

Teatro e sociedade no século XIX: representações da mulher no melodrama

Claudia BRAGA¹

Resumo:

O melodrama surge num momento particular da história francesa no qual se observa, em boa parte devido aos ideais revolucionários do Estado laico – aliados a um profundo desprezo pela igreja, considerada um dos esteios do *Ancien Régime* – um enorme vazio moral deixado pela supressão das práticas religiosas, bem como pelas transformações ocorridas no próprio tecido social.

Neste sentido, e tornando-se desde logo um gênero de cunho extremamente popular, o melodrama teve como um de seus objetivos iniciais a representação de parâmetros comportamentais que servissem de exemplo para uma platéia que pela primeira vez tinha acesso às apresentações teatrais e às casas de espetáculos e que estava afastada de outras possíveis fontes de aprendizado.

No jogo de representações e de ensinamentos do mundo proposto pelo melodrama, que representação teria o feminino? Que papel teria a mulher neste gênero novo, fruto de uma sociedade nova, nascida na esteira de um movimento que tinha como bandeira os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”?

O “papel” da mulher nesta sociedade que se formava, papel este transposto, representado no melodrama, em pouco ou nada diferia daquele que lhe era reservado antes das conquistas de 1789. É este “lugar” social do feminino representado nas peças melodramáticas que se pretende discutir no trabalho a ser apresentado.

Palavras-chave: Teatro – sociedade – representações – gênero – melodrama

Introdução

Gênero de cunho extremamente popular surgido no período pós-revolucionário francês em fins do século XVIII, o melodrama teve como um de seus objetivos iniciais a representação de parâmetros comportamentais que servissem de exemplo para uma platéia que pela primeira vez tinha acesso às apresentações teatrais e às casas de espetáculos.

Nesse sentido, era representado o “papel” da mulher na sociedade que se formava, papel este que em pouco ou nada diferia do que lhe era reservado antes das conquistas revolucionárias de 1789. É este “lugar” social do feminino representado nas peças melodramáticas que se pretende discutir aqui.

O gênero – origem

¹ Universidade Federal de São João Del Rei

Uma lenta transformação afeta as manifestações artísticas de modo geral, durante todo o século XVIII. Esta transformação se processará de forma ainda mais clara no teatro, que observará ainda a transformação de seu público, aumentado pelas classes populares e sensibilizado aos extremos pelos anos movimentados e sangrentos da Revolução Francesa. A junção destes eventos será o germe de onde surgirá o que se poderia chamar de “estética melodramática”.

Outro impulso para a transformação que se operará de forma inarredável no teatro é ainda a promulgação, em 1791, de um Édito que dizia que qualquer pessoa que quisesse poderia construir um teatro e “ali fazer representar peças de todos os gêneros”, o que fará “pipocarem” por toda a França e por toda parte pequenas casas de espetáculos, num evento que será apelidado “teatromania”.

O novo gênero teatral caíra no agrado de todas as classes sociais, por diferentes razões. As classes mais populares, que começam então a freqüentar o teatro, vêem-se a si mesmas nos espetáculos da virtude oprimida, porém triunfante, que o melodrama oferece, e é exatamente isso o que atrai o seu interesse. A burguesia, por sua vez, aplaudirá no melodrama a clara reação ao anticlericalismo reinante que ali se observa, o culto da virtude e da família ali estimulados, e o reforço dos valores tradicionais, também presente no melodrama. Por fim, a aristocracia freqüentará os *Boulevards* para assistir aos espetáculos que mostravam um senso de hierarquia e reconhecimento do poder estabelecido que pareciam perdidos no rescaldo da Revolução. O “poder estabelecido”, por sua vez, e com a cumplicidade mais ou menos consciente dos autores, aproveitará da melhor forma possível o entusiasmo popular pelo melodrama.

Em suma, propondo um imaginário da história da França onde triunfavam sempre os bons militares e uma visão da sociedade onde eram homenageadas as virtudes civis, os melodramas reconciliavam as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais e religiosas.

Melodrama - um preservador da “moral”

O melodrama surge num momento particular da história francesa no qual se observa, em boa parte devido aos ideais revolucionários do Estado laico – aliados a um profundo desprezo pela igreja, considerada um dos esteios do *Ancien Regime* – um enorme vazio moral deixado pela supressão das práticas religiosas, bem como pelas transformações ocorridas no próprio tecido social. Nesse contexto, os autores do gênero ensejaram, portanto, deliberadamente, cumprir uma missão moral e civilizatória com suas obras. É este sentimento de dever civilizador que traduz Guilbert de Pixérécourt, reconhecido como o primeiro autor melodramático, quando escreve no Prefácio de seu *Théâtre choisi*: “Foi com idéias religiosas e morais que me lancei na carreira teatral”.

Assim, são de modo geral a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento e a humanidade as qualidades mais praticadas no gênero, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência, que coloca a moral acima dos dogmas e incita a uma prática da tolerância na vida religiosa. A moral do melodrama procura, além disso, reabilitar a família e a pátria reforçando, para a primeira, o modelo cristão, para a segunda, os modelos militares de heroísmo e bravura.

O gênero cumpre à risca seu papel, tendo suscitado de Nodier, um crítico da época e grande admirador do melodrama, o seguinte comentário:

C'est que je les ai vus, en l'absence du culte, suppléer aux instructions de la chaire muette, e porter sous une forme attrayante qui ne manquai jamanis

son effet des leçons graves et profitables dans l'âme des spectateurs, c'est que la représentation de ces ouvrages vraiment classiques, dans l'acception élémentaire du mot, sans celle qui se rapporte aux influences morales de l'art, n'inspirait que des idées de justice et d'humanité, ne faisait naître que des émulations vertueuses, n'éveillait que de tendres et généreuses sympathies ; c'est qu'à cette époque difficile, où le peuple ne pouvait recommencer son éducation religieuse et sociale qu'au théâtre, il y avait dans l'application du mélodrame au développement des principes fondamentaux de toute espèce de civilisation une vue providentielle (...). Il fallait un théâtre qui met en scène les malheurs non mérités de la grandeur et de la gloire, les manœuvres insidieuses des traîtres, le dévouement périlleux des gens de bien. Il fallait lui rappeler, dans un thème toujours nouveau de contexture, toujours uniforme de résultats, cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies appuyées sur toutes les religions, que même ici-bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. Et que l'on n'aille pas s'y tromper, ce n'était pas peu de choses que le mélodrame : c'était la moralité de la Révolution..² (1971, pp. II-VIII)

O “lugar” da mulher no melodrama

Neste jogo de representações e de ensinamentos do mundo proposto pelo melodrama, que representação terá o feminino? Qual o lugar da mulher neste gênero, que era com igual intensidade tão amado por um grande público e tão desprezado pelos críticos e historiadores da literatura? Que papel terá a mulher neste gênero novo, fruto de uma sociedade nova e que havia nascido na esteira de um movimento que tinha como bandeira os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”?

Um papel em pouco ou nada diferente daquele que lhe era atribuído anteriormente...

Se as mudanças sociais propostas pelos revolucionários franceses seriam de tal ordem que abalariam toda a Europa, tais mudanças não chegavam, todavia, à igualdade entre os sexos, como bem o observaria Olympe de Gouges. Desta forma, para a arte de modo geral, mesmo nos mais reverberantes períodos do movimento, o que se observa nas ilustrações, por exemplo, é que

As mulheres quase nunca eram representadas como indivíduos participando ativamente na Revolução, mas antes como membros de uma ação coletiva motivada por necessidades materiais imediatas e, mais freqüentemente,

² O que eu os vi fazer foi, na falta do culto, substituir as instruções do púlpito e lançar, de uma forma atraente, à qual não faltava jamais o efeito cênico, lições graves e proveitosas na alma dos espectadores. A representação dessas obras verdadeiramente clássicas, na acepção elementar do termo, sem aquela que se reporta às influências morais da arte, inspira apenas idéias de justiça e humanidade, faz nascerem apenas emulações virtuosas, desperta apenas ternas e generosas simpatias. O que vi foi que nesta época difícil, na qual o povo só pode recomeçar sua educação religiosa e social no teatro existe, na aplicação do melodrama ao desenvolvimento dos princípios fundamentais de qualquer civilização, uma visão providencial (...) É necessário um teatro que coloque em cena os incômodos não meritórios da grandeza e da glória, as manobras insidiosas dos traidores, a dedicação por vezes arriscada das pessoas de bem. É necessário lembrar-lhe, através de um enredo sempre novo em seu contexto, sempre uniforme em seus resultados, esta grande lição na qual se resumem todas as filosofias apoiadas em todas as religiões: que mesmo aqui em baixo, a virtude não fica jamais sem recompensa e o crime não fica jamais sem castigo. E que ninguém se engane: o melodrama não é pouca coisa, ele é a moralidade da Revolução. (tradução nossa)

como símbolos das domésticas e castas virtudes que garantiam a pureza das intenções revolucionárias. (HIGONNET, 1991, p. 327)

Esta representação artística da mulher durante a Revolução Francesa repete suas representações anteriores ao período revolucionário, nas quais verifica-se que, alijada das esferas decisórias e da vida pública, à mulher era reservado o espaço doméstico, a administração e manutenção da estabilidade familiar, lugar este que, em proporções esmagadoras, será o seu nas mais diferentes formas artísticas.

Na representação popular da mulher nas narrativas, por exemplo, a falta de participação efetiva na vida comum será observada a partir do desenho das heroínas populares, que em sua maioria, eram objetos, admiradas não pelo que faziam, mas pelo que sofriam, como o pontua Peter Burke:

Para as mulheres, o martírio era praticamente a única via para a santidade, e existiam muitas lendas sobre mártires virgens que não se distinguem muito facilmente umas das outras, a não ser pelas mortes e torturas que tiveram (...). Igualmente passivas eram duas heroínas que muitas vezes ocuparam o lugar dos santos em países protestantes: a casta Susana (falsamente acusada, mas vingada, como Geneviève) e a paciente Griselda, que eram celebradas em peças alemãs, em teatro de fantoches ingleses, em baladas suecas, em folhetos dinamarqueses. Igualmente passiva é Cinderela, e também outras heroínas de contos populares; quase igualmente passiva é a Virgem Maria, a figura de obediência (a Anunciação) ou sofrimento resignado (a Crucificação). Judite a matar o tirano Holofernes parece ter sido uma exceção entre as heroínas. (1995, pp. 188-189)

Essa imagem estática do feminino que “sofre o mundo” ao invés de agir sobre ele, se estenderá à literatura do século XIX, na qual o modelo do ideal feminino será ampliado pela valorização da maternidade, associada ao culto de Maria, que também neste período ganha proporções desconhecidas antes de 1856, quando se instaura o culto de N. S. da Conceção. Nesse sentido, o discurso – perverso, é certo – que aí se propaga é o de exaltar a mulher para melhor conquistar sua submissão, pois, como diria Stéphane Michaud, ao colocá-las no pedestal mariano, ele expulsa as mulheres da vida, já que, menos que ser “mulher”...

a mulher é madona, anjo ou demônio. Mas antes de mais nada ela é madona, vindo a perfeição das telas de Rafael, universalmente admiradas em toda a Europa, aureolar de plenitude sensual o modelo da mãe com a criança, da mulher que encontra a sua mais sublime realização na oferenda do espetáculo da sua maternidade. Exaltadas como mães no segredo do lar, as mulheres pagam o preço de uma vontade restauradora. A Revolução conseguiu depor o rei e inventar o cidadão; não cria a cidadã. O propósito da Igreja é ainda mais claro. A partir da Contra-Reforma, a celebração de Maria adquire um valor militante; ela assinala uma vontade de reconquista, uma recusa de pactuar com o século. Devidamente amadurecida, a proclamação do dogma representa sob vários aspectos um golpe mediático. Atingido no seu prestígio espiritual pela indiferença religiosa que ganha os espíritos na Europa, ameaçado na sua autoridade política pelos primeiros sobressaltos da unidade italiana que o expulsam por algum tempo dos seus Estados pontifícios, Pio IX doura de novo o brasão ressuscitando os faustos barrocos: o aumento das glórias de Maria refletir-se-á sobre o seu Filho e sobre a Igreja ferida. A mulher simbólica tornou-se uma aposta, um instrumento de poder. Ela expulsou da vida as mulheres. (1991, pp. 146-147)

E é sobre este simbolismo que se apoiará o “espelho” oferecido pela literatura e pelo teatro, num universo que busca restaurar a “ordem” social abalada pela queda da monarquia absolutista, mas que para ela voltará de forma intermitente ao longo de todo o século XIX. Para ele a mulher será, portanto, mais que qualquer outra coisa, uma imagem; uma imagem sobre a qual se determina a degenerescência ou a estabilidade da sociedade ou, mais especialmente, da célula familiar.

É, então, no confinamento da mulher à casa que se fundamentará sua autoridade sobre a família, sobre o homem. Simbólica e praticamente é-lhes conferido tanto mais poder quanto mais elas abandonassem quaisquer pretensões políticas e/ou sociais externas ao âmbito doméstico, limitando-se ao papel de educadoras de seus filhos e amparo de seus maridos.

Esta “posição” da mulher, nascida nos debates sobre sua educação durante o período revolucionário, é reforçada pela igreja católica que, na Restauração, dará um lugar de destaque à figura feminina em sua iconografia, que passa a ter, inclusive, uma “exuberante predominância de santas”, as quais, acima dos sentimentos de abnegação e entrega, dados como modelos femininos por natureza, trarão, *ad infinitum* a glorificação da maternidade como função feminina primordial e continuarão a disseminar a associação das qualidades morais, da autoridade doméstica feminina com a religiosidade católica. Nesse sentido,

O progresso do sentimentalismo religioso no século XIX está em estreita relação com o sentimentalismo familiar: o modelo feminino católico é exclusivamente o da esposa e da mãe. À esposa a Igreja pede submissão e espírito de abnegação. Se o mundo é para todos um vale de lágrimas, é-o em especial para as mulheres. (GIORGIO, 1991, p. 206)

Também no melodrama, como já o demonstramos aqui, através das observações de Charles Nodier, é o discurso católico que se manifesta em cena e será, conseqüentemente, o motor da identificação social feminina ali representada, ou modelada. Se para a cultura católica do século XIX cabe à mãe a função de formação religiosa de seus filhos, sendo-lhe reservado o papel de exemplo de correção moral, e de um ilimitado espírito de sacrifício, da mesma forma, no melodrama

la femme est l'incarnation des vertus domestiques. De Fanchon la vieilleuse à Jeanne Fortier se dessine tout au long du XIX^e siècle un portrait de femme exemplaire subissant avec tous les courages outrages et avanies. L' héroïne de mélodrame est épouse, mais surtout mère que l'on sépare de ses enfants. Belles, bonnes, sensibles, avec une inépuisable aptitude à souffrir et à pleurer, elles subissent une double soumission, filiale et maritale, et les conséquences d'actes irréparables : malédictions paternelles, viols, mariages secrets... Elles l'emportent généralement sur les hommes en dévouement et en générosité (l'Alexandra de *Tékéli*). Ce n'est qu'après 1815 qu'apparaîtront les passions dévastatrices et les adultères. (THOMASSEAU, 1984, p. 35)³

Assim, se o melodrama divide de forma maniqueísta suas personagens principais, entre as quais haverá prioritariamente três outros “tipos” fundamentais – o *vilão*, figuração

³ A mulher é a encarnação das virtudes domésticas. Da sanfoneira Fanchon até Jeanne Fortier desenha-se, ao longo do século dezanove, um retrato da mulher exemplar suportando com toda a coragem ultrajes e afrontas. A heroína do melodrama é a esposa, mas é sobretudo a mãe que algo ou alguém separa de seus filhos. Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal, e as conseqüências de atos irreparáveis: maldições paternas, violações, casamentos secretos... Em geral elas superam os homens em devotamento e generosidade (Alexandra, de *Tékéli*) e é apenas em 1815 que começarão a aparecer as paixões devastadoras e os adultérios femininos. (tradução nossa)

emblemática do mal; um *jovem* destemido, representação da força da virtude e do bem contra as injustiças e a tirania; e o *niais* ou tolo, representante da sabedoria popular, com uma primitiva maneira de assistir aos embates entre as forças em ação – a protagonista feminina será, na maior parte das peças do gênero, uma jovem inocente e virtuosa, que se caracterizará não pela ação, mas pela forma estóica com que suporta perseguição, vilania e injustiça, pela forma serena com a qual enfrenta as vicissitudes.

Em termos de construção dramática, as personagens que sofrem a perseguição do vilão apresentam menor variação de comportamento: sua função, no enredo, é essencialmente fazer frente às situações terríveis que suscitam um suspense patético. No gênero sobre o qual aqui refletimos, pelo que se observa nas peças melodramáticas, de modo geral, são as mulheres e crianças que desempenham melhor esse papel de vítimas. Eis-nos, portanto, diante do modelo proposto pela religião, diante do modelo representado pela literatura até aquele momento. Esta protagonista, de inesgotável capacidade para suportar o sofrimento, “suportará”, não agirá. Será a vítima passiva das circunstâncias, e a partir dessa posição de estoicismo imobilizante é que buscará manter intacta, até o final de cada espetáculo, a sua pureza – e, conseqüentemente, a sua honra – valor entre os quais é construído o modelo feminino da perfeição virginal referendado pelo gênero.

Este modelo da jovem virginal se reforça, no melodrama, através da vigilância paterna que amaldiçoa e bane do seio familiar a filha que ousa escapar aos moldes de comportamento estabelecidos. Se tal eventualidade é quase excluída dos enredos melodramáticos do início do século XIX, a situação começa a ocorrer com o advento do romantismo, que traz para a cena o adultério feminino e a possibilidade dos “maus passos” dados pelas jovens solteiras, que começarão a povoar as intrigas de bastardos e de mães-solteiras, o que não tira, entretanto, a gravidade do ato, como se pode observar em *Closerie des Gênets* (1846), melodrama de Frédéric Soulié, e um dos maiores sucessos do século. A peça traz para o palco a honra perdida de uma moça que esconde de sua família o filho que cria, fato que, quando descoberto é devidamente amaldiçoado pelo pai, que chega a considerar a possibilidade de matar a filha culpada. E se, ao final, um casamento que despreza as barreiras sociais resolve a trama, a solução não apaga a culpa da moça que afirma num dado momento: “Se Deus puder me perdoar de não ter sido uma filha correta, será porque terei sido uma boa mãe.”

E é exatamente o da “mãe” o outro possível modelo disseminado pela estrutura melodramática e ainda mais exaltado na estética do gênero que o da jovem virtuosa. Seguindo os preceitos do século e da igreja, também no melodrama a figura da mãe é o esteio da representação familiar. Também ali esta personagem é toda submissão e abnegação, toda entrega e resignação, cabendo-lhe, e a ela somente, a guarda e manutenção das virtudes familiares.

A partir do grau de sofrimento a que é exposta – de modo geral a mãe melodramática é por diferentes razões afastada de um ou de todos os seus filhos – à figura materna é concedida uma maior mobilidade que à jovem inocente. Procurando encontrar seu(s) filho(s) que lhe fora arrancado, ou procurando protegê-lo(s) dos perigos e vicissitudes, é possibilitado à mãe do melodrama um enfrentamento direto destas dificuldades, enfrentamento este que tem como amparo quase que exclusivamente a fortaleza interior proporcionada pela fé e pela certeza íntima da justiça final da providência.

Seja qual for a posição ocupada pela mulher na trama melodramática, entretanto, num reflexo do pensamento secular, em sua estética a grande representação do feminino passa pela anulação da personalidade feminina em nome de fatores externos a ela: a “pureza” exigida pelo universo masculino que a envolve, os filhos desaparecidos ou sofrendo perseguições, o marido ultrajado, um pai enfermo, ou seja o que for que não seja “seu”, sendo exatamente esta a razão de sua “exaltação” pelos padrões oitocentistas, que à mesma atitude davam nomes diferentes, como bem observa Michela de Georgio:

Podem operar-se distinções sutis entre a ideologia da abnegação natural das mulheres tal como a formulam leigos e católicos. Michelet chamava “amour” a essa vocação ilimitada. “Ela é o altar”, dizia ele da mulher. Vive para os outros e “é esse caráter relativo que a eleva mais do que o homem e faz dela uma religião”. É sobre essas qualidades comuns – abnegação e sacrifício de si mesma em favor dos outros – que se constrói a série de “conceitos”, “tipos ideais”, “abstrações intuitivas” do feminino que de modo intenso habitam a história cultural do século XIX. (1991, p. 234)

Plus ça change, plus c’est la même chose...

Buscamos aqui realizar uma breve reflexão sobre alguns aspectos referentes a um fenômeno artístico original, nascido de um movimento também inédito que questionou e destruiu estruturas sociais arcaicas, abalando todo um *modus vivendi* sobre o qual se apoiara a Europa ocidental até aquele momento.

Pelo que se observou, entre as inúmeras transformações estruturais ocorridas na sociedade naquele momento, não se alterou, entretanto, o lugar ocupado pela mulher, relegada ao espaço doméstico tanto na própria sociedade quanto nas mais diferenciadas formas de sua representação artística.

Este o caso do melodrama.

Fruto de seu tempo, não buscando reformar esta sociedade, mas dialogar com ela dando-lhe um reflexo de si própria, também no melodrama o mito do feminino ideal é mantido e reforçado segundo o pensamento do século, e mesmo neste gênero produzido pelo pensamento revolucionário da igualdade e da fraternidade entre os homens, ainda levaria muito tempo para que também para as mulheres estes ideais, assim como o da liberdade, começassem a se tornar matéria de representação.

Abstract:

The rise of melodrama occurs at a particular moment in French history in which it is possible to observe a huge moral gap – due to the revolutionary ideals of the worldly State associated with a general disregard for the Church as one of the stepping stones of the *Ancien Régime* – a gap left by the suppression of religious practices as well the transformations that took place in the very social texture.

As it first gained popularity, melodrama aimed at the representation of behavioral parameters that could serve as models for an audience that for the first time had access to theatrical performances and to show houses, and which had been previously excluded from other learning sources.

In the game of representations and worldviews proposed by melodrama, how could women be represented? Which role did women play in this new genre that resulted from a new society born from a movement whose ideals were those of “liberty, equality and fraternity”?

The “role” of women in this newly formed society, as transposed to the melodrama, differed little or nothing from that which had been reserved before the 1789 conquests. This paper aims to discuss the social “place” of woman as represented in the melodramatic plays.

Keywords: theater – society – representation – gender – melodrama

Referências bibliográficas

- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- GIORGIO, Michela de. “O modelo católico”. In: FRAISSE, Geneviève e PERROT, Michelle (org). *História das Mulheres no Ocidente – O século XIX*. Trad. Claudia e Egito Gonçalves. São Paulo: Ebradil / Porto: Afrontamento, 1991.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, Tomo II. São Paulo, Mestre Jou: 1980/1982.
- HIGONNET, Anne. “Mulheres e imagens. Representações”. In: FRAISSE, Geneviève e PERROT, Michelle (org). *História das Mulheres no Ocidente – O século XIX*. Trad. Claudia e Egito Gonçalves. São Paulo: Ebradil / Porto: Afrontamento, 1991.
- MICHAUD, Stéphane. “Idolatria: representações artísticas e literárias”. In: FRAISSE, Geneviève e PERROT, Michelle (org). *História das Mulheres no Ocidente – O século XIX*. Trad. Claudia e Egito Gonçalves. São Paulo: Ebradil / Porto: Afrontamento, 1991.
- NODIER, Charles. *Introduction au Théâtre choisi de Pixérécourt*. Genève: Slaktine Reprints, 1971, pp. II-VIII
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le Mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.