

Boca de cena

Fernando Guerreiro

José Oliveira Barata, Fernando Matos Oliveira, Maria Helena Santana (eds), *O melodrama - I*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, 2006, 179 pp.

Com a sua estética do "choque" e do "espanto", o melodrama corresponde a um novo regime de sensibilidade e de sensações que nos conduz, ao longo do século XVIII, do sensualismo de um Du Bos (1719) ao período da Revolução em França (1789 - 1799).

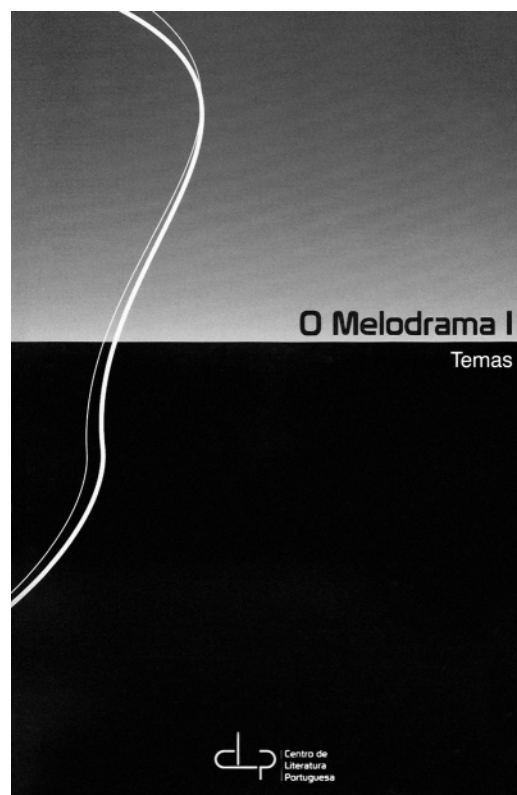
Neste sentido, como refere Peter Brooks (1976), enquanto "expressionismo da imaginação moral", o melodrama encontra-se na base da "forma moderna do imaginário".

Tendo a ver com o que Brooks designa por uma estética (retórica) do "excesso", o melodrama, segundo diversos autores (para lá de Brooks, Jean-Marie Thomasseau e Anne Ubersfeld, entre outros), faria desse "exagero" (enfático, patético, sentencioso), o próprio instrumento de uma "refundação" unitiva e catártica.

Por outro lado, se considerarmos a sua "contaminação" (original, genológica) com os espectáculos de feira e/ou ópticos – lanterna mágica, panorama e diorama, tudo formas de pré-cinema (Hassan El Nouty) –, o Melodrama surge decisivamente – completando a transformação do Drama burguês e antecipando o Drama romântico – como um "teatro para a vista" (visual: ocular e óptico). Na sua vontade de concorrer com o romance – e depois fazendo corpo com o *roman-feuilleton*, já nas décadas de 1830/40 –, o melodrama vai dar mais importância à cena, desenvolvendo uma forte componente espectacular e decorativa ("pitoresca", para usar um termo do vocabulário estético da época). "O tempo dos espectáculos puramente oculares chegou", escreve Théophile Gautier numa crítica de 1841.

É no quadro desta interrogação sobre o melodrama como género teatral, mas não só, do imaginário da modernidade, que se insere o primeiro volume *O melodrama* publicado pelo Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra.

Como se refere no texto introdutório, os seus objectivos são a "revisitação conceptual do género", questionando a sua "vertente genológica" – nomeadamente a sua extensão a outras formas como o romance e o cinema –, com uma "especial incidência nas suas manifestações na cultura portuguesa" (pp. 5, 6). O volume inclui ainda a tradução (anónima) de *La femme à deux maris* (*A mulher de dois maridos*), de Guilbert de Pixérécourt, obra em que o autor usa pela primeira vez, em 1802, a caracterização específica do género do melodrama.



Se tivermos em conta a caracterização do melodrama, por P. Brooks, como uma retórica do "excesso", funcionando no âmbito de uma estética do "espanto", assente numa *mise en scène* que recorre a todas as técnicas do *pathos* subjectivo (da expressividade da voz e da pantomina) e objectivo (uso de objectos e adereços como "atracções"), então, o texto de Bruce McConachie ("Towards an evolutionary perspective on dramatic genre", pp. 11-24), ao procurar interpretar a questão dos géneros (pp.12,13) e o dispositivo particular do melodrama em função do que Jaak Panksepp designa por "padrões de uma resposta emotiva coerente" (1998: 18), parece inserir-se numa revisão comportamentalista e cognitiva das estéticas (teorias) da recepção.

McConachie, com efeito, faz da reacção emotiva do público o critério da "forma" – assim como da experiência que socializa essa reacção, estabelecendo um vínculo com a História –, propondo em alternativa ao sistema de caracterização predominantemente "formal" dos géneros, outro (de novo Panksepp), agora baseado na constância de repetição desses "padrões emotivos" – que seriam, a saber, "desejo, medo, raiva, lascívia, ansiedade, fingimento" (*seeking, fear, rage, lust, care, play*) e, no caso do melodrama,

"pânico" (que ele relaciona com "o que se poderia chamar o síndrome do *stress* pós-revolucionário") (pp. 18-22).

Uma questão que se pode contudo pôr é a de saber em que medida a tónica colocada na "constância" de uma reacção emotiva não se revela um modelo "conservador" que leva a valorizar, numa situação representacional, a reposição do "mesmo" (da "expectativa" como factor condicionante) sem ter talvez suficientemente em conta, no seu enfoque generalizante, os aspectos mais propriamente relacionados com as características locais (actuais) e mutacionais da *performance*.

O texto de Lúcia Ferreira ("A recepção do melodrama no teatro português", pp. 71-113) cruza a reflexão genológica com a história das formas teatrais em Portugal, sobretudo nas primeiras décadas do século XIX e no contexto da "crescente influência do teatro francês".

Se, entre nós, "a tendência começa a fazer-se sentir logo nos finais do século anterior, em comédias sentimentais ou lacrimajantes, a que a literatura de cordel não será de todo alheia" (p. 82), tem particular interesse colocar a questão – que também marcou o desenvolvimento da teoria do drama romântico em França (vejam-se as reservas de Victor Hugo no Prefácio de *Ruy Blas*, em 1838) – das difíceis relações do Romantismo com esse género "impuro" ("um género, recomposto já de muitos géneros" [Mendes Leal]) e "baixo" de teatro (num momento, os anos 20 e 30, em que a referência a Victor Ducange substitui a do modelo "clássico" de Pixérécourt).

Se José Agostinho de Macedo, tudo menos um romântico, na sua *Carta ao Senhor Manoel Mendes Fogaça* (1811), alude, criticamente, aos "atropelos" à "verosimilhança" e ao "bom senso" produzidos pela nova dramaturgia da "peripécia" (do *coup de théâtre*) – capaz, no entanto, segundo a publicidade de *A preta de talentos* de António Xavier, de "um estado de perfeita suspensão dos sentidos, pelo bem manejado jogo das cenas" (p. 91) –, já Mendes Leal, em 1856 (no Prefácio do drama *A redenção*, de Ernesto Biester), desenvolve ideias que vêem no melodrama uma forma por excelência da estética do "choque" da modernidade (Walter Benjamin) –, nos seus termos, "o género, vário e múltiplice, que mais se quadra com o espírito móbil, perscrutador e inquieto de uma sociedade que é toda ela acção" (p.105).

Deste ponto de vista, a tradução (anónima) de *A mulher de dois maridos* de Pixérécourt (1802) (pp.117-178) conduz-nos à componente melodramática (no duplo sentido, teatral e lírico) da ficção de Camilo Castelo Branco, estudada neste volume por Sérgio Paulo Guimarães de Sousa no seu texto "Camilo e o melodrama: entre dois mundos" (pp.37-69).

Como o autor observa, em Camilo – nisso consubstanciando o "impasse" da sua época – tende a

criar-se uma "situação bipolar de entre-dois" tanto no plano simbólico (transida no efeito de conflito geracional entre a moral dos pais e a dos filhos), como no estético (a mutação abortada no sentido pleno do Romantismo) (pp. 43, 53, 62).

Se a sublimação, no plano moral – "uma denegação do desejo através de uma espiritualização do personagem" (p. 55) –, pode constituir a forma de recuperar (ou não consciencializar) a necessária *schize* (ruptura), no plano estético, o "patético", com a exacerbação das sensações, mantém "irresolvido" (ainda que frequentemente denegado ou reprimido) o carácter conflitual dos signos. Algo, aliás, que a cinematização do universo ficcional de Camilo por Manoel de Oliveira (*Amar de perdição*, *Francisca*, mas também *O dia do desespero*) tem sobejamente evidenciado.

É esse pedido de "mais" ou de "outra coisa", de que então podia ser indício o melodrama (como "drama de espectáculo", p. 8), que as palavras de outro espectador da época, Júlio César Machado, em 1862, deixam antever: "Eram pantominas trágicas, acompanhadas a diálogo, coisa que ficaria muito deleitável, se não tivesse frases, porque a acção consistia nos gestos, nos gritos, nas correrias, nos assassinatos, nos asfixiamentos! A palavra ali era inútil, a palavra é que prejudicava o género!" (cit. p.109).

Ou seja, o pedido de outra linguagem das formas, a surgir no final do século: o "cinema".

Resultando da hibridização de várias modalidades para(infra-)teatrais (pantominas, *vaudeville* e *opéra comique*, assim como as "cenas revolucionárias" do fim do século XVIII), o melodrama, em certa medida – e disso pareciam ter alguma consciência quer Pixérécourt, para quem o melodrama existia "há 3000 anos", relacionando-o com a tragédia grega, quer Henri Heine, ao referir-se, em 1837-1838, às "peças dionísicas dos *boulevards*" (*De la France*) –, repunha para os tempos modernos a hipótese do "drama musicado grego" (Nietzsche). Dito de outro modo, o sonho: utopia de uma "arte total", de síntese, que insiste na relação entre a ópera e o drama romântico, na estética (simbólica) de Wagner e na concepção do Cinema, nos termos de um dos seus primeiros pensadores, Ricciotto Canudo, como "Drama musical do ecrã" (*L'Usine aux Images*, 1927).

É essa a via de análise que, no volume que recenseamos, segue Edmundo Cordeiro num texto sobre "Melodrama e Cinema" (pp. 25-36).

"Quando surge o Cinema, o filme vem a tornar-se na forma que substitui o melodrama teatral enquanto espectáculo popular (...). E sendo mudo o cinema, a mimica dos actores, além de excessiva, era como que naturalmente acompanhada pela música: melodrama" (p. 26), observa o autor, para concluir: "a forma genérica inicial do filme seria o melodrama; filme = melodrama" (p. 30).

>
 "Ah! Pérvido",
 do drama
A noite do homicídio,
 de Albert e Labrousse
 (versão portuguesa,
 1842).



No seu artigo, e no seguimento de estudos como os de Noël Burch, Thomas Elsaesser (para as primeiras formas do cinema) ou Tom Gunning (sobre Griffith), Edmundo Cordeiro, para lá de focalizações mais direccionadas em autores (Griffith, Sirk, Fassbinder) ou formas (o "grande plano" ou a "montagem alternada" – a que já se refere Eisenstein em "Dickens, Griffith and the Film Today"), vê também no "excesso estilístico" e "emocional" da forma-significação do melodrama – sempre possível factor de "perturbação" da "esquemática linearidade narrativa do "modo institucional de representação" (Burch) – a marca simultaneamente remanescente e insistente de uma vontade "total" de expressão das formas que ele relaciona com a Imagem-pulsão de Gilles Deleuze (pp. 29,32).

Não era esse também o efeito primário desde sempre visado, enquanto "forma moderna do imaginário" (Brooks), pelo melodrama?

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1982), Charles Baudelaire: *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot.
- BURCH, Noël (1990), *Life to those shadows*, Los Angeles, University of California Press.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1- L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- DU BOS (1993), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- BROOKS, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination*, New Haven & London, Yale University Press.
- CANUDO, Ricciotto (1995), *L'Usine aux Images*, Paris, Séguiet / Arte Éditions.
- EISENSTEIN (1977), "Dickens, Griffith and the Film Today", *Film Form*, New York & London, Harcourt Inc.
- ELSAESSER, Thomas (Ed.) (2006), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute.
- GUNNING, Tom (1991), *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.
- HEINE, Henri (1994), *De la France*, Paris, Gallimard.
- MACEDO, José Agostinho de (1811), *Carta que escreveu o Senhor Manoel Mendes Fogaça, a hum seu amigo transmontano, sobre huma comedia, que vira representar em Lisboa*, Lisboa, Imprensa Régia.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1997), *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa. Relógio d'Água.
- NOUTY, Hassan El (1978), *Théâtre et pré-cinéma: Essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*, Paris, Nizet.
- PANKSEPP, Jaak (1998), *Affective Neuroscience. The Foundations of Human and Animal Emotion*, New York, Oxford University Press.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), *Le mélodrame*, Paris, P.U.F.
- UBERSFELD, Anne (1993), *Le drame romantique*, Paris, Belin.