

## Teatro ligeiro e antropofagia textual: uma leitura de *A Filha de Maria Angu*, de Artur Azevedo

Suzane Morais da Veiga Silveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

### Resumo

O presente artigo tem por objetivo realizar uma leitura da paródia *A Filha de Maria Angu* (1893), na qual o dramaturgo Artur Azevedo satiriza o momento político de implementação da República no Brasil e aborda temas como herança negra, revelando personagens típicas do cenário carioca finissecular. Desse modo, analisamos o gênero adaptação literária na escrita do autor como contraponto ao conservadorismo crítico e estético da *belle époque*, o qual privilegiava o teatro lírico e o teatro de tese. Ao processo de deglutição do estrangeiro de Azevedo, damos o nome de antropofagia textual, à luz do ideal de devoração cultural proposto, anos mais tarde, por Oswald de Andrade. Logo, investigamos também a contribuição do escritor para o desenvolvimento do teatro cômico musicado do Rio de Janeiro, também conhecido como ligeiro, por meio de releituras de clássicos franceses transportados para cenários e motivos brasileiros, imprimindo, assim, marcas que remetem à sua concepção de teatro brasileiro: popular e democrático.

### Palavras-chave

Artur Azevedo. Teatro ligeiro. *A Filha de Maria Angu*.

## Introdução

Durante o período da *belle époque* no Rio de Janeiro que, conforme aponta o pesquisador Jeffrey Needell em *Belle époque tropical* (1993), estendeu-se aproximadamente do início da República em 1889 até a Semana de Arte Moderna em 1922, a sociedade fluminense experimentou uma efervescência econômica e cultural, tornando-se, aos poucos, referência artística para todo o país. Com ares de civilização e de progresso, uma nova visão de mundo procurava ser difundida pelo novo regime, a República, a fim de agradar às elites da época, compostas principalmente pela burguesia cafeicultora. Esse fato provocou uma série de mudanças na arquitetura da cidade, em vias de um “afrancesamento” no seu centro urbano, bem como no comportamento de um grupo de pessoas mais abastadas, que passaram a se dedicar ao consumo de produtos importados, da moda parisiense, e de uma “vida artística” (teatros, cafés, museus etc.).

Desejava-se, assim, modificar a paisagem do Rio de Janeiro para satisfazer essa parcela da população, ávida por espaços apropriados nos quais pudesse gozar de mais conforto, planejamento urbanístico, entretenimento e usufruir de seus bens acumulados. Outro ponto que favorecia esse processo de aculturação era a intenção política do então prefeito, Pereira Passos, em abrir os portos da Capital Federal para a especulação turística. Logo, a presença da cultura francesa foi expressiva nesse período, principalmente em relação aos artistas e às companhias teatrais que se apresentavam no Rio de Janeiro, exercendo fascínio no público e ajudando a formar, de certo modo, as plateias cariocas. Tornaram-se, desse modo, mais possíveis as condições de maturação de um gosto pelo teatro e pela literatura, principalmente como objeto de consumo e de fetiche.

Os hábitos franceses são paradigmáticos no Rio de Janeiro na virada do século 19 para o 20. Arquitetura, moda, costumes seguem o modelo europeu, e o teatro não foge a esse padrão, abrigando turnês de companhias estrangeiras, que, além de exercerem fascínio, assumem papel paradigmático em parte de nossa produção teatral. Aspectos já discutidos, tais como as figuras dos grandes atores, os múltiplos cenários e a complexa estrutura organizacional das companhias do “teatro ligeiro”, comparados às descrições e gravuras dos habitantes *do Boulevard du Temple* (ou, pela frequência das mortes oferecidas pelos enredos melodramáticos, *du Crime*), parecem apontar para uma notável semelhança (MERISIO, 2005, p. 28).

No repertório das formas teatrais estrangeiras, notadamente francesas, que influenciaram a produção brasileira, na virada do século, podemos destacar as apresentações teatrais populares que abarcavam os gêneros de teatro musicado, como as operetas e/ou óperas cômicas, o teatro de variedades e os melodramas. Vistas pela crítica da época como

“subgêneros”, e referidas dentro do grande hiperônimo “teatro ligeiro”, essas produções se diferenciavam pelo tom divertido, jocosos, com que lidavam com os temas que formavam o enredo, geralmente composto por cenas curtas e um conflito central, de fácil entendimento pela audiência. Os gêneros do teatro ligeiro fizeram a delícia do público carioca da época e lotaram as casas de espetáculos para a surpresa dos empresários e o desprazer da crítica e do círculo de escritores, tidos como “sérios”, do cenário literário do momento.

Ao lado do teatro de tese, que praticamente se limitou à ideia da abolição da escravidão, praticaram-se no Brasil outras linhas de espetáculo, quais sejam o teatro lírico, o teatro considerado “sério”, o teatro popular, especialmente no vasto interior, o teatro tradicional de fundo lusitano, em franco retrocesso, e sobre todos, o teatro ligeiro. Sob este último rótulo genérico, podem-se alinhar operetas, zarzuelas, óperas-bufas, paródias, revistas, trololós e gêneros afins, todos sem maiores compromissos com os graves e sempiternos problemas da humanidade. Não se incomodando com as possíveis ou terríveis soluções para esses problemas, e sempre com o escopo de divertir plateias e indivíduos, cultuaram fervorosamente a então generalizada *alegria de viver* (HESSEL; RAEDERS, 1986, p. 145, grifo do autor).

A bilheteria cada vez maior gerada pelas companhias de teatro ligeiro, cujo público exigia sempre mais peças, acabou por transformar os teatros em grandes organizações empresariais bastante lucrativas, possibilitando uma produção em série de textos teatrais a fim de atender à demanda dos espectadores. Com isso, os teatros aprimoraram suas qualidades técnicas, exigindo certa profissionalização dos atores que formavam elenco mais ou menos fixo em cada casa de espetáculo.

No Rio de Janeiro, que concentrava praticamente toda a atividade cultural do País, reinava mais disciplina empresarial e maior senso de especialização por parte dos atores. Cada teatro possuía, com a sua pequena orquestra e coro, o seu corpo mais ou menos estável de comediantes, podendo passar, conforme as razões da bilheteria, do teatro falado ao musicado, e vice-versa, porém sem pular diariamente de um gênero a outro (PRADO, 2003, p. 144).

## **O teatro ligeiro e a questão da decadência do teatro**

Em fins do século XIX, a crítica teatral se voltou fortemente a comentar a questão da “decadência do teatro”, tema que foi exaustivamente revisto e analisado por diversos autores a fim de avaliarem se os gêneros do teatro ligeiro teriam “desvirtuado” o caminho da dramaturgia brasileira, ou se o próprio mercado teatral e a preferência do público por esses espetáculos teriam concorrido, segundo os críticos, para uma dispersão do engajamento de jovens autores com o teatro nacional naquele período. Considerados nocivos ao teatro nacional – ora como uma espécie de reprodução do teatro estrangeiro, ora como simples forma de entretenimento sem compromisso com a reflexão sobre a realidade ou a sociedade –,

os gêneros do teatro ligeiro foram a temática central de uma fervorosa discussão entre críticos nas páginas dos periódicos da época, alguns dos quais afirmavam que eles poderiam vir a destruir a produção dramática nacional. Podemos citar, como exemplo de um desses censores, o escritor Machado de Assis, o qual, em crônica datada de 1873, revela toda a sua indignação com o período de crise pelo qual passava, a seu ver, o teatro brasileiro naquela ocasião.

Esta parte [o teatro] pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas nacionais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitisse alguma obra nacional quando aparecia. Hoje que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca, ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 1951, p. 150-151).

Ignorando o caráter plural do teatro, alguns dramaturgos e críticos da virada do século, como na citação de Machado de Assis, dotados de ideais protecionistas e puristas, não admitiam qualquer manifestação teatral que tivesse como principal função divertir a plateia. Evitavam também qualquer aparente influência dessas formas teatrais populares sobre seus escritos, como se a reverberação dessas modalidades cênicas em suas obras pudesse diminuir o seu valor ou sua importância literária. A angústia de Machado de Assis residia justamente em tentar comparar a literatura dramática brasileira com a produção europeia, a qual ele entendia como superior e, conseqüentemente, como parâmetro de avaliação. Para isso, o romancista afirmava que era preciso que se criasse um teatro “essencialmente nacional”, sem influências exteriores, rejeitando crescentemente as adaptações literárias pelo fato de serem vistas, por ele, como meras reproduções dos originais europeus. Talvez, devido a esse pensamento, ele afirme que a literatura brasileira não possuía “obras severas de arte” (ASSIS, 1951, p. 151).

Outro crítico, chamado Cardoso da Mota, chegou a confrontar Artur Azevedo diretamente, por meio de uma carta, reclamando que o dramaturgo teria sido o iniciador da decadência do teatro nacional: “*A filha de Maria Angu*, paródia desagraciosa da *Fille de Madame Angot*, foi, por assim dizer, o início dessa longa série de disparates, que, hoje, para nossa vergonha (...) constitui o melhor do repertório das nossas companhias (...)” (FARIA, 2001, p. 605-606). O autor maranhense responde a essa acusação em crônica publicada em 1904 no jornal *O País*, intitulada “Em defesa”, rebatendo as críticas de forma irônica: “O público não foi da opinião do Sr. Cardoso da Mota, isto é, não a achou desagraciosa: aplaudiu-a cem vezes seguidas” (FARIA, 2001, p. 607).

## Artur Azevedo e a proposta de devoração cultural

O autor de *Dom Casmurro* percebia, como frustradas ou incoerentes, as tentativas de se transpor as obras teatrais francesas para os palcos nacionais. O público, porém, rapidamente aprovou essas modalidades populares devido ao seu caráter jocoso e alegre. Paralelamente, existiam escritores que fizeram das formas populares a base de grande parte de sua produção teatral, como podemos notar na obra do cronista, dramaturgo, poeta, contista e romancista Artur Azevedo (1855-1908), que foi à sua época grande propagador do teatro ligeiro: “Agradam-me, não há dúvidas, as peças de pouco enredo, que conseguem prender a atenção do público por meio de cenas episódicas discretamente cosidas à ação geral” (AZEVEDO, 1887). Desse modo, Azevedo expressava preocupação em produzir um teatro que fosse democrático sem, contudo, deixar de escrever peças de qualidade artística, com embasamento teórico, visto que era exímio estudioso de dramaturgia: “o teatro que mais convém aos países novos é o teatro de costumes, e esse, deixem lá, é o verdadeiro teatro” (AZEVEDO, 1885).

Desse modo, a poética teatral de Artur Azevedo parece se pautar na devoração cultural como inspiração criativa, antecipando o dilema antropofágico: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ROCHA, 2006, p. 651). Esse aspecto do ideal modernista é comentado por Nanci de Freitas (2003) a respeito do teatro popular vislumbrado por Oswald de Andrade: “‘Ágil o teatro, filho do saltimbanco (...)’ Um teatro que, sem perder o contato com a pureza das manifestações populares, se expressaria na plasticidade e no ritmo do mundo moderno” (p. 60). Do mesmo modo, na crônica “Do teatro que é bom...”, Oswald (1971) defendia um teatro que fosse feito para o grande público, no qual o teatro de matrizes populares – que era seu objeto de interesse e investigação – fosse restabelecido e cultivado, em detrimento de um teatro erudito ou de câmara: **“Por isso mesmo, meus reparos são contra o teatro de câmara que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista”** (p. 86).

Assim, a antropofagia textual realizada por Artur Azevedo, em suas adaptações literárias, fundamentava-se na assimilação ativa do drama estrangeiro, do “outro”, para dar vida às descobertas do teatro nacional. As operetas, conhecidas também por “ópera leve”, “ópera-cômica”, ou ainda “ópera-bufa” – dentro do campo do teatro ligeiro –, rapidamente conquistaram o público carioca, principalmente em função das traduções literárias realizadas

por Artur Azevedo. Isso se deu, porque o autor não apenas adaptava os originais europeus, mas compunha verdadeiras releituras ou recriações dessas obras com feições próprias, numa espécie de profícua deglutição dos textos franceses para reinventá-los à cultura brasileira.

Com ares tropicais, os diversos cenários e personagens ganhavam novos trejeitos e qualidades de personalidade e de ação dentro das narrativas cênicas, misturando o estrangeiro ao nacional, o estranho ao semelhante, o poético ao burlesco. Além disso, conforme aponta Décio de Almeida Prado em *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908* (2003), esses eram textos extremamente porosos, sendo continuamente modificados a cada apresentação através da inserção de falas e “cacos” pelos atores na versão original do roteiro.

Na passagem de uma língua para outra, é verdade, perdia-se muito do sal gaulês, sempre mais leve que a pimenta nacional. Mas, no final das contas, pensando bem, com o recuo do tempo, que mal havia em semelhantes transposições? Não era a opereta uma obra do palco, completada em cena pelos intérpretes, por suas *cascades* (*lazzi* em italiano, *gags* em inglês), “cacos” que os atores iam enxertando no texto escrito, dando forma definitiva ao espetáculo? Por outro lado, já não significava a paródia, por si própria, uma criação de segundo grau, o rejuvenescimento, pelo riso, de velhos temas? (p. 97).

Assim, podemos perceber a liberdade que os atores dispunham para improvisar e se posicionar no palco, introduzindo contribuição própria. Com isso, tornavam as apresentações muito mais atraentes ao público, o qual elegia as suas “musas” e os seus “heróis” preferidos dentro das companhias que se organizavam cada vez mais como grandes empresas lucrativas. Cada grupo dispunha de seu próprio elenco de protagonistas, vilões, cômicos e heróis, cada qual representado por um determinado ator e atriz em função de afinidade física e de personalidade, os chamados “papéis colados” (SUSSEKIND, 1993).

Frente a esse cenário, deu-se a posição contrária da crítica a autores como Artur Azevedo, pelo fato de eles atraírem mais público utilizando-se dos gêneros populares. Defendendo-se das críticas a ele direcionadas, apenas afirmava: “Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a virtude” (SEIDL *apud* PRADO, 2003, p. 97-98). Dessa forma, vigoraram as adaptações de clássicos franceses para o português no fim do século XIX, que passaram a fazer grande sucesso nos palcos cariocas, mas que foram mal vistas pela crítica e pelos escritores da chamada literatura “séria”. E que hoje, sem o olhar preconceituoso da época, podem ser lidas como obras que contêm valor estético e, não, apenas função de divertimento.

## Uma leitura da paródia *A Filha de Maria Angu* (1893)

Propomos, no presente artigo, uma leitura da paródia *A Filha de Maria Angu*, publicada em 1893, de Artur Azevedo, na qual o autor lança mão de diversos recursos textuais para garantir à obra viabilidade de ser apresentada aos espectadores brasileiros, como resultado da mistura da trama francesa com a orquestração das cores, cenários, motivos e tipos nacionais. Entretanto, ao contrário do que se poderia pensar, em função da crítica da época, a peça aborda, de modo indireto, temas bastante espinhosos para a época, como críticas à República e a questão do negro na sociedade, como veremos mais adiante.

A primeira mudança da versão francesa para a brasileira ocorre na caracterização da protagonista da estória, cujo nome é alterado de Clairette Angot para Clarinha Angu. Essa estratégia de Azevedo tem o objetivo, segundo Prado (2003), não só de traduzir o texto para a língua nacional, mas, principalmente, de provocar a empatia do público, transformando a francesa filha de Madame Angot na filha de Maria Angu, a qual “obviamente só poderia ser brasileira” (p. 99).

O título da ópera-cômica em três atos *La fille de Mme. Angot* (1872) – produzida em parceria pelos autores dramáticos Paul Siraudin (1813-1883), Clairville, pseudônimo de Louis-François Nicolaïe (1811-1879), e Victor Koning (1842-1894) – foi imortalizada pelo compositor francês Charles Lecocq (1832-1918). Pelas mãos de Artur Azevedo, torna-se *A Filha de Maria Angu*, cujas falas sofrem modificações para os lugares e costumes brasileiros, como podemos verificar na transcrição abaixo de uma das primeiras coplas da trama, na qual a poética da fantasia dá lugar à descrição espacial:

### A copla em francês:

No balão ela monta,  
Lá está pelos ares,  
e mais tarde ela confronta  
desertos e mares.<sup>15</sup>  
(LECOQC; CLAIRVILLE; SIRAUDIN; KONING, 1874, p. 9, tradução nossa)

### E a versão de Artur Azevedo:

Andou por Sorocaba,  
por Guaratinguetá,  
por Pindamonhangaba,  
por Jacarepaguá.  
(AZEVEDO, 1893, p. 4)

<sup>15</sup> No original: “En ballon elle monte, / la voilà dans les airs; / et plus tard elle affronte / les mers e les déserts.”

A peça foi representada em palco carioca, pela primeira vez, no Teatro Fênix Dramática, em 21 de março de 1876. Depois, foi alterada e publicada em nova edição, em 1893, a qual utilizamos como base para esse estudo. Em 1894, estreou com o novo texto no Teatro Santana. Ambientada em dois cenários: na freguesia de Maria Angu e na Corte do Rio de Janeiro (então Capital Federal), o enredo d'*A Filha de Maria Angu* gira em torno de Clarinha (Clairette), órfã da famosa e sensual vendedora de peixe Maria Angu (Mme. Angot), caracterizada como menina bonita e inocente. Ela foi criada de forma coletiva pelo povo da freguesia de Maria Angu, o qual foi batizado em homenagem a sua mãe, já falecida.

Existia, de fato, uma localidade chamada “Mariangu” na época de Artur Azevedo, cujo nome indígena pertencia a uma ave abundante no recôncavo da Baía de Guanabara. Essa área passou a ser utilizada como porto para a Capital Federal no século XIX, chamando-se “Porto de Maria Angu”. Povoada por muitos trabalhadores, principalmente pescadores e comerciantes, a região é, porém, aterrada, por conta da reforma urbana de Pereira Passos no início do século XX, para dar passagem à construção da Avenida Brasil. Assim, a população que ocupava a região de Maria Angu foi repelida pelo então prefeito, passando a ocupar a região periférica da cidade e a subir os morros, integrando hoje a grande Comunidade da Maré, no Rio de Janeiro.

No início do século XX, pequenos núcleos de povoamento – quase sempre formados por pescadores – já se aglutinavam em torno dos portos na região, como o Porto de Inhaúma e Maria Angu. Mas este processo acelerou-se mesmo com a reforma urbana da prefeitura de Pereira Passos – que expulsou a população mais pobre do centro da cidade, provocando a ocupação das zonas periféricas (MUSEU DA MARÉ, 2006).



Figura 1 – Porto de Maria Angu antes da reforma de Pereira Passos (MUSEU DA MARÉ, 2006).

Artur Azevedo, ao utilizar um lugar real, como cenário de sua peça, em contraposição à Corte, está tratando do processo de urbanização do Rio de Janeiro da época, que crescia rapidamente dando origem aos cortiços, principalmente nas áreas de porto, como em Maria Angu. Na peça original francesa, Madame Angot também é moradora de uma região pobre e é descrita como uma personagem vigorosa e provocadora, que não recuava diante uma briga e que possuía recursos próprios, sendo uma conhecida vendedora de peixes.

Coplas.

I.

Mercadora de pescada,

Por cem mil interesses

Ela era adorada

No mercado de peixes.

Dias, feriados e domingos,

Quando importunada,

Com os dois punhos nos quadris,

Ela se indignava.

Muito bonita,

Pouco polida,

Possuía com dinheiro rigor;

Não tinha papas na língua,

Forte na briga,

Aquela era madame Angot!<sup>16</sup>

(LECOQC; CLAIRVILLE; SIRAUDIN; KONING, 1874, p. 9, tradução nossa)

Já na atualização azevediana, a mãe de Clarinha mantém as características de ser decidida e impetuosa, mas a esses adjetivos é acrescentado um traço importante: ela é descrita pelo coro de pessoas da vila como uma ex-escrava. Nesse sentido, não é possível pensar a peça sem levar em consideração a questão política que o autor quer tratar ao colocar, como uma das personagens principais, uma mulher negra – liberta e independente (inclusive financeiramente) – numa época em que o Brasil tinha acabado de assinar a Lei Áurea, em 1888.

Coro

I

- Na fábrica do Pinho

Ainda a encontrei

Era um santo Antoninho,

Onde é que te porei!

Se acaso lhe tocava

Algum sujeito, zás!

(Deita as mãos nas ilhargas.)

Aqui as mãos botava

E agora vê-lo-ás!

Arrogante,

Petulante,

<sup>16</sup> No original: “Merchande de marée,/ Pour cent mille raisons/ Elle était adorée/ A la halle aux poissons./ Jours, fêtes et dimanches,/ Quand on l’asticotait,/ Les deux poings sur ses hanches,/ Elle se disputait./ Très-jolie,/ Peu polie,/ Possédant um gros magot;/ Pas bégueule,/ Telle était madame Angot!”

Tendo uns cobres no baú,  
 Respondona,  
 Gritalhona,  
 - Era assim Maria Angu!  
 Coro - Arrogante, etc.;;  
 II (...)  
 Um certo capitão  
 Vendeu-a como escrava  
 E foi pra correção!  
 Paraíba  
 Guaratiba,  
 Chapéu d'Uvas, Iguaçu,  
 Itaoca  
 Aiuroca  
 Tudo viu Maria Angu!  
 (AZEVEDO, 1893, p. 4)

É mister notar como Artur Azevedo mobiliza expressões populares brasileiras para fazer o encadeamento das coplas, que na ópera são composições poéticas ritmadas, remetendo ao universo cultural do interior do país, como nos versos iniciais “Ainda a encontrei / *Era um santo Antoninho, / Onde é que te porei!*” (AZEVEDO, 1893, p. 4, grifos nossos), cuja origem remonta à tradição portuguesa e que significam “indivíduo muito mimado”, conforme revela a pesquisadora Isabel Santos (2014):

“Sant’Antoninho onde te porei” é uma expressão que tem origem na afeição dos paduanos pelo santo, que os levou a graves disputas acerca do direito e da honra de guardar o seu corpo. Hoje é aplicada às pessoas cheias de mimo e tão queridas, que todos os cuidados nos parecem poucos para as acarinhar (...).  
 Esta expressão tem sido usada em textos dramáticos, que privilegiam sobretudo a vertente popular do teatro e do culto a Santo Antônio, como por exemplo *Rachel e Daniel* ou *o Enxota-Cães vulgo o Sacristão de Penamacor*, de Joaquim Duarte Junior, publicada em 1868 (p. 129-130).

O conflito de Clarinha reside no fato de estar prestes a se casar com o barbeiro Barnabé (Pomponnet), mas ser apaixonada pelo contraventor Nhonhô Bitu ou Ângelo Bitu (Ange Pitou), autor do jornal político *Imparcial*, que acabara de sair da prisão por causa de suas canções de levante popular e de conspirações contra o governo. No primeiro ato da peça, Clarinha e Bitu planejam um motivo para que a noiva não compareça ao casamento arranjado com Barnabé. Nesse ínterim, Bitu chantageia o subdelegado Sampaio (Larivaudiere), convencendo-o a comprar o seu jornal *Imparcial* por cinco contos de réis, sob pena de divulgar o seu caso secreto com uma das “raparigas”, que o subdelegado mantém às escondidas. Bitu, então, vai reclamar a mão de Clarinha, uma vez que está rico, mas é impedido pelos convidados do casamento. Clarinha, desapontada pelo fracasso do plano, decide ler as frases de protesto do *Imparcial* em voz alta na rua e é presa pelo subdelegado Sampaio, como ela queria, a fim de não se casar com Barnabé.

No segundo ato, o noivo Barnabé vai à delegacia do subdelegado Sampaio à procura de sua noiva e descobre que ela foi levada para a Corte, onde está detida. Lá uma das “cocotes” de Sampaio, Chica Valsa (Mademoiselle Lange), fica sabendo da história de Clarinha e a reconhece dos tempos de colégio, resolvendo ajudá-la. Numa reviravolta, porém, Chica Valsa declara seu antigo amor por Bitu, a quem largou no passado para usufruir do luxo e dos favores do subdelegado Sampaio, e, para surpresa do leitor, é correspondida pelo jornalista. No terceiro e último ato, durante um arraial, na noite de festa do Espírito Santo, Clarinha, que estava na Corte, consegue voltar para a freguesia de Maria Angu e descobre que Bitu e Chica Valsa ficaram juntos, enquanto ela permanecia presa. Clarinha, até então descrita como jovem ingênua, revela a todos o seu temperamento “despachado de Maria Angu” (1893, p. 53) e que todo aquele tempo fingia ser uma moça inocente. Traída, contudo, pelo namorado e por Chica Valsa, Clarinha decide se casar com Barnabé, que lhe faz juras eternas de amor.

Coplas

I

Clarinha - Fizestes muitos sacrifícios  
para que eu não tivesse vícios,  
E eu tive sempre paciências  
de aparentar muita inocência!  
Constante fui no fingimento;  
Sonsa como eu nenhuma havia!  
Tudo isso, devo ao meu temperamento,  
Por temperamento eu fingia!  
De Maria Angu  
Eu cá sou filha, não há negar.  
(AZEVEDO, 1893, p. 22)

Podemos considerar a opereta *A filha de Maria Angu* como uma recriação literária em que elementos de um imaginário francês são devorados ao longo da peça para dar vida a personagens singulares da sociedade fluminense da época. Percebemos que na trama cômica existe uma tensão em se retratar aspectos da vida da população pobre da freguesia de Maria Angu sem, no entanto, deixar de se demonstrar as vicissitudes do espaço urbano e dos hábitos da Corte carioca. Não à toa, pois, a ação do primeiro e terceiro atos se passa na freguesia de Maria Angu, região periférica, e a do segundo ato, na Corte.

O estudioso Antonio Martins Araújo (2002) afirma que o teatro de Artur Azevedo apresenta, com riqueza de pormenores e muita verve, a produção teatral da *belle époque* fluminense com “suas fraquezas e heroísmos, suas preferências e ojerizas, suas diversões e medos, enfim, todo um painel humano” (p. 4), antecipando a proposta modernista de uma literatura que oscila entre o erudito e o popular, canibalizando as diferentes formas artísticas

para dar origem a uma obra polifônica e plural. Tomemos, como exemplo, a cena V do primeiro ato da peça, em que se apresenta Ângelo Bitu como um jornalista, ativista e revolucionário. A fala do jovem, na versão azevediana, remete à deflagração da República no Brasil, aludindo ironicamente ao episódio da Ilha dos Ratos, hoje Ilha Fiscal, em que a Corte esbanjou grande parte do dinheiro do tesouro nacional numa luxuosa festa, apenas para convidados especiais – evento que ficou conhecido como o último baile do Império.

Bitu - Pergunta-me bem a quem não lhe pode responder. Todos sabem a minha história, menos eu, que ignoro quem sou, de onde vim e para onde vou. Aqui onde me vêem está um grande homem! Abraço as ideias do século e pugno pela nobre causa da democracia! Em 1867 tentei proclamar uma pequena República na Ilha dos Ratos! Foi a falta de metal sonante que me privou de fazer lavar a minha santa propaganda...

Barnabé (À parte.) - Santa propaganda! Nunca vi esta santa na folhinha!

Bitu - Mas para que todo este aparato?

Barnabé (À parte.) - Um bonito nome! Propaganda! (AZEVEDO, 1893, p. 5)

Para tentar fortalecer a Monarquia, já decadente pelo fim da escravatura e pela pressão por parte de alguns setores da população (os militares, os abolicionistas e os republicanos), o Império resolveu dar um baile, em homenagem ao comandante Banen do navio chileno *Almirante Cochrane*, em retribuição à igual acolhida em tempos anteriores. Na realidade, a verdadeira finalidade do baile seria a confirmação das Bodas de Prata da Princesa Isabel (1846-1921) e do Conde D'Eu (1842-1922), que já tinham ocorrido em 1889, em um plano para fortalecer a Monarquia, ameaçada por tantos que defendiam ideais republicanos.

Outro motivo para a realização do banquete era tentar revigorar a imagem do Império na opinião pública, sensibilizando a nobreza, empobrecida pela abolição da escravatura, para a preservação do regime – empreitada que acabou funcionando às avessas. Para que a ideia do baile funcionasse, era necessário escolher o local: se a festa acontecesse no Paço de São Cristóvão, os militares do Exército, cujo quartel da Artilharia ficava ao lado, teriam a faca e o queijo nas mãos para dar o golpe. Bastava cercar o Imperador e seu ministério. O mesmo aconteceria se o baile fosse realizado em Petrópolis: os revoltosos precisariam apenas explodir as pontes ferroviárias para deixar o governo imperial isolado.

A solução seria uma ilha. Monarquista, a Marinha de Guerra brasileira, a terceira do mundo na época, daria a cobertura. E ainda poderia contar com a ajuda da Marinha chilena, que enviara o encouraçado *Almirante Cochrane* para exercícios na Baía de Guanabara. A Ilha Fiscal, ou Ilha dos Ratos, estava logo ali, com seu belo palácio recém-construído, em estilo mourisco, aos moldes de majestosos castelos que existiam na região de Alverne, na França. Assim, o personagem Ângelo Bitu elege a Ilha dos Ratos como arquétipo do pedantismo

autoritário do Império e cenário de sua “revolução”, onde o jornalista começaria por instaurar a democracia em terras tupiniquins – tema melindroso para a época do dramaturgo.

Logo, podemos aferir que a “Santa Propaganda” referida pelos personagens Bitu e Barnabé se aplica, de fato, à propaganda republicana. É mister ressaltar o fato de que a referência temporal da peça é o ano de 1893. Essa informação é importante, pois o intertexto da trama comenta, de modo sutil, os bastidores da queda da Monarquia e da deflagração da República, expondo, sob diferentes perspectivas, os motivos pelos quais se desenvolveu o referido evento histórico.

Outro aspecto levantado pela obra é a censura da Corte à Imprensa, representada na figura do subdelegado Sampaio, que faz de tudo para inviabilizar a publicação do jornal *O Imparcial*, de Bitu, que o faz às escondidas. Aliás, é a própria leitura do periódico que faz com que Clarinha seja presa. A sátira política aparece, assim, por meio da crítica do jornalista republicano ao sistema opressor de sua vila, e, sutilmente, da peça ao regime monárquico. Na cena abaixo, Bitu denuncia o fato de Sampaio gastar dinheiro público para manter uma amante na Corte.

Cena XV

Os mesmos, o Escrivão, que entra e observa cautelosamente tudo quanto se passa

Coplas

I

Clarinha (Lendo o jornal.) - Esta maldita freguesia

De um grande abismo à beira está

Não tem o povo garantia,

Moralidade aqui não há!

O famoso subdelegado

Do cargo seu não quer cuidar,

Porque leva esse desgraçado

Todas as noites a jogar!

É isto, leitores, pregar no deserto,

E não vale a pena, não vale, decerto,

Qu’rer dar remédio a tanto mal

No independente Imparcial!

Coro - É isto, leitores, pregar no deserto, etc.

O Escrivão (À parte.) - Ora espera! (Sai.)

II

Clarinha - Conquanto viúvo e já cansado,

E com três filhas a educar,

Tem o Senhor Subdelegado

Uma mulher particular.

Lá na Corte essa tipa mora,

Casa de muito luxo tem...

Tudo quanto ela deita fora

Paga este povo e mais ninguém!

É isto, leitores, pregar no deserto, etc.

Cena XVI

Os mesmos, o Escrivão, Soldados

Escrivão - Prendam esta senhora!

Coro - Céus!

Bitu - Isso não quero eu!  
 Alego sem demora  
 Que aquele artigo é meu!  
 Escrivão e Soldados - Para a prisão sem tardar!  
 (AZEVEDO, 1893, p. 11)

A antropofagia textual de Artur Azevedo fica evidente no início do terceiro ato da peça, cuja ambientação, no texto original francês, apresenta as personagens no jardim de um cabaré (ou salão) em Belleville, mas que, na versão de Artur Azevedo, transforma-se no cenário de um arraial, durante a festa do Divino Espírito Santo, no vilarejo de Maria Angu. Assim, a primeira cena desse ato é destinada a retratar os hábitos e costumes da festa católica, revelando os tipos populares que ali festejavam e frequentavam.

O teatro representa o jardim de um cabaré de Belleville iluminado por um globo. Em todos os lugares bosques e à direita um caramanchão. Todos os bosques e talhadia devem ser dispostos de maneira que os personagens de lado possam deslizar sem quase serem vistos. Entrada ao fundo e aos lados.<sup>17</sup> (LECOQC; CLAIRVILLE; SIRAUDIN; KONING, 1874, p. 77, tradução nossa)

-----  
 Ato Terceiro

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.

Cena I

Cardoso, Guilherme, Botelho, Chica Pitada, Gaivota, Teresa, Operários, Festeiros, povo, depois o Juiz da Festa (Ao levantar o pano vem do fundo o bando do Espírito Santo. À frente o Imperador representado por uma criança. Repiques de sino. Foguetes.)

Coro de Festeiros - Entoemos nosso hino

Perante o celeste altar,  
 Para louvar o Divino,  
 Para o Divino louvar!

(O bando do Espírito Santo entra na igreja.)

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 o Juiz da Festa! Viva o divino Espírito Santo!

Todos - Viva! viva o Juiz! Vamos! vamos!... (Festeiros e homens do povo seguem o Juiz, que entra em casa.)

Gaivota - Então? Não vamos nós também?

Guilherme - Eu não! Vão vocês, se quiserem!

Chica - Ora! É tão bom trincar uma perna de peru!

Cardoso - Trincar! Seria preciso que não tivéssemos coração!

Botelho - E que tivéssemos fome!

Cardoso - Trincar uma perna de peru quando não sabemos o fim que levou nossa filha!

(AZEVEDO, 1893, p. 21-22)

Podemos observar que a primeira cena do original francês, que apresenta um cenário de bosques e cabarés, é tragada literariamente, na versão de Artur Azevedo, para

<sup>17</sup> No original: “*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 maniere a ce que les personnages de lade puissent s'y glisser sans être presque vus. Entrée au fond et de tous les côtés.*”

fazer surgir a Festa do Divino, celebração típica do interior do Brasil. Nesse cenário, aparecem canções e características de organização da festa, com a presença do coro e do corifeu – o Juiz – que é quem organiza a celebração. Aparecem também as personagens em primeiro e segundo planos – Gaivota, Guilherme, Chica, Botelho e Cardoso, operários, donas-de-casa e vendedores – festejando e comemorando, apesar da preocupação com Clarinha, até então sumida na trama. No trecho citado, percebe-se a devoração não só do estrangeiro, mas também das tradições da cultura popular sacra do Brasil.

Clarinha parece ser na peça uma espécie de alegoria do Brasil: é descrita como mulata, filha de Maria Angu com um fidalgo da Corte, que por ela se apaixonou – fato somente revelado no final da estória como um recurso *deus ex-machina* para salvar a protagonista da prisão. Composta por oposições, a questão familiar de Clarinha é o ponto nodal de todas as outras dialéticas discutidas na peça: freguesia de Maria Angu (periferia) x Corte do Rio de Janeiro (Capital); Barnabé (segurança do casamento) x Ângelo Bitu (aventura); Jornal (imprensa) x subdelegado Sampaio (Lei); Clarinha (menina ingênua) x filha de Maria Angu (impetuosa como a mãe – filha de peixe, peixe é).

Desse modo, podemos afirmar que a peça expressa o processo de formação moral de Clarinha e seu percurso de autoconhecimento, passando de menina, tida como inocente, até se assumir enquanto filha de Maria Angu, herdeira de suas características e, conseqüentemente, de sua herança cultural negra, popular e periférica – como pertencente à freguesia dos pescadores. Somente quando ela se apropria do legado de sua mãe, que é uma mulher vitoriosa, as outras questões se resolvem – ela escolhe Barnabé, decide morar em Maria Angu, vence a “Lei” na figura de Sampaio. Essa dimensão ética demonstra a problemática mais profunda da estória, questão que não existia na versão francesa, e que envolve uma discussão sobre a negritude, mais especificamente sobre o orgulho negro, de forma indireta, uma vez que o aspecto cômico fica em primeiro plano.

### **Considerações finais**

As adaptações literárias realizadas por Artur Azevedo causaram polêmica em torno de sua figura pública de dramaturgo e crítico, tendo sido acusado e questionado por seus colegas escritores de ter introduzido no país “essas acomodações um tanto espúrias” (PRADO, 2003, p. 97), ele que à época representava o que havia de mais estabelecido no teatro e na crítica teatral nacionais: “É o ponto de vista expresso por Artur Azevedo, o homem que no momento encarnava o teatro nacional, em sua dupla condição de autor e

crítico” (PRADO, 2003, p. 98). Alguns reclamavam do paradigma da fidelidade ao texto original, enquanto outros apenas encaravam com desprezo a adaptação literária, vista como algo tendencioso e incoerente por parte dos escritores que privilegiavam um teatro “nacional”. Conforme analisamos neste estudo, e é ratificado por Décio de Almeida Prado (2003, p. 98-99), as traduções não eram “ao pé da letra”, pois eram recriadas pela inventividade do dramaturgo brasileiro e dos atores na criação teatral, ganhando acréscimos ao próximo achado cômico pelos diferentes intérpretes em cada apresentação, os quais eram, posteriormente, inseridos na peça para compor o texto final.

Assim, uma adaptação literária não pode ser encarada como uma mera tentativa de tradução textual, mas como relação de recriação e tensão com os textos originais. Podemos evocar um trecho do texto *Uma teoria de Exportação? Ou: “antropofagia como visão de mundo”*, de João Rocha (2006), para pensarmos a apropriação cultural não como reprodução, mas como coprodução: “Nessa direção, pode-se imaginar uma literatura antropofágica. Numa tal história, a ‘angústia da influência’ daria lugar à ‘produtividade da influência’, pois o inventor se consideraria mais forte quanto mais célebres suas ‘influências’ se revelarem” (p. 656).

Podemos refletir, ainda, sobre a adaptação literária como deglutição de diferentes perspectivas para a formulação de princípios de subjetivação, no caso, da própria noção de identidade do teatro nacional, partindo, não de um purismo ideológico, mas da constituição da literatura dramática nacional, através da incorporação de outras visões de mundo e de outros elementos culturais de modo centrífugo e não centralizador:

Mas, afinal, que tipo de sociedade é essa na qual a constituição dos sujeitos passa pela apropriação violenta de princípios de subjetivação, que são, por necessidade, exteriores? Seja no plano da constituição da pessoa, seja do grupo social, estamos diante de um modo centrífugo de reprodução sociocultural, que não se funda na acumulação e transmissão interna de capacidades e riquezas simbólicas, mas em sua apropriação no exterior. Apropriação de capacidades e perspectivas que, para se tornarem próprias, devem ser consumidas e familiarizadas (FAUSTO, 2011, p. 168).

Ademais, conforme explicita Prado (2003), o próprio texto francês *La fille de Madame Angot* já trazia em si grande influência de outros textos e de histórias orais de figuras e mitos populares de fundação da cultura francesa.

*A Filha de Maria Angu*, no entanto, constituía um caso à parte. A ação na peça francesa passava-se durante o Diretório, nesse desfecho cômico das altas aspirações da Revolução Francesa. O autor chamava ao palco algumas figuras históricas, a atriz Mlle. Lange, o cançonetista político Ange Pitou (romanceado por Alexandre Dumas), além de evocar a memória de Mme. Angot, personagem mítica, gerada por um sem número de peças e canções populares, uma vendedora de peixe no mercado, bonita e despachada (p. 99).

Nessa concepção, podemos ratificar que, na ópera-cômica *A filha de Maria Angu* de Artur Azevedo, com efeito, opera-se uma autêntica experiência de antropofagia textual – idealizada alguns anos mais tarde pelos modernistas Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral: matar e comer o que vem de fora para transformar o “outro” no “mesmo”. E, nesse atravessamento de culturas, produzir a literatura dramática cômica do final do século XIX, em sua feição mais singular, aprofundando e variando os motivos e os modos de produção do teatro carioca da época. Mais do que mera imitação ou reprodução de modelos franceses, é mister considerar as adaptações literárias dos gêneros de teatro ligeiro como metamorfoses de textos em que olhares se misturam a múltiplas circunstâncias e contextos, alcançando novos rumos e proporcionando a realização de verdadeiras obras híbridas, em que a questão da autoria fica em segundo plano para dar espaço às mutações do texto. Assim, podemos afirmar que a adaptação literária *A Filha de Maria Angu* oferece uma leitura composta pela “imaginação teórica da alteridade” (ROCHA, 2006, p. 648), uma vez que se apropria criativa e ativamente da contribuição do outro para o fortalecimento e engrandecimento de si.

## Referências

- ANDRADE, Oswald de. Do Teatro, que é Bom.... In: **Ponta de lança**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira/Instituto Nacional do Livro (MEC), 1971. Disponível em: [https://monoskop.org/images/a/a3/Oswald-de-andrade-Obras\\_Completas-vol5.pdf](https://monoskop.org/images/a/a3/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-vol5.pdf) Acesso em: 15 nov. 2012.
- ASSIS, Machado. **Crítica literária**. São Paulo: W. M. Jackson, 1951.
- ARAÚJO, Antonio Martins (Org.). Homo politicus. In: AZEVEDO, Artur. **Teatro completo de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- AZEVEDO, Artur. A filha de Maria Angu. **Teatro de Artur Azevedo**. Tomo I. Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. V. 7. Coleção clássicos do teatro brasileiro, 1893. In: Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa (USP). Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/A%20Filha%20de%20Maria%20Angu.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/A%20Filha%20de%20Maria%20Angu.pdf). Acesso em: 15 maio 2020.
- AZEVEDO, Artur. De Palanque. **Novidades**, 20 de julho de 1887.
- AZEVEDO, Artur. Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1885.
- FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2001.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. In: **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: Editora Espaço Cultural, 2011.

FREITAS, Nanci de. A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e o “teatro para as massas”. In: **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 6, p. 96-128, 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44489>. Acesso em: 15 nov. 2012.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil sob Dom Pedro II**. Porto Alegre: UFRGS, 1986.

LECOCQ; CLAIRVILLE; SIRAUDIN; KONING. **La fille de Madame Angot: opéra-comique en trois actes**. Paris: *Tresse, libraire-éditeur*, 1874. Disponível em: <https://ia801801.us.archive.org/0/items/lafilledemadamea00leco2/lafilledemadamea00leco2.pdf>. Acesso em: 15 maio 2020.

MERISIO, Paulo Ricardo. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circoteatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais**, 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2005.

MUSEU DA MARÉ. **A história da Maré – parte 1. De 1500 a 1940: do descobrimento aos primeiros núcleos de pescadores**, 2006. Disponível em: [http://www.museudamare.org.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=96&Itemid=115](http://www.museudamare.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=96&Itemid=115). Acesso em: 15 maio 2020.

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

PRADO, Décio Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EdUSP, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. Antropofagia como visão de mundo: um paradigma teórico da alteridade. In: JOBIM & PELOSO. (org) **Identidade e literatura**. Roma/ Rio de Janeiro: Università de Roma “La Sapienza”/UERJ, 2006.

SANTOS, Isabel Maria Dâmaso de Azevedo Vaz dos. **Do altar ao palco - Santo António na tradição literária, artística e teatral em Portugal e em Espanha**. Tese (Doutorado em Estudos de literatura e cultura, especialidade em Estudos portugueses), Universidade de Lisboa, 2014.

SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo*. In: Décio Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EdUSP, 2003, p. 97-98.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

**LIGEIRO THEATER AND TEXTUAL ANTHROPOPHAGY: A READING OF *A FILHA DE MARIA ANGU*, BY ARTUR AZEVEDO**

**Abstract**

This article aims to make a reading of the parody *A Filha de Maria Angu*, in which the playwright Artur Azevedo satirizes the political moment of establishment of the Republic in Brazil and approaches themes like black heritage, revealing typical characters of Rio de Janeiro's scenario of the end of the century. This way, we analyze the literary adaptation genre in the author's writing as a counterpoint to *belle époque's* critical and aesthetic conservatism, which favored the lyric theater and the thesis theater. We call this process of swallowing the foreigner by Azevedo textual anthropophagy, in the light of cultural devouring ideal, proposed years later, by Oswald de Andrade. Thus, we also investigate the writer's contribution to the development of the comic theater in Rio de Janeiro, also known as *ligeiro*, through re-readings of French classics transported to Brazilian scenarios and motifs, printing, however, marks that refer to his conception a democratic, popular and Brazilian theater.

**Keywords**

Artur Azevedo. Teatro ligeiro. *A Filha de Maria Angu*.