the 20th century, especially *Jornal do Brasil* and

¹ Agradeço, especialmente, à Profa. Dra. Luz Rodríguez-Carranza, a partir de quem esta pesquisa começou. A discussão teórica a respeito do melodrama tecida pela pesquisadora em seus textos e em um curso compacto ministrado na UFSC em 2018 foram fundamentais para que este projeto fosse pensado, e sua leitura e seus apontamentos na fase inicial foram cruciais para que a pesquisa seguisse, como ainda segue.

² Doutor em Literatura pela UFSC. Professor do Colégio de Aplicação da mesma instituição. Pesquisador do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC/CCE/UFSC). Os dados desta pesquisa em curso foram, em parte, catalogados por três bolsistas do programa PIBIC-EM/CNPq: Alis Moros Scheibe, Ana Luísa Lamim Andrade e Luysa Conradi, hoje egressas do CA/UFSC. Agradeço, também, à parceria da professora Renata Gomes Camargo no processo de orientação de que resultam os dados.

Gazeta de Notícias. We aim to map the references to melodrama in theater and also serials, chronicles, show advertisements, news and texts about politics. As a result, it tries to show the link between the systematic demerit of melodrama, its overrepresentation, schematical and absorptive nature as part of a conservative modernization project, made by Old Republic elites, that finds in the newspapers one of materialization and diffusion vectors.

KEYWORDS: Melodrama; Journalism; Newspapers; Brazil; Belle Époque.

ENTRE ESQUEMAS E ABSORÇÕES

Embora em sua concepção mais tradicional a crítica tenha sido pensada como julgamento e normatização do gosto e desdenhado gêneros da esfera popular ou da assim chamada “cultura de massas” (a partir do advento do fenômeno da massificação), em especial nos tempos em que o juízo se pautou pela antinomia entre “alta” e “baixa” cultura, vários são os fatores que movem a pensar sobre como as sensibilidades modernas são afetadas por mudanças na relação entre público e os objetos culturais. Na própria história da crítica cultural, a virada de uma prática judicativa para o comparatismo (ainda marcado pelo colonialismo) e, em seguida, para os assim chamados “estudos culturais”, possibilitou revisitar e repensar elementos constitutivos da cultura moderna – quer se determine o marco da modernidade, como o Jameson de *Modernidade singular* (2005), no *cogito* cartesiano, quer se pense na experiência da Revolução Francesa (ensejadora do espírito romântico e do advento do folhetim e do melodrama), ou ainda, da propalada morte de deus, ao longo do século XIX (rotineiramente associada aos trabalhos de Freud, Nietzsche e Marx) – e pensá-los na dimensão em que constituem e reconfiguram sujeitos, desejos, formas de relação, sensibilidades, repertórios, éticas e valores morais.

Em outras palavras, dar atenção a formas e gêneros advindos da esfera do consumo, da cultura de massas, olhar para a esfera desaturizada dos objetos e das narrativas que circulam dessacralizados como restos arrastados pelo torvelinho moderno, é um exercício de descentrar-se do problema do valor e de dedicar-se a pensar como a modernidade afeta, superexcita e embora nossas sensibilidades, em especial através do desenvolvimento da técnica, exercício no qual pensadores como Benjamin e poetas como Baudelaire foram pontas de lança. Com efeito, em um mundo que progressivamente destrona o sagrado, a noção de verdade e a moral, constituindo-se em sociedade de simulacros e do espetáculo, que coloca em xeque não apenas os valores, mas o fundamento de qualquer valor, formas culturais que se tornam familiares tendem a se conformar em componente atrativo para certas frações do público, o qual busca por reconhecer(-se em) certas narrativas e encontrará continuamente em certos estereótipos repaginados formas de satisfação e prazer estético e, por que não dizer,

fundamentos morais constantemente repostos, recontados, repaginados e ressignificados em diferentes narrativas e suportes nos quais reconhece um mundo a um só tempo semelhante e diferente do seu. Foi assim, por exemplo, com o folhetim, com o melodrama, com o romance de aventura, o conto fantástico ou a narrativa de mistério, no tocante a como estabelecem suas convenções e redundam no sucesso de séries, filmes e telenovelas em que subsiste a matriz melodramática. Seria o caso, pois, de refletir sobre essas fábulas ou, mais especialmente, as fábulas morais, nas quais um protagonista com o qual nos identificamos e do qual, a um só tempo, nos diferenciamos, revela capacidade de superar toda ordem de dificuldades em um mundo no qual, de alguma maneira, até mesmo em uma lente de aumento ou espelho invertido, nos reconhecemos. Das diferentes modalidades desse tipo de fábula nas quais se poderia pensar, pretendo dedicar um olhar, aqui, sobre o melodrama, não apenas como gênero em sua circunscrição de origem histórica, e como palavra que até hoje leva consigo certo ressaibo pejorativo, mas como drama de reconhecimento familiar, que sempre termina em aberto, situado a um só tempo no plano do sujeito e do coletivo, a partir do qual se podem ler implicações políticas e sociais através dos tempos desde suas origens, praticamente concomitantes à experiência da Revolução Francesa (THOMASSEAU, 2012).

Convém notar que, ao tratar das matrizes históricas das mediações de massa, Jesús Martín-Barbero (2001) discorrerá praticamente em sequência sobre a aparição dos jornais ilustrados e dos melodramas. Pretendo pensar, ao longo deste texto, em algumas possibilidades de leitura das aparições do conceito de “melodrama” em periódicos brasileiros da primeira década do século XX, para tratar de narrativas escritas, teatrais e cinematográficas, ou mesmo de questões que excedam o campo propriamente artístico. A questão passa pelos modos de leitura que esse conceito permite pensar na conformação dos repertórios de nossa modernidade periférica, levando em conta desde processos de tradução, reapropriação, diferimento, crítica, incorporação, alegorização e subversão – ou do que se poderia chamar de “hibridização” na conformação do que, em certa direção, vai se chamar de “popular” - sem essencializar ideias como “nação”, “povo” ou “identidade”, na direção de Canclini (1983).

Barbero aponta, em *Dos meios às mediações* (2001), que, a partir de 1790, será chamado de melodrama um espetáculo que é “muito menos e muito mais do que o teatro”, na medida em que o que toma forma surge dos espetáculos de feira e de narrativas da cultura oral, em especial das histórias de terror. Diferentemente do teatro voltado para as classes altas, essas modalidades do teatro “popular”³ são proibidas ou sentenciadas a serem

³ Coloca-se com Canclini (1983) a discussão sobre o “popular” não como uma “entidade”

feitas sem diálogo, como uma espécie de pantomima que não viria a comprometer “o verdadeiro teatro”, e estão ligadas à encenação das emoções de “um povo” que entra em cena, trazendo consigo suas paixões políticas, menos como propaganda do que como “espelho de uma consciência coletiva”; como carrega seu próprio nome, são, também, espetáculos em que o papel da música é primordial. Com efeito, o melodrama se ergue sobre uma estrutura dramática muito simples, em que quatro sentimentos – medo, dor, entusiasmo e riso – corresponderiam a quatro tipos de situações – “terríveis, excitantes, ternas e burlescas” e a quatro arquétipos de personagem – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo. Ainda de acordo com Barbero (2001, p. 174-175), que aqui expõe em conjunto as matrizes históricas e estruturais do melodramático.

A esquematização é entendida pelos analistas como ‘ausência de psicologia’, os personagens são convertidos em signos e esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas, o contrário das personagens do romance segundo Lukács, isto é, os não-problemáticos. Mas Benjamin abriu outra pista ao propor que a diferença entre narração e romance tem a ver com a especial relação daquela com a experiência e a memória: não pode então ter a mesma estrutura o que é para ser lido e o que é para ser contado. E o melodrama tem um parentesco muito forte, estrutural, com a narração.

Assim sendo, ao recolocar dessa maneira o melodrama no foco dos estudos, pretendo descentrar a problemática do julgamento do realismo, ou seja, do imperativo de se analisar a arte a partir da representação – da cristalização – de problemáticas sociais, enfocando não a forma, e sim as forças que aproximam o melodramático da narração, e assim, da mediação que realiza entre experiências identitárias, experiência e excesso. Com efeito, é preciso observar que não tratamos do melodrama como um gênero historicamente fechado e finito em suas condições de produção e existência,

romântica e autônoma, que definiria o “caráter” de um “povo”, ou do que uma “ideal”, pautado nos valores do que seria o “autêntico” e o “inautêntico”, nem como um particular oposto a um “universal” (dado que esta definição sempre foi dada a partir de um determinado olhar e de um julgamento de valor eurocêntrico vindo das elites). Também não vamos na direção de que se trataria de uma elaboração do que quer que se chame “povo”, quanto mais se definida a partir de um olhar que se ponha fora ou distante do que seja essa categoria. Há, sim, interpenetração entre o que sai dos veículos hegemônicos e das estratégias de massificação, ou ainda, numa relação mais complexa, a constituição dos repertórios ditos populares a partir do que se oferece ao povo e não somente reproduz, e sim produz seu gosto. Não se pode desconectar a discussão, de forma alguma, dos conflitos de classe e raça, dos processos modernizadores pensados a partir de elites brancas dos grandes centros urbanos e do repertório por ela validado.

ainda que pervivam suas regras estruturais, mas como ele persiste para além de suas condições de surgimento e como medeia, no plano das narrativas, uma “história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas”, perpassando o folhetim, o *vaudeville*, o teatro de variedades, o cinema, a novela de rádio e de televisão, as páginas de jornais, a política, a cena pública.

Se Martín-Barbero nos parece tratar o melodrama entre as formas da construção das mediações identitárias de massa na cultura latino-americana, é importante notar, no entanto, que um dos primeiros trabalhos de fôlego a se ocupar do melodrama como modo de imaginação seja Peter Brooks, em *The melodramatic imagination*, de 1976. Com efeito, o autor começa assinalando as conotações que a palavra já trazia a esse tempo, entre as quais o apelo emocional, a polarização moral a esquematicidade, os estados extremos de ser, a vilania escancarada, a perseguição dos bons e a recompensa final, marcadas pelo suspense, pela peripécia e pela expressão extravagante, ou seja, pelo exagero, cujas raízes se fariam notar não só no teatro dito popular, como nas obras de Balzac e James, por exemplo. Para além do fato de que o melodrama teria suas raízes profundamente ligadas às potencialidades emotivas da música ou ainda, de que poderia ser uma constante de sensibilidade mapeável não apenas nas condições históricas de que surge, mas talvez desde Eurípedes (em contraste com o trágico Sófocles), perpassando o Barroco e o Romantismo, Brooks fala de certo momento epistemológico que estaria ligado ao surgimento dessa forma moderna:

o momento que simbolicamente, e realmente, marca a liquidação final do Sagrado tradicional e suas instituições representativas (Igreja e Monarquia), o estilhamento do mito da Cristandade, a dissolução de uma sociedade coesa orgânica e hierarquicamente, e a invalidação das formas literárias – tragédia, comédia de costumes – que dependia dessa sociedade. O melodrama não representa apenas uma queda da tragédia, mas uma resposta para a perda da visão trágica. Ele toma lugar em um mundo no qual os tradicionais imperativos da verdade e da ética foram violentamente postos em questão, ainda que a promulgação da verdade e da ética, sua instauração como um modo de vida, sejam uma preocupação política diária e imediata. (BROOKS, 1995, p. 15, trad. minha)

Para Brooks, com efeito, o melodrama é um fato central da sensibilidade moderna – para cuja gênese ele toma como referência o advento do Romantismo, o qual é marcado pelo espírito da Revolução Francesa. Sua descrição, além disso, não deixa de estar distante do ponto em que hoje

estamos. Para ele, toda a arte moderna sente-se construída por, e sobre, o abismo, postulando significados e sistemas simbólicos que não têm justificação certa porque se alicerçam em nenhuma teologia e em nenhum código social aceito. Note-se, ainda, que não se trata apenas de uma categoria ou de um modo atinente à sensibilidade europeia, mas que justamente nas colônias latino-americanas encontrou esteio nas identidades forjadas não apenas pela convergência de nossa dominação, mas, como queria Barbero, nas contradições que nos são constitutivas e que marcam as diferenças de nossos processos.

Por sua vez, Joan Copjec vai pensar o diagnóstico de Brooks – do melodrama como parte da aparição de um mundo pós-sagrado, como fim das certezas morais e religiosas até então alicerçadas por instituições como a Igreja e o Estado – como sintoma que estamos diante de uma ruptura com os laços de transcendência do mundo nessa mudança de percepção. Nisso se coloca, pois, o problema da relação entre o observador e o observado. Em outras palavras, secundando a distinção entre visão e olhar feita por Lacan, Copjec pondera que nessa lógica não se trata de um espectador que seja proibido de ver o mundo, e sim, de um mundo que não provoca o olhar do espectador, ou ainda, que lhe é indiferente. Para explicar a absorção afetiva do observador no mundo – o que pode ser típico do modo de sensibilidade despertado pelo melodrama –, Copjec (2006, p. 161) pondera a necessidade de se pensar a teoria de que “o mundo observa o espectador”, isto é, olha o sujeito que o olha de todos os ângulos, impondo o tabu de direcionar o olhar do sujeito para algum ponto em particular. Mais do que métodos teatrais, o que Copjec nos apresenta a respeito do melodrama é que ele emprega métodos de absorção para nos envolver em seu mundo; em suas palavras:

la teoría de que el mundo mira al observador, mira al sujeto que lo mira de todos los ángulos, aunque imponga un tabú sobre la dirección de su mirada hacia algún punto en particular [...] - es necesaria para para explicar la absorción efectiva del observador en el mundo, su inmersión en este espacio nuevo, realista. (COPJEC, 2006, p. 158-159)

Seguindo essa linha, por manifestar a incapacidade de dizer o todo ao mesmo tempo que a compulsão de fazê-lo, o melodrama é sempre marcado por um intento de ir “mais além da superfície do real”, trazendo em si um reconhecimento e insatisfação com o modo de ser das coisas e um algo mais, que resta impronunciado.

Tratarei aqui, como fruto de pesquisa mais ampla que vem sendo realizada, não do conjunto de textos que poderia ser lido dentro das convenções formais do melodrama – potencialmente infinito –, mas da

incorporação de textos sob essas categorias no periodismo literário e cultural de um país periférico como o Brasil. Pensar o periodismo como fonte de pesquisa, e mais ainda, periódicos não apenas como depositários de materiais descontínuos e multifários, como uma espécie de vitrine da própria modernidade, mas eles próprios como textos, instauradores de determinados protocolos de leitura, de determinadas seleções e de determinadas construções simbólicas, imaginárias, identitárias, a partir do que exibem e do que excluem, tem sido um trabalho constante no Núcleo de Estudos Literários e Culturais da UFSC⁴. Não se trata, ainda, de um estudo de apenas um periódico, mas sim de uma pesquisa que mira o atravessamento de um problema – de um conceito, de um dispositivo de leitura.

Os resultados que discuto a seguir vêm de pesquisa que pretende focar os desdobramentos e a sobrevivência do termo – e do gênero, e da sensibilidade melodramática – nos seguintes periódicos: *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Correio Paulistano*, *Correio da Manhã*, *A Notícia*, da primeira década do século XX. Dada a extensão possível para um artigo, tratarei apenas dos dois primeiros, buscando algumas complementações nos demais. A Hemeroteca Nacional soma cerca de 600 aparições do termo “melodrama” nos jornais brasileiros digitalizados de entre 1900 e 1909⁵. Os jornais aqui apontados são, em ordem decrescente, os que contêm o maior número de menções ao termo, concentrando, juntos, cerca de 330 delas – mais da metade, portanto. O material foi catalogado por mim e por três bolsistas de PIBIC-EM/CNPq, numa base de dados desenvolvida para este fim⁶. Apresento, a seguir, os dados encontrados nos jornais pesquisados, discutindo-os brevemente e buscando apontar algumas linhas de força, recursividades e possibilidades de leituras para os usos de

⁴ Pode-se conferir mais sobre o trabalho dos pesquisadores do NELIC desde 1996 em www.nelic.ufsc.br

⁵ A existência de ao menos dois estudos amplos sobre a circulação dos melodramas no periodismo brasileiro do século XIX – a Tese de Doutorado de Paula Ludwig, *O melodrama francês no Brasil*, de 2015, e *Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)*, de Bruna Rondinelli, - foi determinante para pensar o recorte temporal feito para esta pesquisa. O estudo de Rondinelli, em especial, embora se proponha a se estender até a primeira década do século XX, enfoca muito mais o século XIX do que essa parcela final do período do recorte. A isso se some, na opção feita pela utilização da ferramenta de pesquisa da Hemeroteca, o emprego da busca por período, para a qual estipulei, inicialmente, a busca entre 1900 e 1909. Vale destacar que esse método de busca tem suas limitações – a ferramenta DocPro, utilizada pela base de dados, pode deixar passar menções indetectadas ao termo; no entanto, possibilita agilidade no cruzamento de dados entre periódicos distintos. A pesquisa realizada tem trabalhado com os quatro jornais com maior número de menções ao termo; a extensão possível para um artigo, no entanto, limitou a apresentação dos resultados a apenas dois.

⁶ Disponível para consulta em: <https://melodramatique.cat-girl.gay/>. O material de catalogação, iniciada em documentos de texto pelos pesquisadores, ainda não foi totalmente migrado para a base digital.

“melodrama” nesses jornais da *Belle Époque* brasileira.

JORNAL DO BRASIL

O maior número de ocorrências para a palavra-chave da década foi encontrado no *Jornal do Brasil*, periódico em atividade até hoje e fundado em 1891 por Rodolfo Epifânio de Sousa Dantas, jornalista e político monarquista que fora Ministro da Justiça durante o império, e tendo Joaquim Nabuco como redator-chefe (o qual não poupava severas críticas ao recém-instituído governo republicano e suas feições autoritárias em seu período de instauração). O alinhamento muda em 1893 com a ascensão de Ruy Barbosa a editor em defesa da República, sem no entanto poupar duras críticas a Floriano Peixoto. A aquisição pelos irmãos Fernando e Cândido Mendes de Almeida, em 1894, direcionaria o jornal para mais próximo de uma linguagem do “interesse das massas”, passando a tratar de carnaval, jogo do bicho, e, por que não pensar, do melodrama, o que justificaria ser este o periódico em que encontraremos o maior número de menções ao termo. Essas menções, no entanto, estão muito menos no plano das resenhas de espetáculos melodramáticos do que na circulação de folhetins traduzidos. Ao longo da década de 1900, o jornal passará por um momento de modernização junto com a cidade do Rio de Janeiro, instalando-se na recém-aberta Avenida Central (da reforma urbana de Pereira Passos, inspirada na Paris de Haussmann), ampliando maquinário, reabrindo capital como sociedade anônima pelos sócios e em primeiras páginas tomadas de anúncios classificados⁷. As tiragens, por volta de 1900, chegaram a mais de 50 mil exemplares, circulando mesmo fora do Rio de Janeiro.

As menções à palavra “melodrama” de 1900 a 1909 nesse periódico estão, em sua maioria, em romances-folhetins – publicados na parte inferior de uma das páginas do jornal, o rodapé. Os textos classificados como “folhetins” com a ocorrência da palavra melodrama são: *Implacável!*, de Ponson du Terrail (possivelmente, *Les Gandins*, romance de aventuras e crimes passado na Paris do Segundo Império, publicado entre 1860 e 1861; matéria já um tanto antiga, portanto); *Desgraçada*, de Pierre Decourcelle (em tradução especial para o JB, não creditada, de *Mam'zelle Misère*, de 1892); *A filha do assassino*, de Xavier de Montépin (*La fille du meurtrier*, originalmente publicado em 1866, tradução também não creditada);

⁷ Informações disponíveis em:

<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-brasil/#:~:text=Di%C3%A1rio%20e%20matutino%2C%20o%20Jornal.Sousa%20Dantas%20e%20Joaquim%20Nabuco.&text=V%C3%ADtima%20de%20longa%20e%20severa.a%20existir%20somente%20na%20internet.>
. Acesso em: 5 out. 2021.

Inexorável!, de Paulo Bertinay (pseudônimo de François Xavier Louis Paul Breyinat, sobre cujas obras pouca referência se encontra para além de *Par l'amour*, a mais famosa); *Vingança!*, de M. Fernandez y Gonzalez (escritor sevillhano falecido em 1888, autor de cerca de 172 romances de forte influxo romântico), e *O filho do saltimbanco*, de Jules Mary (não o então mais recente romance do autor, que era *Roger la Honte*, mas também não identificado; Mary fora amigo de Rimbaud e publica um testemunho sobre ele em *Littérature*, revista editada por Breton, Aragon e Soupault). O uso do termo “melodrama” em passagens dos folhetins aí publicados está ligado ao que aparece no juízo médio sobre o gênero, enfatizando a representação exagerada, “não natural” e a ideia de que se trata de um “efeito”. O que se pode observar, preliminarmente, sobre os folhetins circulantes no *Jornal do Brasil*, é o serem chamados “romances populares”, na França, mas não os mais famosos de seus autores – parte vivos, parte mortos ainda no século XIX.

Além disso, seus títulos têm algo de semelhante com a ênfase sensacionalista de algumas matérias sobre crimes que o próprio jornal veicula. Veja-se, a esse exemplo, a ocorrência de “melodrama” em uma notícia de julgamento de um crime, na edição de 26 de fevereiro de 1907 do *Jornal do Brasil*:

Vae para um anno que, em uma bella e sorridente tarde de Abril, a tão encantadora Tijuca, paragem de paz, que falla da vida no perfume das selvas e nos harmoniosos concertos da passarada allegre, tela pela natureza ali posta para doce repasto do olhar e repouso do espírito – vae para um ano que a Tijuca foi o theatro de uma scena sanguinolenta, como o epilogo de um melodrama tremendo.⁸

Quanto às resenhas de espetáculos e anúncios, observamos a construção de um repertório melodramático majoritariamente estrangeiro, muitas vezes também apresentado por companhias vindas de outros países. Cabe sublinhar o título da coluna de resenhas do JB, “Palcos e salões”, em que de alguma maneira podemos ver a implicação da frequência ao teatro com formas da sociabilidade, ou seja, ali se fala de teatro como uma espécie de colonismo social: importam os palcos, o que se apresenta, e os salões, ou seja, o espaço de determinada classe social, onde ela se encontra, aparece, socializa. É justamente esse tipo de texto que nos permite questionar a

⁸ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_02&pasta=ano%20190&pesq=melodrama%20crime&pagfis=22015. Acesso em: 20 fev. 2021.

diferença entre a aparição do melodrama na França e sua recepção no Brasil. Se lá foi marcado como um teatro popular, aqui no Brasil, a possibilidade de acesso aos teatros e às representações de estrangeiros estava reservada às classes mais altas, com algumas ocorrências de anúncios de ingressos para sessões a preços mais baixos. Cabe indagar, ainda, se o melodrama é mal visto nas colunas no início do século XX por representar o “popular” ou o “antigo” ou uma confluência entre ambos.

A primeira resenha com menção a “melodrama” que aparece em 1900 remete ao Theatro Apollo como o lugar onde ocorreria a apresentação do melodrama *La cara de Dios*, de Ruperto Chapí. O Apollo fora construído pouco tempo antes – data de 1890 – e se situava na Rua do Lavradio, no centro do Rio de Janeiro. A construção, com materiais vindos da Europa, tinha um pano de palco contendo uma reprodução d’*O Parnaso*, de Rafael Sanzio. A peça é uma zarzuela, apresentada pela primeira vez no ano anterior na Espanha. Trata-se de uma intriga em torno de um casal, Doroteo e Soledad; sobre ela paira um segredo do passado, de ter se apaixonado por um pintor antes de se casar com Ramón. Eleuterio, que trabalha com Ramón, chantageia a mocinha e deseja obter seus amores, ameaçando contar a verdade a seu marido, que a expulsa de casa e a proíbe de ver o filho. Depois de uma série de peripécias, Eleuterio tenta forçar relações com Soledad, que a ele reage com uma faca; depois, ele acaba caindo de um andaime da construção em que trabalhava e morrendo. Embora pareça um acidente, Doroteo, amigo de Ramón, provocou o fato, soltando uma das tábuas.

Percebe-se que a intriga é bastante simples, que se trata de teatro musical - intercalando partes cantadas e faladas, o que não é exclusivo da zarzuela, mas a torna passível de ser tratada como “melodrama” – e que há os clássicos tipos melodramáticos - a vítima da chantagem, o traidor que chantageia, o justiceiro (que age com as próprias mãos para livrar a vítima do traidor). Thomasseau (2012, p. 16), ao apontar a origem do termo “melodrama” como italiana, designando drama inteiramente cantado, possibilita pensar as aporias da atribuição desse rótulo de forma quase que indistinta a muitas manifestações de teatro cantado, em especial nos periódicos brasileiros, nos quais, como veremos, o termo abarca muitas manifestações teatrais distintas de forma nada homogênea.

Ruperto Chapí era um compositor aparentemente muito apreciado pelo público carioca dos teatros do final do século XIX e começo do século XX: além de *La cara de Dios*, outra peça sua, *La tempestad*, aparece várias vezes em anos diferentes ao longo daquela década. Em 27 de julho de 1901, o Teatro Recreio Dramático, que também se situava no centro do Rio de Janeiro, próximo à praça Tiradentes⁹, anunciava a retomada de sua temporada

⁹ O Teatro foi fechado em 1968, demolido e hoje, onde ficava, há um estacionamento e uma *Miscelânea*, Assis, v. 31, p. 99-124, jan.-jun. 2022. ISSN 1984-2899

teatral com a apresentação do “melodrama” de Chapí: *La tempestad* (1882) também uma zarzuela, dentro das convenções desse gênero, embora ambientada não na Espanha, mas na Bretanha; no entanto, é tratada sempre nos jornais como um melodrama e os próprios autores a definiam como um “melodrama fantástico” no libreto, de gosto romântico e histórico. A apresentação da “Grande companhia de ópera, ópera-cômica e zarzuela hespanhola” foi regida pelo maestro Gustavo Campos, com Cecilia Delgado e Vicente Araz nos principais papéis. A peça inicia em uma pousada onde os moradores estão se abrigoando de uma tempestade. Um juiz e um procurador contam uma história do passado que dará vazão ao drama de identidade no presente: um comerciante fora assassinado, deixando uma filha, e o suspeito embarcara para as Índias. A menina é adotada por Simón, um velho avaro, dono da pousada, que temia muito as tempestades. A moça se chama Ângela e ama Roberto, um pescador; Simón, no entanto, não permite que fiquem juntos. Aparece Beltrán, um homem que voltou das Índias afortunado, que ouve as queixas de Ângela, que promete ser o protetor do casal, despertando a ira de Simón.

A essa altura, vai se tornando evidente que Simón esconde o segredo de ser o assassino do pai de Ângela, e, para buscar ocultar a própria culpa, acusa Beltrán, com o agravante de este ter ido embora para as Índias àquela época. Beltrán é preso e condenado à morte; no entanto, Mateo, amigo de Roberto, ouve Simón falando enquanto sonhava com uma tempestade, e confessando ter matado o pai de Ângela numa noite de tormenta, e dadas as circunstâncias, não foi visto por ninguém. O final é moralizante e busca “repor a verdade”: Simón é preso e Ângela e Roberto ficam juntos e felizes, sob a proteção de Beltrán, inocentado da acusação injusta. Novamente, percebe-se o enredo bastante esquemático e a ideia do triunfo de um final feliz, juntamente com um trecho que remete à vida colonial - a ida e vinda do justiceiro para as Índias. A solução do enredo, em que Mateo se apropria de uma declaração escrita por Simón, é bastante artificial - quem deixaria escrita uma declaração de próprio punho provando a própria culpa, e para quê? -, mas serve para que o efeito melodramático seja obtido.

Outra peça de forte presença como melodrama nas páginas catalogadas é a *Tosca*, ópera de Giacomo Puccini, com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, que estreara no Teatro São Pedro (hoje Teatro João Caetano), pela Companhia Sansone, em 15 de novembro de 1901, tratada como “bello melodrama de inspirado maestro”. Em verdade, a referida peça foi encenada pela primeira vez na Itália e no Brasil ainda no ano de 1900. Tornou-se, segundo a pesquisadora Liliane Ferreira (2017), uma das óperas mais famosas, encenadas e de maior público no Rio de Janeiro durante a

escadaria.

Belle Époque - seis companhias estrearam com ela seus repertórios.

Curioso, neste caso, são as referências à ópera como um melodrama. Para além do fato de que, obviamente, uma ópera é cantada, *Tosca* tem uma intriga eminentemente política e trágica: a personagem principal, também uma cantora, Flória Tosca, vive sua paixão pelo pintor Mario Cavaradossi, que esconde um amigo, revolucionário e fugitivo de prisão política, Angelotti. O conde Scarpia, chefe da polícia, manda prender Cavaradossi para que revele o paradeiro do amigo; diante da negativa, tortura-o. Tosca finge seduzir o conde em troca de conseguir libertar seu amante e fugir; de posse de um documento que garantiria a liberdade, assassina Scarpia com uma facada na garganta. De pano de fundo, Napoleão estava vencendo as batalhas contra o reino de Nápoles. Angelotti combatia pelos napoleônicos e era perseguido pelas autoridades monárquicas. No último ato, descobre-se que Scarpia enganara Tosca, e Cavaradossi é executado de fato, pois a ordem já fora dada. Tosca, diante da morte do amado e da ameaça de ser presa porque o assassinato de Scarpia foi descoberto, suicida-se saltando do terraço do Castelo Sant'Angelo.

É interessante notar o forte entrecho político dessa peça e seu sucesso na capital de um país de república nascente e que passara pelos anos de ferro de um ditador como Floriano Peixoto, famoso pela execução de adversários políticos, e que agora, presidido por um civil, Campos Sales, via-o em conflito com imigrantes italianos que protestavam contra a exploração em lavouras de café.

O enredo de *Tosca* foi extraído pelos libretistas da peça teatral homônima do francês Victorien Sardou, a qual também teve montagem no Brasil naquela década. Em 6 de junho de 1902, Cunha e Costa, na sua coluna *Comédias e comediantes* (e nada de cômico tem a peça), chama o texto de “monstrego da literatura dramática¹⁰, que na Itália já teria sido julgada como “melodrama detestável e obra literária correlativa”. O papel da protagonista ficara associado a uma das maiores atrizes da cena internacional de então, Sarah Bernhardt (que viria ao Brasil ainda naquela década), e segundo o colunista, ela sequer seguia representando-o assiduamente.

Nessa montagem, Tosca fora representada por uma das mais destacadas atrizes brasileiras, Lucília Peres (1882-1962), que se apresentava aos 20 anos na Companhia Dias Braga. Ao ver do crítico, nenhuma das atrizes que até então fizera o papel de Flória Tosca conseguia fisicamente fazer jus ao que o “peito atlético” da personagem-cantora exigia. Ao comentar o terceiro ato, Costa nos deixa um juízo que reverbera o imaginário masculino sobre a mulher no 1900: “a mulher panthera, a romana indomável,

¹⁰ COSTA, Cunha e. *Comédias e comediantes*. *Jornal do Brasil*, 6 jun. 1902. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/4641. Acesso em: 5 mar. 2021.

foi-se, e fica, em vez della, a mulher moderna, astuciosa e fellina, matando Scarpia por um sentimento de repugnância moral e de repulsão de contactos”.

Se na codificação no melodrama, Tosca encarna diferentes posições, de vítima a justiceira a, novamente, vítima, a figuração feminina que constitui - e que fez amplo sucesso nos palcos desse período - assombra justamente figuras como Scarpia, que tentam usar do poder para subjugar-la - e por que não dizer, ao próprio Cunha e Costa e os valores patriarcais que representa. Seria possível dizer que, embora definida como melodramática, a intriga de *Tosca*, em vários pontos, escapa às convenções narrativas do gênero: não é uma mulher submissa, não é puramente vítima, usa da astúcia para afirmar seu desejo e repelir moral e fisicamente o conde; mostra-se capaz de matar para defender a si mesma e ao que ama e acredita; trágica, no entanto, reverbera o triste destino melodramático; moderna, em suma, por não se colocar abaixo numa intriga política que poderia ser dominada pelos homens. Todavia, todos perecem: o que carece de fundamento são os próprios valores sobre os quais uma sociedade que mata vítimas e algozes se sustenta. É possível pensar, contudo, que a personagem ainda se encontre nos limites das convenções do gênero, uma vez que é punida - mesmo que pelas próprias mãos, com um suicídio que evita a prisão e execução que certamente sofreria.

Vale listar aqui, ainda que não seja possível na extensão de um artigo analisar, outros tantos textos apontados no JB como melodramas: *Pérola*, de Marcellino de Mesquita; *Rosa enfeitada*, de D. João da Câmara; *O padre*, de C. Buet (que rende comentários sobre como o melodrama antigo pode agradar, mas precisa ser “adaptado às exigências estéticas da alma moderna”); o repertório do Drury Lane, em Londres; *A estrangeira*, de Dumas Filho (“peça bizarra, participa simultaneamente da alta comédia e do melodrama grosseiro”¹¹); *A tocadora de realejo*, de Xavier de Montépin e J. Dornay; *O remorso vivo*, de Joaquim Serra e Furtado Coelho (transformada até mesmo em filme em 1909); *Iris*, de Mascagni (“uma tentativa nova na história do melodrama”); a discussão de Paul Sirven, em 1904, sobre as peças de Metastasio (autor muito anterior à Revolução Francesa e aos marcos do gênero) como melodrama, “contrafacção da tragédia francesa”¹²; *Cavalheirismo Rustico*, de G. Targeoni e G. Menasci, traduzido por Oscar d’Alva Reis Carvalho; *Figlia de Jorio*, do maestro Branca, que estreava na Itália; *Cecilia*, do maestro Montedori; *O templo de Salomão*, versão feita por Mendes Leal para o texto de D’Ennery; *Cena campestre*, de A. Mancini; *Il combattimento de Apolo col serpente*, do maestro Caecini; *Le voleur*, de Bernstein; *Millagres de Nossa Senhora da Glória*, sem crédito de autoria,

¹¹ PALCOS e salões. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 abr. 1903. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/6537. Acesso em: 20 jan. 2021.

¹² Cf. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/13247.

apresentado no aniversário da cidade do Rio de Janeiro, em 1908; *El tesoro de la bruja*, de Gravies, Pelo e Quillis; *Il Fabbro*, de De Vecchi; uma entre tantas versões de *Romeu e Julieta*; *L'Agence Legris*, de Jacques Roulet.

A vinda do Theatro Antoine, companhia francesa que esteve no Brasil em 1903, rende matéria de capa em página inteira, amplamente ilustrada, no JB em 30 de junho daquele ano. Embora as colunas teatrais estejam sempre nas páginas intermediárias, misturadas ao esporte, ao folhetim e a alguma sorte de *fait divers*, neste caso a ênfase dada aos artistas estrangeiros é enorme – digna da turnê de alguma estrela contemporânea, salvaguardadas as proporções. André Antoine chega recebido pelo jornal como uma espécie de modernizador do teatro, que viria para trazer os ares do “teatro moderno” pela supressão do “melodrama”, dada aí como sensibilidade antiga e “popularesca”. Temos aqui, juntamente com as iniciativas de Arthur Azevedo em defesa da produção de um teatro nacional, dois vetores da apreciação do melodrama nessa virada de século.

Outras pistas sobre o melodrama estão em textos que não versam exatamente sobre teatro. Veja-se, por exemplo, crônicas como *Um sonho*, de Raul Pederneiras, delegado, pintor, homem envolvido com o teatro carioca (em 1909, aparece frequentemente como autor da peça *Pega na chaleira*, revista de grande sucesso), em que este conversa com um imaginário Pedro Álvares Cabral sofrido e arrependido, com “atitudes de melodrama antigo”, questionando-se sobre o porquê de ter “descoberto” o Brasil, ao que se segue toda uma crítica à situação política de então. Para além da crônica de Pederneiras, a efeméride dos 400 anos da invasão portuguesa nessas terras, ainda não lida nesses termos, propicia outras narrativas de matriz melodramática para “explicar” ao público a história nacional, como um drama de pouco sucesso, que aparece na coluna de Arthur Azevedo em *A Notícia*. Trata-se da encomenda feita pelo empresário português do teatro Luiz Pereira para que Júlio Dantas escrevesse uma peça sobre o “descobrimento”. O dramaturgo, que já gozava de certa fama nos meios literários em Portugal, em especial no teatro, escreve então a peça *A Terra de Vera Cruz*. O nome mescla, pois, a referência feita por Caminha, na *Carta*, primeiro documento escrito em português sobre nosso território, “Ilha de Vera Cruz”, com a ideia de uma “terra”, feita posteriormente, em 1504, quando se entendeu não se tratar de uma “ilha” as terras que viriam a ser Brasil.

A peça é referida por Azevedo como algo que em nada teria agradado o público carioca, pois foi retirada de cena depois de sua terceira apresentação. Entre outras coisas, o crítico a classifica como um “melodrama fantasioso”¹³, com “assassinatos e mais horrores”. Embora não tenha sido

¹³ Larissa de Oliveira Neves (2009, p. 57), pesquisadora que se dedicou à obra teatral de Arthur
Miscelânea, Assis, v. 31, p. 99-124, jan.-jun. 2022. ISSN 1984-2899

possível encontrar o texto escrito por Dantas, percebe-se que a alcunha de “melodrama fantasioso” porta em si um demérito ao gênero e à própria “veracidade” histórica que poderia apresentar – mesmo que aparentemente tenha colocado em cena alguma violência na chegada do colonizador. O dado curioso é notar que *A Terra de Vera Cruz* não aparece nas cronologias e outras referências à obra de Júlio Dantas disponíveis nas bases de dados *online* que pudemos consultar. O que se sabe é que Dantas veio ao Brasil nos anos 40, em missão oficial do regime salazarista, e teria tentado converter o 4º Congresso Nacional de História, promovido pelo IHGB em 1949, numa extensão das celebrações do centenário português, reafirmando a visão do colonizador sobre o território colonizado. A historiografia parece omitir o que pode ter sido um grande vexame.

Há no JB um texto versando sobre o aniversário de 77 anos do ator português Taborda – em que se afirma que a melhor estreia que este fez em sua carreira foi no melodrama *Os fabricantes de moeda falsa*, de Lauro Rossi e Jacopo Ferretti. Os autores definem como “melodrama jocoso” esse texto pouco conhecido atualmente, mas muito recorrente nos jornais da época – e datado de meados do século XIX, uma vez que a edição portuguesa a que tivemos acesso é de 1852¹⁴ e ela mantém as letras das músicas em italiano. Informação semelhante se repete quando da morte de Taborda, em 1908, no obituário publicado no JB.

Em 1908, vê-se a primeira alusão, no *Jornal do Brasil*, ao melodrama no cinema: trata-se do anúncio de que o Cinematographo Ouvidor, “o mais frequentado nas matinês pela elite carioca”, exibiria o “bello melodrama” *Ciúmes de Pierrot*, com “grandiosos efeitos cênicos”. A produção, do então famoso estúdio Pathé Frères, uma das primeiras grandes empresas mundiais do cinema, potencialmente se trata de *Jalousie et ivresse de Pierrot* (1908), um filme perdido sobre o qual pouca ou nenhuma informação se tem. O personagem da Commedia dell’Arte, aliás, fez fortuna na companhia: entre os filmes perdidos que o levam no título há, na base do iMDB, *La folie de Pierrot* e *La revanche de Pierrot* (ambos de 1906). No mesmo ano e no mesmo cinematógrafo também se apresentariam o melodrama “de bello enredo amoroso” *Casamento de conveniência*, com

Azevedo, bem como a pensar sua crítica, observa que muitos dos textos do autor observam, em comentários rápidos, a adequação dos atores a certos gêneros de dramaturgia em que, a seu ver, melhor se desempenham. Nesses textos, segundo a pesquisadora, transparece uma atenção à hierarquização entre os gêneros que era alvo de forte debate entre a intelectualidade da época e subsistiu durante bom tempo depois – de um lado, as “inferiores” comédias ligeiras, peças musicadas (aqui, o melodrama) e mágicas e, de outro, as superiores tragédias, dramas e “comédias sérias.

¹⁴ Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=1aEDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

orquestra dirigida pela “exímia professora Dona Floriana Machado”; *Carnaval em movimento* e *História de um modelo*. Em 1909, encontraremos no Cinema-Pathé (na moderna Avenida Central do Rio de Janeiro, hoje Rio Branco) o melodrama *O açougueiro de Meudon*, várias vezes referido nos jornais, adaptação cinematográfica do texto de Jules Mary, “mestre incontestável do gênero”, representado por atores do Teatro Réjane e tratado como “filme de arte”; no Ouvidor, *A mão caritativa (ou coração de uma mundana)*, anunciado como fita norte-americana Americanas Multiscope; *Civilização de um índio (ou as lamentações de um Pelle Vermelha)*; e no Cinema-Palace, bastante conhecido dos palcos desde século XIX, o melodrama *O remorso vivo* (tornado filme em adaptação do ator Eduardo Leite). O melodrama saltara, pois, das páginas do folhetim para os palcos e agora, para as telas, onde será referência frequente nas décadas seguintes.

É fato, no entanto, que principalmente na metrópole a intelectualidade via o melodrama como forma decadente, e que a associação do termo a certos espetáculos teatrais ou operísticos é sempre ambivalente, mesmo que se trate de textos de sucesso. Se a França era o espelho da vida cultural carioca, o que decaía ou entrava em crise lá certamente não seria bem visto pela crítica por aqui. Ainda assim, em 31 de janeiro de 1902, o mesmo jornal fala do sucesso, no Ambigu parisiense, palco típico do gênero de que ora se fala, do melodrama *La marchande de fleurs* (sem crédito de autoria), ou ainda, no Olympo, também em Paris, do melodrama *A consciência* (provavelmente *A consciência dos filhos*, de Gaston Devore). Ou ainda, da reprise que se faria, no nobre Chateau d’Eau de Paris, de uma das peças mais montadas do gênero no século XIX, *Trinta annos ou a vida de um jogador*, de Victor Ducange e Dinaux (1831).

Um crítico parisiense dá dez causas à crise que passa o teatro na capital da França.

E são: o preço elevado dos bilhetes; a quantidade de entradas de favor; a incompetência dos directores; a confusão dos generos; o descredito em que caiu o melodrama, o vaudeville e a opereta; a má organização das companhias; o systema das estrellas e dos primeiros artistas; a benevolencia da critica; a falta de commodidade que encontram os espectadores em quase todos os theatros e a exploração dos botequins¹⁵.

Percebe-se que três gêneros populares na França são vistos como

¹⁵ PALCOS e salões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 jan. 1902. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/3763. Acesso em 23 fev. 2021. Tal nota é repetida no **Correio Paulistano** em 20 de janeiro do mesmo ano, na coluna **Theatros, Bailes e...**, sem assinatura.

tendo caído em “descrédito”; no entanto, o que se percebe, em paralelo, é sua migração para fora do teatro, que vivia sua crise, também, em função das novidades técnicas que lhe causavam concorrência, como o cinema. Com efeito, outras apreciações de juízo mais geral sobre o melodrama surgirão, por exemplo, em um texto com feição de perfil biográfico, máscara mortuária ou *tombeau* que Eunápio Deiró publicará para o já há muito finado Victor Hugo, também em 1902. Ali se lê:

Há um genero, que realiza todas as condições exigidas pelo romantismo: - é o melodrama, que tomou soberbo voo desde 1800. O melodrama não mantém clássicos sinão pela rectidão rápida de sua acção e pela grossa honestidade burguesa da moral; no mais pelos efeitos do pathetico brutal; pela prosa, ora trivial, ora empolada; pela mescla dos generos; pelos assumptos modernos, ou exóticos; pela exploração do repertorio allemão, ou inglez - por tudo parece bem um romantismo da vespera (?). Pode-se dizer também que desde a primeira hora, o melodrama espreitava os romanticos; e V. Hugo apercebera-se disso. Em quanto esforça-se por distanciar-se da tragedia, toma todas as precauções para evitar o melodrama e por isso lida em conservar cuidadosamente o verso como uma convenção necessária, convenção artística por excelência¹⁶.

Deiró não apenas teoriza sobre a história do melodrama, como sobre os esforços de Hugo para evitar recair nesse gênero, considerado uma espécie de “tentação menor”. Ora, se Hugo já se levanta como um nome mais do que canônico a essa altura, é preciso distanciar-lo do popular - e curiosamente a distância é dada, aí, pela preservação do verso como forma de escrever teatro. Adiante, veremos semelhança na abordagem de João do Rio, nas páginas da *Gazeta de Notícias*. Isso soa paradoxal, na medida em que textos lidos como melodramas nos jornais são, vários deles, em verso, pois pensados para serem cantados. No mais, embebidos de elitismo e de valores de inspiração clássica, os homens de letras da virada do século XIX para o XX optarão por convenções e formas fixas e consolidadas, e nesse sentido, seu elogio póstumo e distante ao mestre romântico está no quanto há de certo comedimento que não se espalharia ao “popular” do melodrama. Adiante, seu texto condenará Hugo por subordinar o texto a sua vontade de efeito, ou

¹⁶ DEIRÓ, Eunápio. Victor Hugo: o homem e as obras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1902. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/10887. Acesso em: 28 fev. 2021.

ainda, pela falta de verossimilhança, e dirá que sobreviveu aos tempos, diferentemente dos melodramas de Pixérecourt, por ter escrito em verso. Há aí praticamente um elogio da *turris eburnea* e uma condenação da emoção romântica que, em roupagem diferenciada, viria a ser reabilitada na agenda das vanguardas¹⁷.

GAZETA DE NOTÍCIAS

O segundo jornal com maior número de ocorrências para o termo “melodrama” na década de 1900-1909 foi a *Gazeta de Notícias*, fundada em 2 de agosto de 1875 por José Ferreira de Sousa Araújo (que assinou o primeiro editorial do jornal como “Lulu Senior”). A direção do periódico era associada entre ele, Henrique Chaves e Emanuel Carneiro. De caráter republicano e abolicionista, a publicação foi pioneira na introdução de técnicas editoriais inovadoras, e publicou vários folhetins franceses e brasileiros. Na década de 1900, dirigida por Cândido de Campos e com a chefia da redação a cargo de Carlo Parlagreco, com João Lopes Chaves redigindo artigos de fundo, o jornal foi um dos principais veículos de imprensa governistas da República Velha. As edições do periódico contavam, no início do século XX, em média quatro páginas.

A maioria das ocorrências do termo “melodrama” ocorre em uma seção denominada *Theatros e...*, dedicada à cobertura da cena teatral carioca, com anúncios de peças, resenhas e outras divulgações. Na mesma página, costumavam estar os textos sobre esportes, loterias e romances folhetim, na esfera do que poderia se chamar “entretenimento”. Em geral, os textos da coluna eram sem assinatura, por vezes assinados por R. de C. – a quem identificamos como Renato de Carvalho, que viria, posteriormente, a ser um dos fundadores da revista *Tico-Tico*, pioneira publicação voltada ao público infantil no Brasil. Há espaço até para algum *fait-divers*, como quando se relata que na dramatização de um melodrama em Paris, um ator ferira de verdade o parceiro de cena com um punhal e fora aplaudido pelo público que se encantara com a intensidade da cena (real) – cena que parece remeter à mítica morte de Molière, e que dá margem a afirmar que um melodrama sempre começa por um crime.

O repertório de espetáculos ditos “melodramas” pela *Gazeta de Notícias* inclui algumas peças que aparecem também no *Jornal do Brasil*, mas também algumas outras: *O Remorso Vivo*, de Joaquim Serra e Furtado

¹⁷ Deiró será, ainda, pioneiro no debate sobre fotografia e arte no Brasil, em texto publicado na revista *Kósmos* em 1904: <http://www.fotoplus.com/fpb/fpb037/b037a.htm>. Acesso em: 14 fev. 2021.

Coelho, *Fé em Deus*, de Aldny Faia; *Colombo*, de Carlos Gomes; *Tosca*, de Giacomo Puccini, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa; *A Filha do Mar*, de Lucotte; *Os Fabricantes da Moeda Falsa*, de Lauro Rossi e Jacopo Ferreti (somada a várias e várias histórias envolvendo moedas falsas não na ficção, mas na realidade); *II Fabbro*, de De Vecchi; *Paulo e Francesca*, de Luiz Mancinelli e Callanti; *Triste Viuvinha* e *Rosa Enjeitada*, de Dom João Câmara; *Milagres de Santo Antônio*, de Braz Martins; *Pérola*, de Marcellino de Mesquita; *O Comboio n. 6*, de Gastão Morat; *Le Duel*, de Lavedan; *A Arlesiana*, de Daudel; *A Cigana*, de Gustave Lemoine e Paul de Kock; *P. Francer*, de Le Roux; *Le Courier de Lyon*, de Moreau e Sirandin; *O Padre*, de C. Buet; *A Tocadora de Realejo*, de Xavier de Montepin; *O Açougueiro de Meudon*, de Jules Mary; *A Virgem Negra*, de Eugenio Nus e Raul Bravard; *Vampiro, ou demônio da meia-noite*, de Alexandre Dumas; *Carmen*, de Bizet; *O caminheiro*, de Jean Richepin (em tradução de Júlio Dantas); e *O Nuit!*, do compositor Joseph Tagliafico. As valorações apresentadas ao teor melodramático das peças alternam-se: há momentos em que um melodrama como *O Comboio n. 6* é considerado “empolgante”; outros, como a *Triste viuvinha* e *Pérola*, ressentem-se de, a partir de certa altura, “caírem no melodramático”, o que lhes serve de demérito. Muitos dos títulos, no entanto, visivelmente se repetem em relação ao JB, como *O remorso vivo*, *Tosca*, *Rosa enjeitada* e *O Padre*.

Apareceram também filmes anunciados como melodramas – em sua maioria, perdidos, ou ao menos inacessíveis no Brasil (por vezes apenas cadastrados no site da Cinemateca Brasileira com essa informação): *Época de Florescência*, *A Intriga da Marqueza*, *Dívida de Gratidão*, *Ciúmes de Pierrot*, do estúdio Pathé Frères, e *Chicot*. Os filmes eram de curta extensão - vide o fato de que o programa de uma *matinée* de “Cinematographo” contemplava até quatro, cinco filmes. É perceptível, também, que não se davam créditos de direção - a empresa produtora era mais importante que a figura do diretor. Além disso, é com o tempo – mais para a segunda década do século – que os jornais passarão a trazer anúncios enfatizando a presença de certos atores nos filmes, certamente conhecidos do público. Brito Broca nota, ainda, que

Nunca exerceu Paris tão forte influência sobre nossa vida literária quanto no período do pré-guerra, em 1914, quando o próprio cinema que seria, mais tarde, grande veículo de infiltração norte-americana em nossos costumes - vinha então em boa parte da França. Eram os filmes da Pathé Frères e da Gaumont, com o famoso Max Linder, cômico diferente dos de hoje, e os principais artistas do teatro francês, como Regina Badet, Suzanne Déprés e a própria Sarah Bernhardt. (BROCA,

Um dos debates notórios sobre os limites do melodrama e a ideia de um teatro moderno surge na *Gazeta* a propósito da peça intitulada *A consciência dos filhos*, de Gaston Devore, traduzida à época por Arthur Azevedo. A peça foi apresentada em 1900 pela companhia da portuguesa Lucinda Simões e Christiano de Souza no Theatro Sant'Anna. O resenhista, que assina “R. de C.”, já identificado como Renato de Castro, aponta que a peça gerou grande debate na imprensa carioca, e que embora veja nela a força de um “estudo de caracteres”, muito chama sua atenção a “junção de elementos disparatados” - e seu grande problema de construção seria, justamente, que do terceiro ato em diante a peça torna-se melodrama. Os personagens “começam a agir em desacordo com a alma que nos foi revelada” e “algumas lágrimas conseguem tudo”.

A questão rende réplica de Arthur Azevedo nas páginas de *A Notícia*, onde mantinha coluna, e tréplica nas páginas da *Gazeta*, onde Renato procura, dias depois, deslindar as razões de ver, na peça que para Arthur era “moderna”, uma matriz melodramática¹⁸. *A Honra*, de Sudermann, apresentada pela Companhia Dias Braga, famosa pelas montagens de melodramas, também é vista nas páginas desse jornal como uma tentativa de apresentação de repertório de “arte superior”, distanciando-se do “repertório Ambíguo” – referência justamente ao teatro parisiense tido como a casa do melodrama. Em 1907, seria a vez de *Zazá* - ópera de Leoncavallo que tem como protagonista uma cantora de *music hall* que abandona o amante casado - aparecer como exemplar de uma revolução no gênero, contraposta à insistência em reapresentar as (ali caracterizadas como melodramas) óperas de Carlos Gomes. Reaparecem aqui *La Tempestad*, de Miguel Ramos Carrión e Ruperto Chapí, e *Tosca*, de Giacomo Puccini, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. Anuncia-se *La Tempestad* em 1901, no Theatro Recreio Dramático, pela Companhia de Ópera, Ópera Cômica e Zarzuela Espanhola, que retorna

¹⁸ Nota ainda Neves (2009, p. 62-63) que num cenário em que a popularização das “peças ligeiras” e o abasileiramento de operetas francesas tomara o teatro brasileiro, no início do século XX, o interesse dos intelectuais por produzir o teatro dito “sério” arrefeceu, e as companhias estrangeiras em visita ao Brasil passaram a representar o acesso a esse repertório. Arthur Azevedo, por sua produção de comédias musicadas de sucesso comercial, foi duramente criticado por literatos como José Veríssimo e Coelho Neto, e defendia o valor artístico dos “gêneros alegres”. No entanto, não estava infenso a “certa adesão do escritor aos ideais de civilização pregados pelos seus colegas; em um simples correr de olhos pelas crônicas, encontramos, a todo momento, comparações entre os hábitos teatrais dos cariocas e dos parisienses, que tinham o objetivo de mostrar ao leitor quão atrasados estávamos em relação ao país europeu.” (p. 74) É notório, ainda, que Arthur Azevedo criticou fortemente a *Casa de bonecas*, de Ibsen, como uma peça a que “faltava engenho dramático”, não se desprendendo das regras do teatro clássico, e ainda, que foi chamado de retrógrado por Antoine, em sua vinda ao Brasil, uma vez que tinha por mestre Francisque Sarcey.

em 1908 ao Palace-Theatre. Há outra montagem apresentada em 1907. A *Tosca* é apresentada em 1900, no Lyrico; em 1901, no Theatro S. Pedro de Alcântara, pela Companhia Lyrica Italiana, regida por Sansone; e em 1909, em Niterói, no Club Fluminense

É importante notar a aplicação do conceito de melodrama para tratar de assuntos alheios ao teatro – em especial, a política. No caso da *Gazeta*, isso ocorre em dois momentos. Em 1902, a propósito da *Política portuguesa*, cita-se um melodrama (possivelmente o famoso *Trinta anos ou a vida de um jogador*) no qual um jogador saca um baralho da algibeira e conta nele oito réis; pensando nisso, pondera que “São demais para a felicidade de um povo; mas ainda não são suficientes para a de um jogador!”. Faz então a analogia de que os partidos se portam de maneira semelhante, fazendo em especial a crítica ao recém-criado Partido Nacionalista, de matriz católica e de direita conservadora. Em 1905, a 29 de abril, o melodrama surge num texto assinado pelo pseudônimo (não identificado) de “Caio Sepeos” (também publicado no *Jornal do Commercio* de 27 de abril) a propósito da eleição presidencial brasileira do ano seguinte, em que viria a ser eleito Afonso Pena. O autor do texto denomina os políticos que se articulavam para aquela eleição de “hipócritas de melodrama e de comédia em que não é difícil descobrir o velho, o jogador e o libertino – tornam a vida pública um posto de sacrifícios”¹⁹.

Em 1906, sobre o novo Ministro das Relações Exteriores da Argentina, Estanislao Zeballos – antagonista do Barão do Rio Branco, que acirrou inimizades diplomáticas com o Brasil e o Chile, cita-se um texto publicado em *El Diario*, em que se diz que “personagens guerreiros, mesmo quando são paladinos de algum melodrama, são imprestáveis para ministros das relações exteriores”. Usa-se, então, o estereótipo associado ao gênero – mesmo que o do paladino, a que Barbero chama de “justiceiro”, ou seja, aquele que procura ajudar a vítima contra o traidor – para criticar a beligerância do ministro argentino, que, bem visto em seu país, contribuiria para acirrar a rivalidade entre os países, recorrendo até mesmo a expedientes como um telegrama falso. Ainda em 1906, consoa com essa crítica política de uma situação em que o país andou às portas de uma guerra o êxito do melodrama *O Conselho de Guerra*, dito à *clef* pelo jornal, uma vez que trataria, usando outros nomes, do caso Dreyfus, e fora representado pela Companhia Águia de Ouro do Porto no Theatro São José.

Em termos de folhetins que fazem menção ao termo, aparecem *Os sette pecados mortaes* (1847-1852), de Eugenio Sue, em 1903, na parte dedicada à Soberba; *O Lyrico Negro* (1902), de Jules Gastyne; *Crimes de*

¹⁹ SEPEOS, Caio. Eleição presidencial. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1905. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/9652. Acesso em: 10 mar. 2021.

amor - Casta e difamada, publicado sem indicação de autoria em 1904. No entanto, os mesmos folhetins são publicados por *O Paiz* àquela época, e se tratam de uma reedição da série *Les crimes d'amour* (1889-1895), de Charles Mérouvel (e não o homônimo texto do Marquês de Sade). Ainda há menção ao melodrama no folhetim *A vida infernal*, de Émile Gaboriau (um dos pioneiros da ficção policial), publicado originalmente em 1870; e *O mocho*, de Jaume, em 1909.

Um filão de especial interesse são os textos de João do Rio, por vezes assinados “Joe”, que aparecem nesse jornal e em *A Notícia*. Em sua coluna *Cinematographo*, Paulo Barreto olhou com a agudeza que lhe era peculiar a cena da modernização carioca, e seu olhar se diferencia da euforia de seus contemporâneos. Na primeira página da *Gazeta* de 25 de agosto de 1907, ao lado de grande manchete ilustrada sobre a erupção do Etna, o autor faz menção ao melodrama em texto no qual trata de Coquelin, famoso ator francês cuja companhia visita o Rio de Janeiro no final da década de 1900. Repassando os dias da semana, na quinta-feira, o autor pensa na figura do ator fazendo o papel de Quasímodo, de uma versão teatral de *Notre-Dame de Paris*. Mesmo ao registrar o êxito de público (as “enchentes”) com um ator internacionalmente consagrado em um papel extraído de autor já canonizado, como Hugo, e mesmo Barreto destoando e singularizando-se entre muitos de seu tempo no olhar que teve para o popular, o juízo de valor negativo sobre o melodrama reaparece nesta apreciação crítica. Visível é, aliás, o esforço para separar Hugo da adaptação operística apresentada:

Ora, aqui está como uma grande obra, que foi uma péssima ópera, pode acabar num melodrama triste, como todos os melodramas... Os dramas de Victor Hugo pelo excesso de rethorica, são irrepresentáveis. Os de Scheller [sic; possivelmente Schiller], que com tanto desvanecimento o gênio da ‘Legenda dos séculos’ adaptava, vibram muito mais de acção e de vida. Em compensação, não há um romance de Victor Hugo que não dê ‘um drama e tanto’, e às vezes um dramalhão.

Coquellin dá-nos um repertório variadíssimo e interpretações também variadíssimas. Enchentes como a de ‘Notre-Dame de Paris’ é que não terá sempre o Lyrico. Nem quando se representou ‘Os Miseráveis’ apanhou o Recreio enchente igual²⁰.

Algumas frentes se destacam, pois, na *Gazeta de Notícias* em

²⁰ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/15504. Acesso em: 8 out. 2021.

relação ao *Jornal do Brasil*: a menor incidência de menções nos folhetins, embora ambos jornais os publicassem; a coincidência de várias das peças citadas como “melodrama”, com especial destaque para *La Tempestad* e *Tosca*, que parecem surgir como as duas grandes do repertório melodramático da década – embora nenhuma seja francesa (ainda que o argumento da ópera *Tosca* tenha partido de uma peça escrita pelo francês Victorien Sardou); a ideia de que o “melodrama” representava uma visão “antiga” e “não-nacional” da arte, a que críticos como Arthur Azevedo se contrapunham, reivindicando o que seria um “teatro moderno” e “nacional”; o flanco aberto para visualizar o significante “melodrama” no âmbito político, em especial nas abordagens feitas da situação portuguesa e argentina e, ainda, do caso das eleições brasileiras.

À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além da enumeração de um repertório melodramático mínimo da primeira década de 1900 – um período em que o teatro ainda ocupava centralidade na cena do entretenimento, e começa a dividi-la com as matinês cinematográficas, ainda do cinema preponderantemente francês e composto em parte pelos *films d'art* – que poderia facilmente ser realizada pelo cruzamento das listas e tabelas na pesquisa, é importante pensar as implicações do que aqui se levantou a respeito do melodrama e as possibilidades políticas da leitura de sua mobilização como conceito.

O imperativo categórico da virada de século brasileira há de ser a de um nacional-modernizador; não apenas se demanda a presença do teatro brasileiro nos palcos, Arthur Azevedo à frente, como se deseja de alguma maneira “superar” o século XIX e, fundamentalmente, os arroubos de seu repertório romântico. Explica-se isso em parte pelo processo de modernização afrancesada levado a cabo pelas elites brasileiras logo ao início do século XX, com vários dos intelectuais dos jornais de ampla circulação à frente – do Estado, inclusive. Nesse sentido, seria preciso tratar de controlar as “emoções” derramadas próprias do espírito romântico (as grandes avenidas como controles de barricadas), que não deixavam, ainda assim, de seduzir as multidões. O demérito sistemático do melodrama como parte de um conjunto de “modas antigas” não levou esse gênero ao desaparecimento; pelo contrário, ele se metamorfoseou com as novas mediações estabelecidas nos novos meios de comunicação que chegarão ao Brasil nas décadas seguintes, como o rádio, o cinema falado e, mais tarde, a televisão. Os dados que temos coletado sobre a década seguinte, de 1910 a 1919, já mostram o uso da categoria melodrama para pensar produções nacionais, por exemplo, com a Grande Companhia Nacional de Operetas e Melodrama, dirigida por

João Segreto (onde esteve Vicente Celestino), muitas delas musicais, e filmes diversos.

Da mesma forma, mesmo que não tenham sido os vencedores da contenda pela imagem de nacional que seria hegemônica ao longo do século XX – e que talvez possa se dizer neste momento, morreu – esses agentes políticos e culturais tinham seus projetos e sua imagem de nação – e se a assimilação eugênica do estrangeiro imigrante branco era parte dela, a sobrevivência dos repertórios estrangeiros é uma contraparte. A franca inspiração francesa é mais do que esperada, tendo sido Paris a capital do século XIX, e assim se mantido até, ao menos, a Segunda Guerra Mundial. De sua maneira, diferentemente dos modernistas, há nesses intelectuais um desejo de acertar o relógio com a Europa, mas certa subserviência aos repertórios e ao que podem trazer de moderno as companhias que de lá vêm. No entanto, era preciso pensar a contraparte que a produção local, sob aquele influxo, produziria, sem entrar ainda no dilema entre colonizador e colonizado.

Por outro lado, o fato de que boa parte dos textos melodramáticos emana dos ditos “romances populares” franceses, ou ainda, do repertório de bulevar dos artistas do Ambigu, não agrada essas mesmas elites, que desejam se espelhar nos “grandes” franceses. Parte do apelo popular melodramático se liga, ainda, a suas raízes no ser uma resposta popular ao que Brooks refere como “perda da visão trágica – ou uma reelaboração desta pelas esferas do popular - e na vida da grande cidade – não para menos, são tão fortes as narrativas policiais no gênero, que acaba por vezes convivendo com a cobertura policial nas páginas de jornal. A ameaçadora cidade moderna demanda ordem; o melodrama, de certa forma, traz moral, repõe os papéis nos seus devidos lugares e serve, fundamentalmente, em vários gêneros pelos quais se espraia, para que se possa apontar com segurança “os traidores”, os vilões, aqueles que devem ser eliminados e castigados em sua insurreição contra a “ordem”. Nesse sentido, o repertório mínimo do melodrama, sua repetição e os usos que o termo ganha em seu direcionamento para as camadas “populares” (embora caiba ampla discussão sobre quem é esse “povo” que acessa teatros e lê jornais em um país de milhares de analfabetos e pobres no 1900) é também um recorte da elite, do que deixa de seus restos ou de como pretende se comunicar com essas outras camadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983.

CARRIÓN, Miguel Ramos. *La Tempestad: zarzuela en 3 actos. La novela teatral*, ano 3, n. 86, Madrid, 4 ago. 1918.

CHAPÍ, Ruperto. *La cara de Dios*. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000072849&page=1>. Acesso em: 1. mar. 2021.

COPJEC, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe: Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. *Cenários da ópera na imprensa carioca: Cultura, processo civilizador e sociedade na Belle Époque (1889-1914)*. Tese de Doutorado. Brasília: UnB, 2017.

LEVIN, Orna Messer; NEVES, Larissa de Oliveira Neves. *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

LUDWIG, Paula Fernanda. *O melodrama francês no Brasil*. Tese de Doutorado. Santa Maria: UFSM, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/4005/LUDWIG%2C%20PAULA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 10 abr. 2019.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Pref. Nestor Garcia-Canclini, trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.

RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz. “La Destrucción fue mi Beatriz” e “Apátrida, doscientos años y unos días”, de Rafael Spregelburd. *Qorpus*. n. 5, 2012. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-005-2/la-destruccion-fue-mi-beatriz%E2%80%9D-e-apatrida-doscientos-anos-y-unos-dias-de-rafael-spregelburd/>. Acesso em: 03 out. 2021.

RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. *Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2017.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Série Debates)

Data de recebimento: 10 nov. 2021

Data de aprovação: 10 mar. 2022