

**ENTRE TEATRO E LITERATURA: O MELODRAMA E O LEGADO DO
TEXTO ESPETACULAR NA DRAMATURGIA NACIONAL**
BETWEEN THEATER AND LITERATURA: THE MELODRAMA AND THE LEGACY OF
SPECTACULAR TEXT IN NATIONAL DRAMA

Paula Fernanda Ludwig¹
Pedro Brum Santos²

RESUMO: A história do desenvolvimento das artes cênicas no Brasil nem sempre constituiu campo fértil de estudos. Na verdade, os primeiros séculos de vida documentados do país, contando a partir do descobrimento, foram marcados pela escassez de produções teatrais, sendo que a dramaturgia brasileira só começou a dar seus primeiros passos efetivamente no século XIX. Nessa época, verifica-se a existência de um teatro em que predominam as representações de formas populares, como o melodrama, aclamado pelo grande público. O sucesso do melodrama perante a plateia estimulou a influência de características de sua estrutura dramática sobre a escrita de obras nacionais, estimulando-lhes a exploração de aspectos como a relação do texto escrito com elementos próprios do espetáculo cênico, aproximando teatro e literatura a partir da composição de textos espetaculares, calcados no uso de rubricas. No presente trabalho apresentamos uma pequena mostra de que isso se deu na prática e sugerimos seu rendimento na caracterização da literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Teatro. Texto. Espetáculo. Melodrama.

1 Breve panorama do teatro no Brasil até o século XIX

Sobre o desenvolvimento da dramaturgia brasileira, pode-se afirmar que não chega a constituir uma grande e reconhecida tradição – “Algumas peças isoladas de valor não formam uma literatura dramática” (Magaldi, 2001, p. 9). No entanto, não se pode negar que a prática de encenações aqui existe desde meados da colonização, persistindo e desenvolvendo-se, seja a partir do estímulo de fontes estrangeiras, seja por sopros do nosso veio nacional. Tratando-se de nação, aliás, deve-se lembrar que a brasileira nem ao menos existia antes da Independência, em 1822, sendo antes colônia de Portugal e, dessa forma, atrelada ao fluxo cultural da metrópole.

Basicamente, a história do teatro no Brasil, como a instituição que conhecemos, tem sua partida nos autos de José de Anchieta, a primeira dramaturgia escrita e encenada no país,

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Área de concentração: Literatura, comparatismo e crítica social. E-mail: chucrutedoludwig@yahoo.com.br. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

² Co-autor, é Professor Doutor vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

no século XVI. Contudo, os autos e as representações inseridas nas festividades religiosas foram decaindo com o passar do tempo e a escassez de produções teatrais expandiu-se até meados do século XVIII.

São pouquíssimos os registros de produção teatral nesse período. Destaca-se desse cenário, o autor de *Música do Parnaso*, o baiano Manuel Botelho de Oliveira (1637 – 1711), considerado o primeiro comediógrafo do Brasil. Foi o mais antigo dramaturgo brasileiro a editar suas obras. No entanto, as peças escritas em espanhol, segundo modelo hispânico, não deixaram vestígios de representação.

Aproximando-se da segunda metade do século XVIII, o teatro passou a movimentar-se um pouco mais, sobretudo com o advento de “Casas de Ópera”, edifícios onde aconteciam representações regulares, em diferentes cidades. Além de proporcionar encenações com certa constância, esses locais também favoreceram a criação e manutenção de elencos com certo grau de fixidez.

O fim do século XVIII foi marcado pela expansão das casas de teatros pelas principais cidades do Brasil, conferindo certa prosperidade para o desenvolvimento da arte cênica que saía de locais provisórios (tablados, palácios, igrejas...) para sede própria. O fato estimulou a vida teatral no país ao conferir um grau de estabilidade para as encenações. Contudo, foi somente no século XIX, época do Romantismo, que houve progressos significativos na área, como, por exemplo, a produção da peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães – a primeira obra dramática escrita por um autor brasileiro que foi também encenada, em 1838, por uma companhia de atores nacional, de João Caetano, ícone do teatro brasileiro.

A época do Romantismo foi de tamanha importância para o teatro no Brasil, que o período romântico é apontado por Faria (2001) como a ocasião em que efetivamente o teatro organizou-se por aqui. Compreende-se que nesse tempo o teatro arraigou-se em definitivo como instituição constituída por um círculo englobador de escritores, peças, artistas e público. Entende-se ainda que a afirmação de Faria não nega a existência de manifestações teatrais antes dessa época. Contudo, o autor explicita que eram elas marcadas por uma precariedade, situação que só se alterou com a vinda de D. João VI ao Rio de Janeiro, no início do século XIX (1808).

D. João ordenou a construção de um grande teatro no Rio de Janeiro, de acordo com os padrões conhecidos em Portugal, diferentemente das Casas de Ópera que aqui existiam. O

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

soberano da metrópole também foi responsável por trazer companhias dramáticas com artistas renomados de sua pátria.

A vinda da família real portuguesa marcou uma virada significativa na história do Brasil. Antes desse acontecimento, o país era dependente direto da metrópole no que diz respeito à sua vida teatral. De Portugal vinha: “o repertório de peças originais ou traduzidas do francês, os artistas, muitos dos quais se radicaram no Rio de Janeiro, e até mesmo a maior parte do público, formada pelos expatriados que haviam fugido das tropas de Napoleão” (FARIA, 2001, p. 20).

O século XIX também se revela como uma época atrelada à Independência (1822) e ao empenho com a constituição de uma nação. Para tanto, nota-se o intuito de elevação de acordo com padrões já consagrados. Nesse caso, destaca-se a observação de modelos estrangeiros, considerados ícones quando o assunto girava em torno do tópico civilização ocidental. No entanto, essas condições acabavam auxiliando a formação de um contexto dicotômico no campo teatral brasileiro: pensamento versus prática. Essa dicotomia foi fundamental para a produção dramática da época, efetivando-se no embate entre o chamado teatro sério, marcado pelo interesse no universo literário, e as formas populares, caracterizadas pelo entretenimento de um público amplo.

2 O início da produção dramática nacional subordinada ao gosto do grande público

O embate entre pensamento e prática, escrita e palco, foi um fator de grande repercussão na produção de obras dramáticas por autores brasileiros. De um lado, o intuito de seguir modelos canônicos, a busca pela qualidade literária. Intelectuais munidos de intenções pródigas, tecendo críticas e proposições argutas, esforçavam-se por seguir um rumo para além das fronteiras nacionais. Tarefa nada fácil, visto a instabilidade do campo teórico composto por um caos de tendências estéticas que, apesar de certa sucessividade em seus locais de origem, chegavam ao Brasil em verdadeiro atropelo cronológico.

De outro lado, um fator vital para o teatro: o público. Tamanha é a sua importância que Jerzy Grotowski (1933-1999), grande nome do teatro mundial, chegou ao ponto de afirmar a existência do teatro mediante dois pontos apenas: o ator e o espectador. Nesse quesito, a situação do meio cênico brasileiro do século XIX apresentava uma prática teatral pouco desenvolvida e dependente de um público, em sua grande maioria, habituado ao entretenimento.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

É nessa época que uma forma teatral específica, profundamente vinculada ao gosto popular, estabeleceu-se com sucesso no Brasil: o melodrama.

O teatro no Brasil foi se desenvolvendo muitas vezes ao sabor do grande público, área em que o melodrama espalhou-se consideravelmente. Na abordagem que Magaldi (2001) faz do panorama teatral brasileiro, não é rara a menção da presença de vilanias e peripécias, nascidas no gosto pelo melodrama, nas peças da dramaturgia nacional. Trata-se de uma característica que eclodiu no século XIX e deixou seu rastro por todo o desenvolvimento posterior do campo teatral, de acordo com a preferência da plateia.

Peripécias, vilanias, caricato, gosto popular [...] aos poucos delineia-se o quadro do melodrama no Brasil. Nesse panorama, percebe-se os percalços da dramaturgia nacional. A ambição de um estatuto universal, com a busca em modelos reconhecidos, canônicos, por vezes deparava-se com a realidade do palco, dos atores e do lucro, obedientes ao gosto do grande público.

Observa-se que a cena brasileira do século XIX abrigava o embate entre a dramaturgia escrita e as condições de representação. Contudo, Magaldi não cai na armadilha do preconceito gerador de dicotomias excludentes. Escreve ele: “A idéia de ‘teatro sério’ vive a ofuscar a simpatia e a compreensão pelas obras ligeiras, como se elas, na transparência das intenções, não pudessem guardar outras importantes virtudes” (2001, p. 157).

No entanto, o teórico não deixa de tecer críticas à dramaturgia do melodrama. Dentre elas, aponta para a obviedade das cenas, cuja verdade é proclamada abertamente ao público. Aborda também as personagens rasas, mas sem deixar de observar que tal aspecto acaba por repercutir em outra direção – com personagens simples, apela-se para a riqueza e para a vivacidade das tramas e dos recursos cênicos.

O sucesso do melodrama perante o público era muito amplo, ao ponto de se cogitar ser este o motivo da pouca produção de outros tipos de peças, cujo aspecto literário fosse melhor desenvolvido. O certo é que o público brasileiro habituava-se a esse tipo de esquema dramático e dele pedia bis. Estando o teatro já inserido no mundo comercial, típico da sociedade burguesa, tornava-se difícil fugir ao gosto geral, mesmo quando ele requisitava produções estrangeiras – “o repertório representado nos teatros” era “em sua maior parte formado por traduções de peças francesas dessa natureza” (FARIA, 2001, p. 42). Os melodramas, por exemplo, não raro eram de autoria estrangeira, geralmente escritos por portugueses, que haviam bebido na fonte francesa, ou então traduzidos do francês pelos lusitanos e para cá enviados.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

Categorizadas como teatro popular, as peças melodramáticas faziam grande sucesso no país, exercendo grande atração sobre o público e, conseqüentemente, sobre os dramaturgos. A composição dramaturgica desse tipo de peça, constituída por enredos emaranhados, recheados de reviravoltas, revelações, coincidências e acontecimentos grandiosos, estimuladores da exploração de recursos cênicos, reinava no campo teatral da época. Seu modelo era principalmente o francês:

A fórmula, como sempre, vinha da França, onde o gênero adquirira algumas características básicas já presentes nas obras de seu criador, Guilbert de Pixérecourt (...) Maniqueísta e moralizador, o melodrama era um espetáculo para as massas, que se encantavam com a ação dramática trepidante, as emoções fortes, o sentimentalismo, a linguagem enfática e a gestualidade eloquente (FARIA, 2001, p. 38).

3 O melodrama francês e o texto espetacular

Nota-se que o melodrama a que os teóricos se referem é predominantemente o melodrama de veio francês. Segundo Thomasseau (2005), essa forma teatral nasceu no seio da Revolução Francesa (1789). Trata-se de um tipo de teatro de apelo fortemente popular, característica que o acompanha desde o contexto desse acontecimento histórico.

A Revolução trouxe consigo diversos marcos importantes, como o estabelecimento das bases para o sistema capitalista, assinalando a saída do regime feudal. O povo rebelou-se contra os desmandos da aristocracia, a burguesia ganhou força, as classes passaram a possuir poder de aquisição e a sociedade francesa reorganizou-se em sua hierarquia.

No contexto daquela época, o caos estava fortemente presente configurando um cotidiano em que situações de violência frequente tornavam-se banalizadas. O melodrama foi capaz de se inserir nesse meio como fonte alimentadora do espírito de um povo massacrado pelas crises, fazendo com que, através do teatro, os mitos e o maravilhoso voltassem a fazer parte da vida das pessoas.

Nos espetáculos melodramáticos as classes populares enxergavam a virtude oprimida que, ao fim, triunfava. Dessa forma, direcionavam sua paixão para si próprios – o teatro tornava-se fomentador de esperanças. Além disso, as demais classes também eram agradas, visto que os melodramas cultuavam valores burgueses (honra, senso de propriedade etc.), a virtude da família e respeitavam a divisão hierárquica. As peças almejavam a reconciliação de todas as ideologias, com o incentivo à reconstrução nacional e ao fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

Tratava-se de uma modalidade de drama popular, de tramas complexas, emoções exacerbadas e violência patética. Suas peças, ao contrário do que valorizava a cultura clássica, constituíam-se de uma dramaturgia feita especificamente para ser encenada (ênfase nas massas não escolarizadas) e não lida e apreciada como obra literária. O estabelecimento do melodrama nesse contexto aponta para uma ruptura que se consolidou ao longo dos anos: a divisão entre a cultura promovida pelas formas populares e a cultura intelectual erudita.

Na França, com a ascensão do melodrama, as salas oficiais como a Comédie Française e o L'Opéra perderam seu público para os teatros populares como o Ambigu e o Porte de Saint Martin. Paralelamente a isso, críticos e intelectuais eruditos criavam um forte desprezo ao gênero (CARLSON, 1997).

Sobre a procedência do termo, pode-se afirmar que a palavra melodrama surgiu na Itália com o significado de drama cantado, traço que evidencia a relação acentuada dessa forma teatral com a música. Sua origem localiza-se entre o drama e a ópera, ou mesmo operetas (óperas cômicas). Assim, melodrama acabou tornando-se um termo cômodo para a classificação de peças que fugiam ao estilo clássico da época e utilizavam da música para apoiar os efeitos dramáticos.

Logo, pode-se perceber um traço fundamental no melodrama: o uso de diferentes linguagens, destacando-se em sua definição histórica a relação entre o texto e a música. Contudo, a questão é ainda mais complexa, como aponta o teórico Robson Côrrea de Camargo (2005), cuja perspectiva acerca do melodrama destaca-o como forma teatral proeminentemente espetacular.

Por essa linha de pensamento, é necessário um olhar que recaia não somente na temática e na ideologia das peças melodramáticas, eixo que pode ser apreendido a partir da leitura das obras, mas que leve em consideração o conjunto de seus procedimentos cênicos, fazendo com que seja possível observar essa característica na própria dramaturgia. A relação entre música e texto no melodrama, por exemplo, deve levar em conta a composição das personagens-tipo.

As personagens-tipo são “construções extremadas, que reúnem em si um número reduzido de características e emoções, sendo então dotados de uma menor mobilidade de caráter e/ou personalidade” (BRAGA, 2005, p. 39). Como aponta Thomasseau, essas personagens eram identificadas pela aparência física e pelo gestual, influência das pesquisas de fisiogno-

mia, do abade Jean Lavater (1741 – 1801), muito populares na época. Os tipos são máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas.

A constituição das personagens apoiada na exploração de uma gestualidade codificada – cada qual possui uma forma específica de gestos usados em cena, é uma característica da composição cênica, mas que também é explorada na dramaturgia melodramática, cuja tessitura leva em conta que o texto da peça também é expresso através do corpo das personagens:

O ator em ação dentro do espaço representacional apresenta sua personagem como texto sonoro-gestual, um texto fragmentado no icônico da representação, texto silencioso que fala, significa, na intersecção e sinestesia da sonoridade e ou visualidade músico-gesto-verbal (CAMARGO, 2005, p. 8 – 9).

Nota-se que as observações do teórico apontam para um tipo de texto dramaturgicamente vinculado à encenação teatral, à representação que ocorre mediante a ação de atores, num espaço e tempo, aqui e agora, compartilhados pela plateia. Pode a encenação estar presente no texto escrito de uma peça? O espaço que corresponde a esse quesito é ocupado pelas rubricas. As rubricas aparecem constantemente na escrita das peças melodramáticas e essa observação leva ao apontamento dos textos como **textos espetaculares** (MARINIS *apud* CAMARGO, 2005) isto é, o texto escrito especificamente para ser encenado, a dramaturgia é organizada visando a encenação. As peças não são elaboradas para serem apreciadas como obra literária, como acontecia com o repertório neoclássico, mas com o intuito primordial da encenação.

Como já mencionado, a categorização de texto espetacular justifica-se principalmente pelo grande número de rubricas encontradas ao longo das peças melodramáticas. As rubricas são registros escritos juntamente com o texto da peça. Sua real efetividade e sentido estão na prática, na encenação. A rubrica presente na dramaturgia, segundo Ramos (1999, p. 15) “compreende a literatura dramática como necessariamente vinculada a um fazer teatral específico e não como autônoma do espetáculo”.

As rubricas são um espaço direcionado diretamente à montagem no texto literário, em que estão sugeridas as primeiras encenações da peça, que podem transcorrer tanto da imaginação do dramaturgo como de anotações advindas de uma montagem anterior da obra. Também de acordo com Ramos (*idem*, p. 17), o texto da rubrica apresenta-se como “[...] registro literário de uma certa poética cênica, o vestígio ou a marca de um método”. Portanto, as rubricas são essenciais para uma visão mais profunda do melodrama, pois fornecem indicações

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

precisas para a montagem da peça e também dos personagens-tipo, dando referências sobre inúmeros aspectos, desde cenários até o gestual de cada personagem.

Para exemplificar como as rubricas aparecem no texto das peças melodramáticas, foi selecionado um melodrama intitulado *A Filha do Mar*, do dramaturgo Lucotte. A peça foi disponibilizada pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro (GETEB) e sobre ela há pouquíssimas informações, além de sua classificação como melodrama. Ao longo de seu texto, verifica-se a ocorrência de várias rubricas em que se pode observar a descrição de diversos constituintes da cena, como:

- Espaço:

P. 23: “Salão em casa da Condessa de Ispal, ricamente mobiliada. Portas laterais e ao fundo, dando para outro salão, uma janela na D.A. deixando ver o mar. Mesa, cadeira, etc...”.

- Efeitos:

P. 62: “Forte explosão”

P. 39: “Tiro de canhão”

-Gestos e ações das personagens:

P. 24: Luiza “Cobre o rosto com as mãos. Koppen levanta o punhal. Toque de campainha, dentro. Koppen recua”.

P. 6: “Todos riem [...] O padre mostra sentir-se incomodado [...] Pedro sai”.

Percebe-se a preocupação com montagem cênica, espaço, efeitos grandiosos e personagens na composição do texto escrito. As rubricas, na dramaturgia melodramática, dão conta de inúmeros aspectos cuja efetividade explora o aparato sensível de um espectador que, ao entrar em contato com a obra, entra em contato com os efeitos advindos de sua percepção visual e sonora. Não se trata apenas de simples indicações, perdidas ao longo do texto, mas sim de apontamentos precisos, capazes de constituir um conjunto diretamente vinculado ao espetáculo.

Nesse caso, verifica-se que a obra escrita, o objeto da literatura, guarda em si a preocupação com o que se efetiva no tempo e espaço compartilhado, posição do teatro. Tal traço faz parte da estrutura das peças melodramáticas e, sendo o melodrama o tipo de peça que influenciou muito da produção dramaturgica brasileira no século XIX, época em que o adjetivo

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

nacional passou a fazer parte das preocupações oriundas do nosso meio artístico, não é raro observar a exploração das rubricas em peças de autores brasileiros.

4 O uso das rubricas na produção nacional

Sabe-se que apesar do sucesso, o melodrama era considerado distante do chamado teatro sério, vinculado ao cânone clássico da literatura europeia, e relacionado com a decadência do teatro de cunho literário. Certamente, o teatro popular servia ao entretenimento do grande público, contudo, foi justamente a capacidade de conquista da plateia um dos principais fatores que fez com que formas teatrais populares, como o melodrama, sobrevivessem ao longo do tempo e expandissem características suas para a produção dramaturgica de autores consagrados no meio literário. Dentre essas características, observa-se a utilização das rubricas, principalmente em obras escritas na época do Romantismo. Para exemplificar essa afirmação, recorre-se a uma peça característica dessa época: *Lusbela*, de Joaquim Manoel de Macedo.

Em *Lusbela*, verifica-se a presença das rubricas com constância. Quase todas as cenas e atos são precedidos por elas, geralmente indicando espaço, mas também indicando ações. Já no início do prólogo ressaltam-se as marcações:

O teatro representa um espaçoso jardim que parece prolongar-se para o lado direito além da cena. Ao fundo uma alameda, rua principal que se alinha em direção duma casa de campo que aliás não se vê. Ruas, árvores isoladas e em grupos; em repuxo; bancos rústicos e de relva. Na frente e à esquerda uma casa térrea que se estende para dentro, e cuja sala é aberta aos olhos do espectador, e deita uma porta e janelas para a direita. Vêm-se instrumentos de jardineiro junto à parede da casa (MACE-DO, 1979, p. 105).

Logo adiante, no início da primeira cena, lemos: “DAMIANA, sentada em um banco rústico, lê com aflição uma carta. GRACIANO vem da direita pela alameda e aproxima-se de manso” (*idem*). Nota-se que, tanto nessas rubricas como nas anteriores, referentes a uma peça melodramática, as ações das personagens vem acompanhadas de uma indicação acerca de como fazê-las: “com aflição”, “de manso” e “mostra sentir-se incomodado”. Percebe-se nesses trechos o intuito de indicar como as ações devem ser feitas em cena.

Essas rubricas estão vinculadas à interpretação das personagens pelos atores e, por esse rumo, é possível encontrar no texto de Macedo várias dessas indicações, como: “Silêncio”, (p. 108), “Olha atento para Damiana”, (p. 108), “À parte”, (p. 109), “Dissimulado”, (p. 110),

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

“Grito abafado e doloroso”, (p. 112). Esses trechos que compõem a obra exploram possibilidades proporcionadas pela realização do espetáculo. O silêncio, por exemplo, pode passar rapidamente na realização da leitura da peça, mas em cena, com a ação física da personagem, ele sugere significados muito além de si próprio, abrindo um mundo de probabilidades. O mesmo serve para o “Grito abafado e doloroso”. Sua representação em cena abre uma gama de formas possíveis para que esse som se materialize e chegue ao espectador.

Percebe-se como a vinculação do texto escrito com o espetáculo cênico pode enriquecer a dramaturgia. A riqueza do texto pode não se concretizar em relação à qualidade literária, como é o caso do melodrama, contudo, a noção de texto espetacular amplia a percepção acerca desse tipo de dramaturgia, apontando a riqueza de sua composição relacionada a outros aspectos, como as possibilidades semânticas que podem surgir a partir da relação entre o âmbito da escrita e o âmbito da cena, entre dramaturgia e espetáculo, literatura e teatro.

O uso de outras linguagens no teatro, como a música, é uma estratégia recorrente para a efetivação de uma proposta espetacular. O texto escrito, a dramaturgia, faz parte desse universo, mas no caso do texto espetacular, ela se mostra como mais um elemento que compõe o conjunto da obra, cuja totalidade engloba desde o texto até o trabalho dos atores em cena.

A arte teatral é caracterizada pela exploração de várias linguagens em sua composição, efetivando-se tanto pelas vias do sonoro como pelas vias do visual. Quando a dramaturgia que a sustenta é vista como texto espetacular, entende-se que o seu texto escrito está vinculado às circunstâncias de enunciação e de fruição do espetáculo cênico, fator que enriquece seu arcabouço literário ao abrir campos de possibilidades significativas através da relação entre literatura e teatro.

Esse processo caracteriza um tipo de dramaturgia vinculada não ao mundo da leitura com exclusividade, mas antes relacionada a um tipo de recepção que almeja um público presente fisicamente, fato que proporciona a efetivação das possibilidades semânticas sugeridas pelas rubricas na obra. Não estar habituado à leitura, porém se encontrar vinculado à recepção de obras por outras vias, são aspectos relacionados ao público brasileiro por teóricos como Antonio Candido, quando menciona a “tradição de auditório” que acompanha a literatura nacional.

Afirma o teórico que já no início do século XIX “esboçaram-se no Brasil condições para definir tanto o público quanto o papel social do escritor em conexão estreita com o nacionalismo” (CANDIDO, 1973, p. 80). Esse público é caracterizado pelo autor como:

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura que, dispensando o intermédio da página impressa, estabeleceu-se como um público de auditores [...] requerendo no escritor certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido [...] Esta tendência recebeu incremento do nacionalismo, propenso a assumir o tom verbal e mesmo verboso, que desperta a emoção (CANDIDO, 1973, p. 81).

Ainda no século XIX, o mestre aponta para a chamada “tradição de auditório” que prosseguiu por todo esse período, caracterizando-se por um público formado muito mais por auditores do que por leitores. Essa tradição, apesar de mudanças decorridas no século XX, como a profissionalização do escritor e a diferenciação de elites exigentes que estimularam qualidades de refinamento, mostra-se como ponto forte na literatura brasileira:

a “tradição de auditório”, que tende a mantê-la (a literatura brasileira) nos caminhos tradicionais de facilidade e da comunicabilidade imediata, de literatura que possui muitas características de produção falada para ser ouvida [...]. Em nossos dias, quando as mudanças assinaladas indicavam um possível enriquecimento da leitura e da escrita feita para ser lida, - como é a de Machado de Assis, - outras mudanças no campo tecnológico e político vieram trazer elementos contrários a isto. O rádio, por exemplo, reinstalou a literatura oral, e a melhoria eventual dos programas pode alargar perspectivas neste sentido. A ascensão das massas trabalhadoras propiciou, de outro lado, não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover (idem, p. 88).

Se o melodrama contribuiu para o condicionamento desse tipo de recepção para as obras brasileiras, é assunto que demanda o aprofundamento da reflexão. Contudo, pode-se observar que sua estrutura dramática prevê um público despreocupado com a erudição e que suas estratégias repercutiram em muitas obras nacionais, sobretudo no período romântico, essencial para a formação da literatura brasileira. Com essas afirmações, não se pretende gerar julgamentos valorativos, o intuito está antes no estímulo de um movimento que busca compreender ao invés de valorar, cuidado essencial quando se compara linguagens diferentes e também quando se busca lançar um olhar sobre aspectos históricos, constituintes de uma tradição que, de uma forma ou de outra, marcou a construção de elementos próprios de uma cultura – a nossa cultura.

ABSTRACT: The history of development of performing arts in Brazil was not always composed of a fertile field. Indeed, the early centuries of documented life in the country, telling of the discovery, were marked by a lack of theatrical productions, and the Brazilian drama only

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.

started to take its first steps in the nineteenth century effectively. At that time, there is the existence of a theater dominated by depictions of popular forms such as melodrama, acclaimed by the public. The success of melodrama with the audience encouraged the influence of characteristics of its dramatic structure on the writing of national works, giving them the exploration aspects of the relationship of the written text with elements characteristic of scenic spectacle, bringing drama and literature from the spectacular composition of texts, based on the use of rubrics. This motto is to be developed in this work.

KEYWORDS: Literature. Theatre. Text. Spectacle. Melodrama.

Referências

BRAGA, Claudia Mariza. *Melodrama um gênero a serviço da emoção*. Tese de livre docência, Instituto de Artes da UNICAMP, 2006.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *O Espetáculo do Melodrama: Arquétipos e Paradigmas*. Tese (Doutorado em Teatro), ECA/USP, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

LUCOTTE. *A Filha do Mar*. Copiado à mão por J. Vianna, Pará, 10 nov. 1911.

MACEDO, Joaquim Manoel. *Teatro Completo II*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec, 1999.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 271 - 282, jan.-jul., 2011. Recebido em 25 maio; aceito em 7 jun. 2010.