



OS MELOS DO DRAMA DO MELODRAMA

Fernanda Verdasca Botton*
Universidade do Grande ABC – UniABC
ferverdasca@gmail.com

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a musicalidade e o drama que compunham o melodrama em sua concepção primeira. Para tanto, estudaremos as obras que originaram o gênero em questão: **Dafne** (de Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini), **Pygmalion** (Horace Coignet e Jean-Jacques Rousseau) e **Coelina, ou l'enfant du Mystère** (René-Charles Guilbert de Pixérécourt).

PALAVRAS-CHAVE: Melodrama – Música – Teatro

ABSTRACT: This article aims at analyzing the music and drama that made up the melodrama in his first conception. To this end, we will study the works that originated the genre in question: **Dafne** (by Jacopo Peri and Ottavio Rinuccini), **Pygmalion** (Horace Coignet and Jean-Jacques Rousseau) and **Coelina, ou l'enfant du Mystère** (René-Charles Guilbert de Pixérécourt).

KEYWORDS: Melodrama – Music – Drama

OS PRIMEIROS TEXTOS TEATRAIS DESIGNADOS COMO “MELODRAMA”

Do Romantismo do século XIX aos dias de hoje, o melodrama é uns dos gêneros mais encenados tanto nas luzes da ribalta – local em que nasceu – quanto nas telas televisivas ou do cinema – local para onde se expandiu.

Contudo, se sua produção é abundante, os elementos que originaram este gênero muitas vezes são incertos, pois os textos que primeiro o utilizaram, principalmente o libreto de Rinuccini e a cena lírica de Rousseau, são pouco conhecidos.

Para dirimir essa lacuna na história da literatura teatral, o presente artigo será dividido em duas partes. Primeiro, analisaremos o texto e a música das peças melodramáticas que tem como motivo mitos da antiguidade clássica, ou seja, **Dafne** e **Pigmalião**. Posteriormente, cotejando elementos dos textos de Rinuccini e Rousseau

* Professora Doutora (2008) pela Universidade de São Paulo (USP).

com os que aparecem no texto de Pixérécourt, autor que é considerado o pai do melodrama e que ambienta seu enredo na época que lhe é contemporânea, observaremos o que seria fundamental para compor, na sua acepção primeira, o melodrama.

OS MELOS E OS MITOS.

Partindo da raiz etimológica da palavra, o termo melodrama seria a junção de *mélos* (em grego, música) e *drâma* (ação, através do francês *drame*). Neste sentido, a crítica literária explica que a ópera **Dafne** (1597) foi denominada como melodrama, pois uniu a música de Jacopo Peri ao libreto de Ottavio Rinuccini. Já o texto **Pigmalião** (1762) obteve esta designação uma vez que mesclou o drama pensado por Jean-Jacques Rousseau à música de Horace Coignet.

Todavia, se pensarmos que o texto dramático pode possuir conflitos diversos, devemos analisar o “drama” desses melodramas para observarmos se em Rinuccini e Rousseau existem outros elementos em comum além da musicalidade.

Ao Prólogo de **Dafne**, Rinuccini traz o poeta Ovídio para cantar o que será encenado: as chamas duras do amor que foram acesas no seio gelado de Apolo quando Dafne foi transformada em tronco de árvore.

No livro I das **Metamorfoses**, de Ovídio, encontraremos o enredo a que se refere o libretista de **Dafne**. Na narrativa latina, o sofrimento amoroso de Apolo não é obra do destino, mas sim de uma vingança do menino Cupido.

Cercado de orgulho e glória por ter derrotado o monstro Píton, Apolo escarnece das pequenas setas de Cupido. Para provar a superioridade do amor, o menino vendado separa então suas flechas, a dourada e cintilante acertará Apolo e nele despertará a paixão incontida, a de ponta de chumbo terá como alvo Dafne e, na ninfa, secará todo desejo de dar e receber amores.

“E no mesmo instante Apolo se apaixonou. E no mesmo instante ela fugiu do apaixonado/ Refugiando-se nos lugares mais secretos da floresta [...]”.¹ Os sentimentos antitéticos provocados pelas flechas são assim narrados pelo poeta antigo e trazem lirismo à narrativa.

Maravilhado com os cabelos, os olhos, os dedos, as mãos e os ombros nus de Dafne, Apolo a contempla e a deseja, mas ela, ao ver o Deus aproximar-se, “foge dele,

¹ OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Madras Editora, 2003, p. 21.

mais fugidia que o vento”.² Já seguidor do amor, o senhor de Delfos oferece a ninfa tudo o que possui, mas ela sempre dele foge. Achando-se jovem demais para lisonjas servis, Apolo decide subjugar Dafne, todavia, quando ela percebe o que ocorrerá, clama ao pai para que a ajude e, por obra desse, é transformada em um loureiro.

Apolo a amou mesmo assim. Colocou as mãos/ onde desejou tocá-la,
e sentiu o coração ainda pulsando/ sobre o tronco; e abraçou os ramos
/ como se ainda fossem os braços, e beijou a madeira,/ E ela vibrou
com seus beijos, e o deus / Exclamou: ‘Já que nunca poderá ser minha
noiva, / Minha árvore pelo menos você será’ [...] A árvore de louro,
arreatada, parecia consentir, parecia estar dizendo Sim.³

O resumo anterior do episódio de Dafne e Apolo em **Metamorfoses** é importante, pois são poucas as modificações que Rinuccini realizou para o libreto do melodrama **Dafne**.

Em termos estruturais, os diálogos que já existem na obra paradigma são mais explorados no libreto; o motivo é o próprio gênero a que estão vinculados os textos, em Ovídio temos uma narrativa⁴ e em Rinuccini um drama (entendido aqui como diálogos teatrais).

A exceção faz-se na transformação de Dafne em loureiro que é, também no libreto, narrada. A opção de Rinuccini parece estar vinculada ao decoro trágico que observa, desde Aristóteles, que as ações de grande violência não deveriam ser encenadas e sim narradas.⁵

No que concerne ao enredo, o amor extremo que Apolo sentirá por Dafne também é provocado pela vingança de Cupido.

VENUS: Beloved child/ just as righteous anger and disdain/ today
inflame your breast./ so do I hope to see the haughty God/ servile and
subject to our reign.

CUPID: I shall have no rest or peace/ until I see him weeping,
wounded/ by this scorned bow.⁶

² OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Madras Editora, 2003, p. 21.

³ Ibid., p. 23.

⁴ Uma das peculiaridades da obra **Metamorfoses** é a mistura de gêneros. Alguns vinculam o texto à *epopéia*, outros dizem que a obra seria uma *fábula*, já que a épica deve estar ligada à narratividade de tema bélico e em **Metamorfoses** teríamos uma natureza amorosa. Como nosso objetivo, neste momento do trabalho, independe desta discussão, utilizaremos o termo “narrativa” para nos referirmos à obra. Em momento azado, contudo, acrescentaremos, com as devidas explicações, que o texto poderia ser também classificado como um *poema lírico*.

⁵ Salientamos que a maquinaria cênica já era largamente utilizada nesta época o que possibilitaria que essa transformação fosse feita através de algum aparato de ilusionismo.

⁶ RINUCCINI, PERI. **Dafne**. Disponível em <<http://www.hoasm.org/VA/Dafne%20Libretto.pdf>>, p. 5, Acesso em 20-10-2010.

Mas, tornando Dafne uma mortal e acrescentando ao enredo pastores e ninfas que comentam, imbuídos de sentimentalismo, as ações encenadas, o libreto acaba por salientar que o poder do amor é superior a qualquer criatura, seja mortal (Dafne e os que assistem à encenação), seja Deus (Apolo).

Ainda acentuando Dafne como ser mortal, Rinuccini opta por colocá-la rogando aos céus meios para fugir de Apolo. Sendo assim, no libreto, não temos o pai imortal a transformá-la, mas sim uma entidade não definida.

Como a partitura musical de Peri foi perdida, não podemos analisar com precisão como a musicalidade agiria no enredo dramático. Contudo, trazemos à nossa análise as palavras de Gustave Kobbé acerca de **Eurídice** (obra que também foi feita por Peri e Rinuccini): “Como se suponha que assim haviam feito gregos e latinos, procurava-se dar aos versos o máximo teor emotivo, através do canto”.⁷

Portanto, ao trazer a história de Dafne e Apolo para as luzes da ribalta, libretista e músico tinham como objetivo acentuar o envolvimento sentimental do público por uma história de sofrimento amoroso advindo da separação eterna.

Rousseau não deixa explícito, assim como fizera Rinuccini, o paradigma para a construção de **Pygmalion**, mas também em **Metamorfoses** encontraremos a origem suposta do tema.⁸

Em Rousseau, a primeira cena traz um Pigmalião escultor. Inquieto e triste, o artista trabalha em várias obras, mas não pode esquecer aquela que está velada por um pano.

Pigmalião esculpira Gaiteia e, desde então, contemplar a estátua perfeita é o sentido de sua existência. Para que seus dias não sejam consumidos somente a olhar a obra que fizera, ele a cobre, mas, mesmo atrás do véu, a perfeição da peça tira-lhe o sentido dos amigos, da filosofia e da própria vida. “Por que se abster da visão de tão perfeito objeto” – pergunta o artista. “Por que talvez ainda haja um defeito na obra criada” – responde a si mesmo.⁹

⁷ KOBBE, Gustave. **O livro completo da ópera**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 06.

⁸ Edith Hamilton salienta “Esta história aparece contada apenas por Ovídio e, por consequência a deusa do amor é Vênus”. Cf. HAMILTON, Edith. **A mitologia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, p. 154.

⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, COIGNET, Horace. **Pygmalion scène lyrique**. Genève: Editions Université de Genève – Conservatoire de musique, 1997.

Ao levantar o véu que cobre Galeteia, Pigmalião crê estar vendo e tocando um santuário divino. O artista sabe que esta obra não é apenas uma pedra que adquiriu formas, é um ser que merece homenagens e adorações. Mais bela que a própria Vênus, Galeteia é a carne palpitante que recusa outros golpes do formão. Sabendo-se pronta, à perfeição em forma de mármore falta apenas obter a alma da vida.

Vida há no escultor e, falando apaixonadamente, Pigmalião deseja arrancar o calor de seu próprio coração para aquecer o corpo da amada. Ele perece do excesso de vida que a ela falta. A ele seria suficiente existir dentro dela.

Acreditando-se tomado por alucinações e delírios, Pigmalião vê sua obra se movimentar. Ela desce do pedestal em que foi esculpida e ele se joga de joelhos ao chão. Levantando as mãos e os olhos ao Céu, o escultor proclama “Dieu immortels! Vénus! Galathée! O prestige d’un amour forcené”.¹⁰

Realidade e alucinação não mais são elementos paradoxais, Galeteia toca a si mesma e diz “Eu”. Toca a uma outra estátua de mármore e observa “Não sou mais eu”. Colocando a mão no coração de seu criador e o cobrindo de ardentes beijos, suspira, por fim, “Ah! Ainda eu”. O criador responde àquela que acredita ser a mais perfeita obra de suas mãos, de seu coração e dos Deuses: “eu te dei todo o meu ser, e não mais viverei se não for para ti”.

Começamos a análise do texto de Rousseau comparando-o com a história contada pelo poeta latino Ovídio.

Escrito em uma só cena, o texto de Rousseau parece sintetizar o lirismo já existente na narrativa de Ovídio. Um primeiro elemento que pode confirmar nossa afirmativa é que o poeta latino constrói sua história em terceira pessoa e com duração temporal de vários dias; o escritor romântico, por sua vez, opta por um monólogo lírico em primeira pessoa que ocorre no momento de maior ápice do sofrimento, os minutos imediatamente anteriores ao que Galeteia ganha vida. O amor torna-se, então, mais exacerbado na cena de Rousseau e acaba por revelar um retrato mais sentimentalista de uma mesma história.

Além disso, se no poeta latino Pigmalião é escultor “para se distrair”¹¹ e tem Galeteia como sua única obra, em Rousseau, dentre tantas estátuas já esculpidas, a mais

¹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, COIGNET, Horace. **Pygmalion scène lyrique**. Genève: Editions Université de Genève – Conservatoire de musique, 1997, p. 16.

¹¹ OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Madras Editora, 2003, p. 207.

perfeita será aquela por quem o criador se apaixonará. Acrescentamos que Vênus é a deusa do amor, e a ela atribuem ambos os autores a centelha de alma dada a Galeteia, todavia, em Rousseau, a fala final dos amados e o desejo do criador de oferecer a uma única criatura o calor essencial à vida tornam Pigmalião também um Deus.

Em Ovídio, Pigmalião quer que Galeteia ganhe vida. Contudo, nos festejos de Vênus, temendo ser demasiado ousado seu pedido, ele diz à deusa, “rezo para que minha mulher possa ser [...] como minha menina de marfim”.¹² Provando a superioridade dos deuses, como era *mister* em sua época, Ovídio faz Vênus realizar o desejo do mortal e consente que Galeteia não só viva, mas também se case com Pigmalião e com ele tenha filhos.

Em Rousseau, Vênus ainda existe, mas acima da deusa que formoseará o texto, está o amor que se torna a fonte não só da vida de Galeteia, mas principalmente da própria existência dos que foram unidos em uma só chama (entendidos aqui como o casal romântico e os espectadores que sentem empatia pelo que está sendo encenado).

Em prefácio à obra **Metamorfoses**, Adelino José da Silva d’Azevedo frisa o aspecto da obra resumir “os problemas universais” e “a transformação fatalística das coisas, num movimento sem descanso”.¹³ Ao compararmos os temas paradigmas de **Dafne** e **Pigmalião**, podemos dizer que os autores melodramáticos escolheram, dentre todas as narrativas da obra latina,¹⁴ o problema universal do amor e da transformação fatalística que ele pode causar.

Salientamos ainda que Zélia de Almeida Cardoso classifica **Metamorfoses** como “poema lírico”¹⁵ e o faz observando: trata-se de “uma sucessão de quadros coloridos e belos, onde não falta o movimento, a caracterização pessoal e a expressão da sentimentalidade”.¹⁶

Além disso – seja através dos comentários entre pastores e ninfas na obra **Dafne**, seja através do lirismo existente em **Pigmalião** – podemos verificar que os

¹² OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Madras Editora, 2003, p. 208.

¹³ Id. **Metamorphoseon**. São Paulo: Saraiva, 1950, p. 11.

¹⁴ Em **Metamorfoses** o poeta constrói um canto que vai das origens do mundo até o tempo do poeta, ou seja, até o século de Augusto.

¹⁵ CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989, p. 81.

¹⁶ Ibid.

autores melodramáticos exacerbaram ainda mais o sentimentalismo já existente nas histórias míticas que recriaram.

No que concerne à musicalidade, temos vinte inserções musicais em **Pigmalião**. Rousseau fazia questão de frisar que a gênese da peça era ligada de maneira indissolúvel ao elemento musical, fato que fez até com que muitos atribuíssem a ele as composições que pertenciam, originalmente, a Horace Coignet.

Interessante observar que esta confusão de autorias não seria desmentida nem pelo escritor nem pelo músico. No prefácio da publicação francesa de 1997, a confusão é retratada de maneira anedótica. Contava-se que um inglês assistira ao espetáculo e atribuíra a Rousseau a criação indivisível da obra dizendo que palavras e músicas igualmente sublimes deveriam pertencer a um só criador. Rousseau não se manifestou. Coignet, que poderia ter se sentido ultrajado, respondeu meses depois ao jornal que a música não pertencia a Rousseau, mas era proveniente do que a presença deste escritor lhe inspirava e, por causa disso, decidira gravá-la e dar ao mestre o que verdadeiramente a ele pertencia. Rousseau, não achando necessário diminuir o ardor da reverência do seu admirador, aceitou então ser o único autor de **Pigmalião**.

Essa reunião simbólica entre o que compõe através de notas musicais e o que o faz com palavras poderia explicar o motivo maior que levou Rousseau a escrever seu *mélos drâma*. O autor explicava sua obra dizendo ser necessário existir uma reunião quase orgânica entre poeta e músico, reunião cujas raízes estão nos poetas gregos para os quais a dicotomia entre a palavra e a música era inexistente.

Em **Metamorfoses**, Ovídio não utiliza a palavra canto para definir sua narrativa, mas outros poetas da sua época o fazem tanto que, ao explicar a tradição homérica na **Eneida** de Virgílio, Sérvio Honoratus conceitua:

Cantar é um termo polissêmico, pois tem três significados: algumas vezes significa *louvar* como em ‘cantavam o rei’, outras *pressagiar*, como em ‘suplico que tu mesmo cantes’ e outras como *entoar* como neste lugar, com efeito, significa propriamente entoar porque os cantos devem ser entoados.¹⁷

Se considerarmos que Rousseau designa seu texto não só como melodrama, mas também como “cena lírica”, podemos salientar:

¹⁷ PREDEBON, Aristóteles Angheben. **Edição do manuscrito e estudo das Metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire**. 2007. 850 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, f. 17.

A conotação do vocábulo lírica articula-se estreitamente à sua etimologia: no início, designava uma canção que se entoava ao som da lira. Assinalava, pois, a aliança espontânea entre a música e a poesia, ou entre a melodia e as palavras.¹⁸

Acrescentamos ainda que em **Dafne**, Rinuccini explicita as palavras “lira” e “cantar” no discurso inicial de Ovídio: “Quel mi son io, she sul a dotta lira cantai”.¹⁹

Portanto, o pensamento de Rousseau é pertinente, pois, para os antigos, assim como ele dissera, os gêneros literários uniam a palavra à música.

Findamos esta primeira parte de nossa análise, observando que a musicalidade é um elemento comum aos textos que foram designados como melodramas. Mas, ao elemento melodioso, devemos acrescentar também a já forte presença de um enredo de cerne amoroso no qual o sofrimento e o sentimentalismo, exacerbados inclusive pela música, acabam por ser o tom textual mais importante.

CLICHÊ E MELODRAMA

Após duas peças de pequeno sucesso, **Les petits Auvergnats** (com 73 sessões) e **Victor ou l'enfant de la forêt** (com 102 sessões), René-Charles Guilbert de Pixérécourt escreveu o texto que o faria ficar conhecido como **Le Père du mélodrame**²⁰ **Coelina, ou l'enfant du Mystère**.

Tendo sido composta em 1800, a peça em questão obteve 2376 sessões e serviu de modelo não só a outros textos de Pixérécourt, mas também aos melodramas que a partir de então seriam criados.

A partir dessa obra, o gênero melodramático, mais do que um espetáculo que mesclava árias musicais ao drama, passou a designar uma peça teatral que utilizava elementos preestabelecidos à exaustão.

Um resumo de **Coelina, ou l'enfant du Mystère** nos possibilitará observar quais seriam os elementos a serem repetidos posteriormente.

Um digno habitante de Sallenches, M. Dufour, encontra ao pé do rochedo de Arpennaz um senhor todo desfigurado e coberto de sangue. Ao ser indagado sobre o que

¹⁸ MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Ática, 2010, p. 306.

¹⁹ RINUCCINI, PERI. **Dafne**. Disponível em <<http://www.hoasm.org/VA/Dafne%20Libretto.pdf>>, Acesso em 20/10/2010.

²⁰ ESTÈVE, Edmond. **Études de littérature préromantique**. Paris: Librairie ancienne édouard champion, 1923, p. 139.

acontecera, a vítima, de nome Francisco, não consegue responder: tiranos haviam-lhe cortado a língua para que não os denunciasse. Sensibilizado com o drama do bom homem, M. Dufour acolhe-o.

Stéphany e Coelina, respectivamente filho e sobrinha de M. Dufour, vivem a esperança de concretizarem o puro amor que nutrem um pelo outro. Porém, Dufour é contra a união do casal em matrimônio: o homem justo teme que a sociedade o julgue interesseiro já que a sobrinha é herdeira de uma grande fortuna.

O escrúpulo demonstrado pelo tio paterno não existirá no tio materno de Coelina. M. Truguelin deseja casá-la com o filho Marcan.

Com o intuito de concretizar seus planos, Truguelin, tendo como companhia o criado Germain, vai até a residência de M. Dufour. Ao chegarem, ambos agem estranhamente quando se encontram com Francisco. O patrão ordena que o criado mate o hóspede de M. Dufour.

Coelina, sem ser vista, ouve as ordens do tirano. A boa menina alerta M. Dufour sobre as más intenções do tio materno. O tio bondoso expulsa o mal a tiros de pistola.

Após o ocorrido, M. Dufour decide concordar com o casamento da sobrinha com o filho Stéphany.

Uma grande festa é realizada para celebrar o noivado. Comparecendo a esta, o criado de M. Truguelin traz uma carta ao promotor da recepção. Ao lê-la, mesmo em presença dos convidados, M. Dufour não contém um grito: Coelina é indigna de se casar com Stéphany, pois nasceu de uma relação adúltera.

Junto à carta, a prova do parentesco desconhecido: a certidão de batismo revela que a moça é filha de Isolina (irmã de Truguelin) e Francisco Humberto (o homem do qual haviam cortado a língua). Coelina aceita o pai, mas seu “antes tio”, M. Truguelin, não aceita o pecado e a expulsa de casa.

Logo depois, chega à festa o Dr. Audrevon, um homem da lei que diz ter visto os que mutilaram Francisco rondarem a residência. M. Dufour, arrependido, pede que todos saiam à procura dos inocentes.

Em um rochedo, Truguelin ouve o eco de sua culpa: “Nenhuma resposta aos assassinos! Vingança! Vingança”. O tirano grita pensamentos desconexos. Michaud, um habitante das redondezas, apiedado da aparente loucura de Truguelin, oferece-lhe abrigo. O bondoso homem, porém, já havia acolhido Coelina e Francisco em sua

residência. Ao encontrar pai e filha, Truguelin atira em Francisco. O estampido atrai as demais pessoas da vila ao local.

Através de monólogos explicativos, o mistério é desvendado. Isolina casara-se secretamente com Francisco. Apesar de estar ciente do ato da irmã, M. Truguelin oferecera a mão de Isolina ao irmão rico de M. Dufour. Com esta união, o tirano pretendia tomar posse da opulenta fortuna do barão. Após o nascimento de Coelina, desesperado por já ter perdido sua amada esposa, Francisco batizara a filha em segredo. Ao saber do documento, M. Truguelin mutilara o inocente.

M. Dufour compreende a inocência de Francisco e de Coelina e permite que ela se case com Stéphaney. O casamento entre os virtuosos simboliza a virtude vencendo a tirania.

Numa ária musical, única da peça, a cena que finaliza o espetáculo coloca em relevo a vitória do Bem e a moralidade da peça:

Vous voyes, mes chers amis, / De l'ombre en vain l'on couvre / Les crimes que l'on a commis, / Tôt ou tard ça s'découvre. / Soyons bons, francs, vertueux, / Faisons souvent des heureux, / Alors gaiement on danse / Le rigodon, / Zig, zag, don, don; / Rien n'échauff la cadence / Comme un'bonne action.²¹

O resumo do enredo de **Coelina, ou l'enfant du Mystère** nos permite identificar a série de elementos que se repetiram em suas peças posteriores.

Por meio de uma visão maniqueísta de mundo, o melodrama trabalha com signos que conotam hiperbolicamente o embate entre Bem e Mal. Neste gênero teatral, personagens virtuosas são perseguidas por tiranos; mutilações e tiros de pistola explicitam os interesses financeiros em jogo; cartas revelam adultérios e parentescos insuspeitos; espectros atormentam os culpados e, a explícita vitória redentora da virtude, mostra que o puro amor sempre vence a maldade.

Edmond Estève cita, em seu estudo sobre literatura pré-romântica, que “Coelina marque une date non seulement dans la vie de son auteur, mais encore dans l'histoire du genre dramatique auquel le nom de Gilbert de Pixérécourt est indissolublement lié: le mélodrame”.²²

²¹ ESTÈVE, Edmond. **Études de littérature préromantique**. Paris: Librairie ancienne édouard champion, 1923, p. 150.

²² Ibid., p. 151.

Tendo seu teatro representado no *Boulevard du Temple*, mais tarde conhecido como *Boulevard du Crime* devido aos inúmeros assassinatos cometidos neste local, Pixérécourt conseguiu uma grande apreciação por parte do público. Escrevendo para pessoas, que ele mesmo identificava como aquelas que não sabem ler, as montagens de suas peças posteriores totalizaram mais de 30.000 apresentações.

Porém, em 1844, o autor presenciou sua ruína. O acontecimento real, digno do exagero de uma peça melodramática, foi o incêndio que destruiu por completo o *Boulevard du Temple*. Durante a encenação de **Bijou, ou l'enfant de Paris**,

[...] une mèche imbibée d'esprit de vin tomba du cintre et mit le feu à la scène. Les pompiers n'étaient pas à leur poste. Un maladroit obstrua les prises d'eau au lieu de les ouvrir. Bref, en moins de rien, tout l'édifice s'écroula, ensevelissant quatre victimes sous ses décombres.²³

Pixérécourt, responsabilizado pelo acontecido, além de ter respondido a inúmeros processos, acabou por afastar o público de suas peças. Apesar de ter morrido só e na miséria, os 120 textos criados pelo autor francês passaram a servir de modelo de sucesso para outros textos do gênero.

No livro **Viagens na minha terra**, podemos observar, em uma opinião crítica de Garrett ao melodrama, a permanência do gênero.

E o destempero original de um drama *plusquam* romântico, laureado das imarcescíveis palmas do conservatório para o abrimento das nossas bocas! Lá de longe aplaude-o a gente com furor, e esquece-se que fumou todo o primeiro ato cá fora, que dormiu no segundo, e conversou nos outros, até a cena da xácara, do subterrâneo, do cemitério, ou quejanda; em que a dama, soltos os cabelos e em penteador branco, endoidece de rigor, – o galã, passando a mão pela testa, tira do profundo tórax três ahs! do estilo, e promete matar seu próprio pai que lhe apareça, – o centro perde o centro de gravidade, o barbas arrepela as barbas... e maldição, maldição, inferno!... 'Ah mulher indigna, tu não sabes que neste peito há um coração, que neste coração saem umas artérias, destas artérias umas veias – e que nestas veias correm sangue... sangue, sangue! Eu quero sangue, porque tenho sede, e é de sangue... Ah! Pois tu cuidavas? Ajoelha mulher, que te quero matar ... esartejar, chacinar' - e a mulher ajoelha, e não há remédio senão aplaudir...

E aplaude-se sempre.

[...] Peço aos ilustres puritanos que, à força de sublimado quinhentista, têm conseguido levar à língua à decrepitude para curar de suas

²³ ESTÈVE, Edmond. **Études de littérature préromantique**. Paris: Librairie ancienne édouard champion, 1923, p. 164-165.

enfermidades francesas, peço-lhes que me perdoem o galimatias, porque ele é muito mais português que outra coisa [...].²⁴

Sendo assim, exacerbando elementos românticos, o melodrama faria sucesso ao trazer à cena do drama personagens que simbolizam a luta maniqueísta do Bem (representado por um galã sentimental e por uma mulher que enlouquece por não poder concretizar o amor sentido) contra o Mal (representado por um vilão sanguinolento). No final, a vitória redentora da virtude sensibilizaria o público que aplaudiria os *clichês* que formam um gênero já não mais apenas francês, mas universal.

O MELODIOSO E O MELOSO

Na obra **Do formalismo estético trovadoresco** (1966), Segismundo Spina chama de *topos* a designação genérica que compreenderá os esquemas de pensamento, de sentimento, de atitude e de argumentação; como *lugar comum* o autor compreende um conteúdo constante que circula, mas não possui uma fórmula literária definida; o *estereótipo* será, segundo o autor, o *topos* na sua forma tanto quanto possível fixa, isto é, no seu estado matriz, ou seja, é o *lugar comum* cristalizado numa forma de expressão; o *clichê*, por fim, é o estereótipo que se trivializa e, porque repetido à exaustão, torna-se *clichê*.

Conforme Margot Berthold, as representações operísticas eram a “revificação do drama antigo no espírito da música”.²⁵ Observa ainda, que a ópera do século XVI, fixava-se na repetição de poucos temas, geralmente histórias de Dafne e de Orfeu.

Em 1772, ao denominar seu texto **Pigmalião** de melodrama, Jean Jacques Rousseau criou o entendimento de que esse gênero seria um espetáculo que incluísse algumas árias musicais em um texto primordialmente dramático.

Após nosso estudo, podemos acrescentar que tanto as óperas do século XVI, algumas delas denominadas como melodramas, quanto **Pigmalião**, não tinham somente a musicalidade como elemento comum. Criadas a partir de um *topos* semelhante, os enredos amorosos míticos (de raiz, poderíamos acrescentar ovidianas), as obras em questão seriam o *lugar comum* do texto sentimentalista no qual a supremacia do Amor é sempre incontestável.

²⁴ GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. São Paulo: Editora FTD, 1992, p. 174-175.

²⁵ BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 325.

No século XIX, já se afastando da obrigatoriedade do canto, René-Charles Guilbert de Pixérécourt, repetindo elementos comuns em vários de seus textos, criou certos estereótipos que representariam o gênero melodramático: tendo como ponto fulcral o embate entre as personagens virtuosas e os vilões (a representarem hiperbolicamente o Bem e o Mal), o melodrama se pautaria no exagero sentimental, na presença de discursos grandiloquentes, na sanguinolência das cenas, na revelação de parentescos desconhecidos e, no desfecho do texto, na explícita vitória redentora da virtude.

Alguns textos posteriores à Pixérécourt, ao reutilizarem hiperbolicamente determinados elementos literários, e ao trivializá-los, como nos alerta Garrett, podem esvaziar o sentido do melodrama tornando-o apenas um gênero literário formado por *clichês* vazios de sentido.

Entretanto, se no século XIX, Garrett igualou o melodrama a uma doença. No século XXI, podemos observar que os *melos* do drama, entendidos agora como tonalidades sentimentais, musicais ou não, que elevam o amor e a virtude, produziram autores melodramáticos de grandiosa qualidade: Nelson Rodrigues e Almodóvar, para citarmos exemplos dentre tantos que existem na ribalta e na tela de nosso tempo.

