

Cadernos

letra e ato

A filha de Maria Angu e a cultura popular no teatro oitocentista

Larissa de Oliveira NEVES¹⁷

Resumo: Este artigo apresenta rapidamente algumas reflexões sobre o teatro brasileiro do século XIX, para então comentar a tradição francesa da personagem Madame Angot, recuperada na opereta *La fille de Mme Angot* (1872; texto de Siraudin, Clairville e Koning; música de Charles Lecocq) e, por fim, comparar a mesma com sua versão brasileira, *A filha de Maria Angu* escrita por Artur Azevedo e encenada no Rio de Janeiro em 1876.

Palavras-chave: teatro popular; opereta; história do teatro

O teatro musicado no Brasil oitocentista

Entre as décadas de 1870 e 1880 consolidou-se nas casas de espetáculos brasileiras um novo tipo de fazer teatral: os gêneros musicados, que vigorariam com força até praticamente meados do século XX e cujos descendentes continuam a ser apresentados com sucesso até hoje. Esses gêneros (revistas, operetas, mágicas, burletas) tiveram grande importância por diversos motivos, como a potencialidade cênica e a popularidade alcançadas, a difusão do teatro, a influência no teatro moderno que se iniciaria algumas décadas adiante; mas, principalmente, foram gêneros nos quais a cultura popular brasileira ganhou um espaço antes quase inexistente nos edifícios teatrais.

Diversos dramaturgos escreveram peças musicadas no período, no entanto, Artur Azevedo (1855-1908) é o nome que marcou essa geração de artistas, por ter sido o escritor que com mais afinco e qualidade dedicou-se à dramaturgia musicada no final do século XIX. Escritor fecundo, Azevedo foi também contista, cronista e poeta, no entanto sua

¹⁷ Professora de Dramaturgia e de Teatro Brasileiro do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Esse artigo é resultado de financiamento Fapesp (processo n. 2015/06188-7) E-mail: larissa@iar.unicamp.br

maior paixão voltava-se para a cena. Membro da Academia Brasileira de Letras e convivendo no dia-a-dia com os escritores do círculo de Machado de Assis, a quem admirava profundamente, Artur Azevedo escreveu, além das comédias musicadas, diversas comédias de costumes, as quais valorizava por estarem mais próximas aos ideais estéticos dos literatos de seu tempo.

Podemos dizer que durante o século XIX tivemos alguns dramas de grande excelência literária e cênica sendo produzidos, dentre os quais destacam-se *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves de Magalhães, e *Mãe*, de José de Alencar. No entanto, não podemos dizer que tivemos um escritor cuja produção de linha de frente fosse teatral e voltada para o drama. Dentre os dois autores citados, por exemplo, o primeiro passou para a posteridade como poeta e o segundo como romancista, já que, diferente de Artur Azevedo, eles não foram dramaturgos e “também poeta e romancista”; eles foram, sim, poeta e romancista e “também dramaturgos”. Isto é, enquanto podemos dizer que Azevedo escrevia teatro, além de outros gêneros, os outros autores escreviam poesia e romance, além de teatro. Foram homens de letras, que amavam teatro e a ele dedicaram parte de seu tempo, gerando peças bastante fortes, mas não se pode dizer que foram homens de teatro.

Assim, escritores brasileiros, cuja obra é lembrada primeiramente pelo teatro, no século XIX, dedicaram-se à comédia, não ao drama, sendo Martins Pena (1815-1848) e Artur Azevedo os principais dentre os inúmeros autores, vários dos quais estão hoje quase esquecidos. Essa situação dificilmente pode ser explicada (por que a comédia e não o drama?); o fato é, porém, que na obra de tais dramaturgos a cultura brasileira apresenta-se de forma bastante expandida: linguagem, costumes, festas surgem representados numa cena potencialmente crítica. No final do século, quando os gêneros musicados transformam os palcos, a rica cultura popular nacional ganha contornos vivos em personagens, enredos, música e dança – dialogando com um público ávido por diversão.

Existia clara identificação entre os habitantes do Rio de Janeiro e as peças cômicas musicadas. É bastante curioso notar, portanto, que esses gêneros começaram sua caminhada como adaptações de obras francesas. A invenção desse *modus operandi* teatral é delegada a Francisco Correia Vasques: o primeiro artista a transformar a cena parisiense num universo roceiro, ao adaptar, em 1868, a opereta *Orphée aux Enfers* (1858; texto de Hector Cremieux e Ludovic Halévy, música de Jacques Offenbach) para *Orfeu na roça*. O inusitado sucesso de público fez com que imediatamente diversos outros artistas buscassem o mesmo resultado.

O jovem Artur Azevedo foi um deles. Tendo já escrito uma peça musicada em São Luís do Maranhão (a até hoje muito encenada comediazinha *Amor por anexins*, de 1870), o autor identificou-se de imediato com a opereta quando se mudou para o Rio de Janeiro, em 1873. Assim, no dia 26 de março de 1876 estreava no teatro Fênix, no Rio de Janeiro, pela companhia do empresário Jacinto Heller, a opereta *A filha de Maria Angu*, adaptada por Artur Azevedo do original francês *La Fille de Mme. Angot* (1872; texto de Siraudin, Clairville e Koning; música de Charles Lecocq). Com essa peça o autor iniciou sua carreira no Rio de Janeiro.

La Fille de Mme Angot

La Fille e Mme Angot é uma das operetas mais comentadas nos estudos franceses sobre o gênero, não só pelo seu estrondoso sucesso, mas também porque marca um período do teatro musicado de Paris que se inicia por volta da década de 1870 e que tem como característica o surgimento de novos compositores, como o próprio Charles Lecocq, depois de duas décadas de supremacia de Jacques Offenbach – aquele que, se não inventou a opereta, já que as pesquisas apontam para Hervé, com certeza a inovou e popularizou.

Segundo Richard Traubner (2003, p. 75): “But all 1871-72 operettas were swept aside by the triumph of Charles Lecocq’s *La Fille e Mme Angot* at the end of 1872, in Brussels. When it arrived in Paris in 1873, Lecocq effectively replaced Offenbach as the emperor of opereta”.¹⁸ A partir de então, as operetas diminuíram seu caráter de pesada sátira social, para investir em enredos um pouco mais leves, voltados para o romance:

Since 1879, wit and satire have had a difficult time with increasingly bourgeois and petit-bourgeois audiences that prefer sighing over a good love story, preferably decked out in lavish costumes, to laughing at the vices of the current government. The riotous, rapid-fire buffonery was softened into a less raucous, more refined gaiety.¹⁹ (Idem, p. 76).

Como indicado na citação, a opereta de Offenbach, que reinou nos teatros parisienses do segundo império (1852 – 1870), tinha como mote realizar uma sátira ferina da sociedade, utilizando, para tanto, a paródia. Embora o romance não deixasse de aparecer, este ficava em segundo plano frente a ridicularização dos vícios das classes

¹⁸ “Mas todas as operetas de 1871-72 foram varridas pelo triunfo de *A filha de Mme. Angot*, de Charles Lecocq, no final de 1872, em Bruxelas. Quando a peça chegou a Paris em 1873 Lecocq de fato substituiu Offenbach como imperador da opereta.” (tradução minha)

¹⁹ “Desde 1879, sagacidade e sátira começaram a ter dificuldades com a crescente quantidade de público burguês e pequeno-burguês, que preferia suspirar com uma boa história de amor, de preferência decorada com lindos figurinos, a rir dos vícios do presente governo. A cortante e trepidante bufonaria foi amaciada em uma alegria menos rústica, mais refinada.” (tradução minha)

dominantes francesas, inclusive do próprio público, gerando uma saudável autoderrisão, que divertia os espectadores. Tema comum era a paródia dos mitos gregos, que ocorre de forma exemplar em *Orphée aux Enfers* (primeiro grande sucesso de Offenbach, quando este consegue autorização para encenar peças mais longas e complexas em seu teatro, o Bouffes-Parisiens) e em *La Belle Hélène* (1864), peças nas quais os elementos sérios e emocionantes dos enredos míticos, e a austeridade e beleza dos deuses e heróis gregos, são transformados em piadas grosseiras e divertidas.

A opereta tem por base estrutural a paródia, inclusive ela se inicia como uma paródia da formalidade musical, convencional e temática da ópera. A opereta se insere no que Mikhail Bakhtin (1993) descreveu como riso rebaixador, que inverte os papéis. No caso das operetas brasileiras, embora o processo tenha se iniciado a partir da adaptação das peças francesas para a realidade nacional, o riso envolve toda a população, não apenas uma elite, capaz de reconhecer o mito e, assim, divertir-se ainda mais com a paródia. O povo brasileiro vê a si mesmo em cena, ouve sua própria voz.

Se, num primeiro momento, a música continuava sendo francesa, com adaptação apenas dos libretos, num curto espaço de tempo operetas com música brasileira começaram a ser exibidas. Artur Azevedo escreveu suas primeiras operetas sem recorrer a nenhum modelo francês em 1880, musicadas por Sá de Noronha. No entanto, logo em sua primeira adaptação, ele já utilizava motes rítmicos nacionais, como veremos.

La fille de Mme Angot, como a grande maioria das operetas, não parte de um tema desconhecido de seu público, pelo contrário, a peça trabalha com uma figura bastante conhecida dos franceses do século XIX: Madame Angot. A personagem, emblemática, representa mulher do povo, trabalhadora, forte, grande. Aventureira, Madame Angot, em suas diversas epopeias, atravessa mares e oceanos em busca de aventuras sem deixar de ser, ao mesmo tempo, a feirante provinciana francesa, com todas suas peculiaridades.

Na introdução de *La fille de Mme Angot*, Jules Claretie (1875) cita nada menos que doze títulos diferentes de peças sobre Madame Angot, encenadas em Paris no final do século XVIII e começo do século XIX. A primeira de grande sucesso, *Madame Angot ou la poissarde parvenue*, de Maillot, foi encenada em 1797 no teatro Théâtre d'Émulation, e teria rendido ao teatro 200.000 francos, sendo que o autor recebeu a pequena soma de 500 francos. O sucesso não se deveu apenas ao texto, o ator Labenette Corsse, que interpretou Mme Angot, teria sido também responsável por atrair a população ao teatro, para rir das aventuras e desventuras dessa personagem popular, assim descrita:

Mme Angot est une femme de la Halle, grosse, grossière, *forte en gueul* comme une servante de Molière, le cou charnu, enguirlandé d'une lourde chaîne de montre, ses doigts énormes alourdis de bagues plus larges que celles des chevaliers romains, le bonnet sur l'oreille et le tablier rouge au ventre. (CLARETIE, In. Clairville, Siraudin & Koning, 1875, p.II)²⁰

Filha de peixeiros, Mme Angot teria viajado para diferentes terras e se envolvido em muitas aventuras. Ela representaria o verdadeiro espírito popular francês, numa terra cuja arte erudita foi referência para o mundo ocidental desde o Renascimento. Não só isso: “Les parvenues du premier Empire et celles des dernières années de la République devaient, à coup sûr, plus ou moins se reconnaître dans ce personnage bruyant, ridicule et bon enfant”²¹ (Idem. Ibidem.) Isto é, Mme Angot representaria, também, uma personagem que ascende socialmente, saindo do mercado de peixe para tornar-se uma mulher rica.

Os autores de *La fille de Mme Angot* recuperaram essa personagem ao criar um enredo burlesco em torno de sua filha. Tendo sido tão popular, com certeza o nome geraria identificação nos espectadores parisienses do final do século XIX. Inclusive as coplas nas quais Mme Angot é descrita comentam os lugares por onde a personagem passou nas obras anteriores, como Constantinopla (*Mme Angot à Constantinople*, de Robert le Minily de la Villehervé) e Malabar (*Mme Angot au Malabar*, de J. Aude e L. Lion).

Tais peças colocavam em cena o mundo coletivo do mercado, da feira, da população pobre e mais periférica, sem deixar de lado a elite. Quando Artur Azevedo escolheu esse texto para adaptar, transformando-o em *A filha de Maria Angu* – num trocadilho que é de imediato engraçado aos nossos ouvidos –, ele estava trazendo para os palcos nacionais um enredo que já era popular em sua terra de origem. Claro que o espectador brasileiro não reconheceria as referências paródicas ligadas à tradição da personagem Madame Angot, completamente desconhecida entre nós. No entanto, a alegria e a jovialidade de um mundo coletivo, ligado à música, é capaz de atrair o público, principalmente quando o autor, como Azevedo o faz, alcança transformar o enredo de tal forma que a identificação com o universo brasileiro surge de forma quase imediata, a exemplo do título da peça nacional.

²⁰ “Mme Angot é uma mulher do mercado, gorda, grosseira, de voz grave como uma serviçal de Molière, o pescoço carnudo, decorado por uma pesada corrente de relógio, seus dedos enormes cobertos por anéis maiores que os dos cavaleiros romanos, chapéus sobre as orelhas e avental vermelho sobre o ventre”. (tradução minha)

²¹ “As pessoas que ascendiam socialmente no primeiro Império e aquelas dos últimos anos da República deveriam, com certeza, mais ou menos se reconhecer nessa personagem barulhenta, ridícula e bem-humorada” (tradução minha)

*A Filha de Maria Angu*²²

Observar como Azevedo transformou a realidade francesa expressa nas linhas de *La Fille de Mme. Angot*, em motes que reconhecemos como tradicionalmente brasileiros, consiste num exercício interessante de desvendamento do começo desse período tão rico na história do nosso teatro. A partir da adaptação dessa peça, e do sucesso por ela alcançado, o autor continuou a trabalhar com modelos franceses de cena, mas cada vez mais os transformando de acordo com a realidade nacional. Nesse rápido estudo pretendo demonstrar como logo nessa primeira composição o dramaturgo alcançou criar uma peça que não somente se utiliza de material da cultura popular para adaptar um conteúdo estrangeiro, como também inovou formalmente a partir dessa incorporação de elementos nacionais, na linguagem e na estrutura.

Nessa peça não há adaptação da música para ritmos brasileiros, mantêm-se as partituras francesas de Lecocq, no entanto, outros aspectos formais indicam o abrasileiramento da cena, especialmente as falas das personagens, mas também as indicações de cenário e rubricas. O primeiro ato de *La fille de Madame Angot* se passa em frente a um mercado, onde trabalham os pais e as mães de Clairette. Órfã aos três anos, a filha de Madame Angot foi adotada por uma comunidade. A peça se inicia no dia de seu casamento com Pomponnet, o barbeiro, arranjado pelos seus pais adotivos. No cenário, uma placa indica a loja do noivo: “*Pomponnet: perruquier – barbier*” (peruqueiro e barbeiro). Na versão brasileira, Clarinha é adotada pelos funcionários da “Fábrica de Fiação e Tecidos Pinho e Companhia”, sendo que o letreiro da loja de Barnabé (Pomponnet) tem a seguinte inscrição: “Barnabé, barbeiro e sangrador. Aplica bichas”.

Logo na primeira rubrica visualizamos, portanto, como o autor transporta para o universo brasileiro, com uma simples mudança de palavras, a espacialidade da cena, sem com isso alterar de forma contundente o enredo, que é praticamente o mesmo da peça original. Transformar um peruqueiro e barbeiro francês em um barbeiro sangrador que aplica bichas consiste numa transformação radical de paradigma cultural. No Brasil, os ofícios de sangradores e barbeiros se misturavam, principalmente dentro de comunidades menos instruídas. O costume de ter curandeiros aplicando sanguessugas (bichas) para aliviar dores espalhava-se por todo o país, onde, em alguns lugares mais distantes das capitais, consistia na única possibilidade de receber tratamento.

²² Essa comparação entre as duas peças, com poucas alterações em relação ao presente texto, foi apresentada no IV Congresso Internacional de Teatro, da Universidad Nacional de las Artes, em Buenos Aires, e publicada nos anais do evento, o livro-eletrônico: Lopez, Lilian (org) *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea* - IV Congreso Internacional de Teatro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas, 2015. pp. 50-54.

Mesmo nas cidades maiores, porém, as camadas mais populares recorriam aos barbeiros-sangradores para a cura de doenças. Segundo Tania Pimenta:

Nas petições e atestados dos suplicantes era bastante comum aparecerem juntos os termos sangrador e barbeiro: "barbeiro-sangrador". De hábito, a população percebia como associados esses ofícios, chegando mesmo a ser usual fazer-se referência a um sangrador como barbeiro, o que confirma serem tais ofícios com frequência exercidos por uma mesma pessoa. (PIMENTA, 1998)

A maioria dos barbeiros era de origem africana – escravos e ex-escravos – mas o ofício também era realizado por portugueses e brasileiros brancos. Ter uma loja, como Barnabé, indicava certo status, que diferenciava o profissional daqueles que atuavam pelas ruas (Pimenta, 1998). O casamento arranjado para Clarinha tinha, portanto, para seus “pais e mães”, a finalidade de colocá-la em uma posição estável na sociedade. Azevedo faz essa adaptação contextualizando o ambiente: o público oitocentista reconheceria de imediato a figura do barbeiro como sendo um brasileiro, um tipo nacional que circulava pelas ruas. Parece pouco, mas o simples fato de não traduzir ao pé da letra a profissão do noivo e sim de modificá-la quase que ligeiramente, mas de maneira bastante inspirada, denota uma preocupação com o público popular brasileiro bastante recente para aquele tempo (que vem na esteira de alguns precursores, como o já citado ator Vasques).

O terceiro ato é bastante representativo nesse sentido. Em *La fille de Mme Angot*, após uma série de peripécias nas quais Clairette/Clarinha procura evitar o casamento com Pomponnet/ Barnabé, porque é apaixonada por Ange Pitou/Ângelo Bitu, incluindo uma passagem pela casa da Madame Lange/Chica Valsa, na qual se descobre que essa última também é amante de Pitou/Bitu, todas as personagens se reúnem em uma festa, para as revelações finais. No original francês, a cena se passa no jardim de um cabaré no qual acontece um baile. Esse cabaré localiza-se em Belleville, bairro popular de Paris, conhecido por seus bailes folclóricos, como os que ocorrem até hoje no Parc de Belleville.

A rubrica descreve:

Le théâtre représente le jardin d'un cabaret de Belleville illuminé pour un bal. Partout des bosquets et à droite une tonnelle. Tous les bosquets et taillis doivent être disposés de manière à ce que les personnages de l'acte puissent s'y glisser sans être presque vus. Entrée au fond et de tous les côtés.²³ (CLAIRVILLE, Siraudin e Koning, 1875, p.169).

²³ O teatro representa o jardim de um cabaré de Belleville iluminado para um baile. Em volta bosques e à direita um caramanchão. Todos os arbustos e arvoredos devem estar dispostos de modo a que as personagens

Na versão brasileira, Artur Azevedo tem um grande achado, quando localiza o espaço em uma festa do Divino, tão popular ainda hoje e, no século XIX, a festa mais importante no calendário festivo do Rio de Janeiro e das cidades roceiras.

A rubrica indica: “Um arraial em Maria Angu, na noite da festa do Espírito Santo. Fogos de artifício. Balões de papel. À direita casa do juiz da festa e à esquerda uma igreja, abertas ambas e iluminadas.” (AZEVEDO, 2002, p. 179) A diferença de cenário é significativa, porque modifica inteiramente o ambiente cultural no qual a cena se passará. Artur Azevedo traz para os palcos uma reprodução da festa que era (aliás, ainda é) brincada nas ruas, com “fogos de artifício, balões de papel e igreja” – elementos típicos de uma inconfundível brasilidade. Não se trata de uma solução aleatória, mas de uma adaptação pensada para comunicar com o público brasileiro da época, que identificará de imediato na cena teatral uma reprodução artística de seu costume festivo, artístico e religioso.

Enquanto o ato, na peça francesa, se inicia com: “au lever du rideau, fricassée dansée par tout le monde”²⁴ (CLAIRVILLE, et al., 1875, p. 169); na brasileira: “Ao levantar o pano vem do fundo o bando do Espírito Santo. À frente o Imperador representado por uma criança. Repiques de sino. Foguetes”. O coro canta:

Entoemos nosso hino
Perante o celeste altar,
Para louvar o Divino,
Para o Divino louvar! (AZEVEDO, 2002, p. 179).

A música tradicional invade a opereta, mesmo que seja apenas nesse momento. Embora a encenação tenha mantido as melodias francesas, para todas as partes cantadas pelas personagens, nesse começo de ato, festivo, o coro cantará um hino popular ao Divino Espírito Santo. Não está indicado, no texto, qual o ritmo a ser seguido, mas não há necessidade, o ritmo é conhecido de todos, à época. Cabe destacar que, mesmo nas partes musicadas por Lecocq, o modo como Azevedo alterou a linguagem foi suficiente para que surgisse uma formatação brasileira para o espetáculo.

Décio de Almeida Prado (2003), em rápido ensaio sobre o gênero, destacou uma das canções do primeiro ato, na qual uma das mães de Clarinha descreve Maria Angu:

Andou por Sorocaba,

do ato possam deslizar por entre elas sem quase serem vistos. Entrada ao fundo e de todos os lados. (tradução minha).

²⁴ Ao levantar o pano, fricassê dançado por todo mundo. (tradução minha)

Por Guarainguetá,
Por Pindamonhangaba,
Por Jacarepaguá” (Azevedo, 2002, p. 138).

Como adaptação de:

En ballon elle monte,
La voilà dans les airs,
Et plus tard elle affronte,
Les mers et les déserts”²⁵ (CLAIRVILLE, et al., 1875, p. 19)

O crítico comenta: “Não há confusão possível entre os dois universos projetados em cena, um tendente ao grandioso, ao universal (...); o outro, surpreendentemente local e regionalista”; e finaliza: “todas [as palavras], talvez não por acaso, polissilábicas e de origem indígena, como que alheias ao português. (PRADO, 2003, p. 100). Prado comenta os pontos positivos da adaptação. Com certeza não por acaso, Azevedo escolheu as palavras de sua adaptação a dedo, visando impactar o público popular que frequentava os teatros, mas também divertir a parte do público mais elitizada, que provavelmente conheceria a versão francesa (encenada no Rio de Janeiro em sua língua original). As palavras são “alheias ao português”: de fato, são brasileiras. As cidades remetem ao local para gerar uma empatia imediata com seu público popular. Público esse que, quando não estava no teatro, frequentava a festa de rua, a mesma que serve de cenário ao terceiro ato. A peça, portanto, geraria identificação de todas as pessoas, ricos e pobres, literatos e iletrados.

Em continuidade à abertura festiva, depois que o coro canta e dança, representando “O bando do Espírito Santo”, o grupo “entra na igreja” e aparece o Juiz da Festa “saindo da casa e dirigindo-se aos que ficaram em cena”: “Então, rapaziada! Venham trincar uma perna de peru cá em minha casa! Eu sou juiz da festa! Viva o Espírito Santo”. Ao que todos respondem: “Viva! Viva o Juiz! Vamos! Vamos!...” e “Festeiros e homens do povo seguem o Juiz, que entra em casa.” (AZEVEDO, 2002, p. 179). Na cena análoga, da peça francesa, o dono do cabaré aparece à porta, convidando o povo para dançar do lado de dentro.

Na adaptação, a cena adquire uma carga cultural de brasilidade bem representativa, a partir da presença das personagens típicas dos festejos do Divino, cuja importância continua sendo a mesma em diversas celebrações tradicionais. O juiz da festa, por exemplo, ou festeiro, é aquele que se responsabiliza por organizar o evento e adquirir prendas e

²⁵ Em balão ela voa, / Vejam-na nos ares, / E mais tarde ela enfrenta, / Os mares e os desertos. (tradução minha)

doações junto à comunidade. A festa do Divino é marcada pela distribuição de alimentos, que ocorre em geral a partir das doações angariadas pelo juiz e seus ajudantes, no decorrer do ano. O juiz pode ser eleito, ou sorteado. O Imperador, que, na peça, segundo indicação da rubrica, deverá ser vivido por uma criança (como ocorria no século XIX, nas festas mais tradicionais), também é sorteado de um ano para o outro, e hoje em dia costuma ser delegado a homens adultos (ABREU, 1996).

Na procissão do Divino, o Imperador se veste com belo traje vermelho e lidera a caminhada. Na festa de São Luiz do Paraitinga, por exemplo, interior de São Paulo, o imperador não é uma criança, mas sim o rei Congo, de comunidade afro-brasileira (SANTOS, 2008). Assim, o autor da versão brasileira dessa opereta recria em cena uma série de ações expressivas de uma teatralidade popular. O bando do Divino, com suas figuras específicas, entra em cena, entoia o hino, dança, circula, toca o sino e lança foguetes, circula pelo palco aos gritos de “Viva!” e sai de cena com a motivação de ir “trincar uma perna de peru” na casa do juiz da festa.

Como vemos, não se trata apenas de trazer para o palco brasileiro um assunto nacional, de adaptar pura e simplesmente os assuntos da peça estrangeira de modo que o público o compreenda; trata-se de reinventar a peça, em conteúdo e **forma**, trazendo para o teatro ações específicas baseadas em uma cultura já teatralizada: a cultura da festa e dos folguedos.

Essa cena consiste numa rápida introdução ao terceiro ato. Após essa marcante passagem, a peça segue com o encontro de Clarinha com seus pais e mães, seus pretendentes, e todos que estiveram envolvidos nas peripécias dos atos anteriores. Clarinha mostra ser realmente filha de Maria Angu, quando toma as rédeas da própria vida para desmascarar a todos, deixando de ser a inocente menina do primeiro ato. Descobre-se que Bitu/ Pitou enganava Clarinha/Clarirette com Chica Valsa/Lange; então a filha de Maria Angu/Madame Angot decide se casar com Barnabé/Pomponnet, terminando a opereta com dança e música de comemoração.

Embora tenha sido somente a introdução do ato, quando combinada com os diversos outros elementos, alguns elencados nesse curto trabalho, a festa do Divino enquanto matéria formal para cena ganha uma originalidade marcante – uma originalidade que se faz existir somente em território nacional, a partir do olhar de um dramaturgo que alcançou romper os preconceitos de sua época para colocar o seu público em primeiro lugar. Essa passagem significa colocar no palco a convenção de teatralidade própria do Brasil, sem modelos externos, já que, se a festa do Divino chegou ao Brasil trazida pelos

portugueses, pode-se afirmar sem dúvida que em meados do século XIX ela se configurava em uma festa completamente transformada pelos séculos e pelos brasileiros – bastante distante, portanto, de sua versão lusitana.

Em sua análise da obra teatral de José de Alencar, Décio de Almeida Prado comentou sobre o abasileiramento obtido por esse escritor, ao usar modelos europeus para chegar aos assuntos nacionais, em suas peças. Numa frase emblemática, o crítico pontua: “Esse abasileiramento reflete-se inclusive nos imponderáveis, num certo adoçamento geral de todas as linhas” (PRADO, 1993, p. 343). A partir dessa rápida análise, ousamos dizer que Artur Azevedo, na esteira de Martins Pena, foi além desse “adoçamento geral de todas as linhas” ao, conscientemente, optar por um teatro capaz de comunicar com o público popular nacional.

Azevedo, como fez Alencar, parte do estrangeiro para chegar ao Brasil; no entanto, ele dá um passo a mais nesse sentido quando, sem se importar com as hierarquias de gênero, inclusive porque trabalhava no espaço mais livre da comédia, conforme comentamos de início, ele insere em sua adaptação: linguagem, festa e costumes populares – fazendo com que o espaço saia da sala de estar e invada o cotidiano das ruas, o que garante uma transformação na base estrutural da carpintaria dramática, não apenas em seu conteúdo.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Martha Campos. *“O Império do Divino”: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*. Tese de Doutorado em História. Campinas, Unicamp, 1996.
- AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, vol. V). Rio de Janeiro, Funarte, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª ed. São Paulo, Hucitec; Brasília, Edunb, 1993.
- CLAIRVILLE, Siraudin, Koning. *La fille de madame Angot*. Paris, Librairie F. Polo; Bruxelles: Librairie Sardou, 1875.
- PIMENTA, Tânia Salgado. “Barbeiros-sangradores e curandeiros no Brasil (1808-28)”. In. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. n.5 (vol. 2), 349-72, 1998. Consultado em 22/06/2016. Online: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000200005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt (sem paginação)
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

SANTOS, J. R. C. *A festa do Divino em São Luís do Paraitinga: o desafio da cultura popular na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado em História, FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

Abstract: This paper presents briefly some thoughts about the XIXth century Brazilian theater, and then comments the French tradition of the character Madame Angot, brought back in the operetta *La fille de Mme Angot* (1872; Siraudin, Clairville e Koning; music by Charles Lecocq). Finally, there is a comparison between that operetta and its Brazilian version, *A filha de Maria Angu*, written by Artur Azevedo and put to scene in Rio de Janeiro in 1876.

Palavras-chave: popular theater, opereta, theater history.