



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

PRISCILLA VICENTE FERREIRA

**AS FILHAS DO PAI DE MARIA ANGU:
UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA-MUSICAL EM QUATRO
OPERETAS DE ARTHUR AZEVEDO – ADAPTAÇÕES PARÓDICAS E
FORMA NACIONAL NOS OITOCENTOS**

**CAMPINA GRANDE – PB
Setembro, 2019**

PRISCILLA VICENTE FERREIRA

**AS FILHAS DO PAI DE MARIA ANGU:
UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA-MUSICAL EM QUATRO
OPERETAS DE ARTHUR AZEVEDO – ADAPTAÇÕES PARÓDICAS E
FORMA NACIONAL NOS OITOCENTOS**

Tese apresentada ao Doutorado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutora.

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Intermidialidade

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel

**CAMPINA GRANDE – PB
Setembro, 2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F383f Ferreira, Priscilla Vicente.

As filhas do pai de Maria Angu [manuscrito] : um estudo sobre a dramaturgia-musical em quatro operetas de Arthur Azevedo – adaptações paródicas e forma nacional nos Oitocentos / Priscilla Vicente Ferreira. - 2019.

288 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2021.

"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel , Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Opereta. 2. Adaptação paródica. 3. Dramaturgia-musical. 4. Teatro brasileiro. I. Título

21. ed. CDD 801.95

PRISCILLA VICENTE FERREIRA

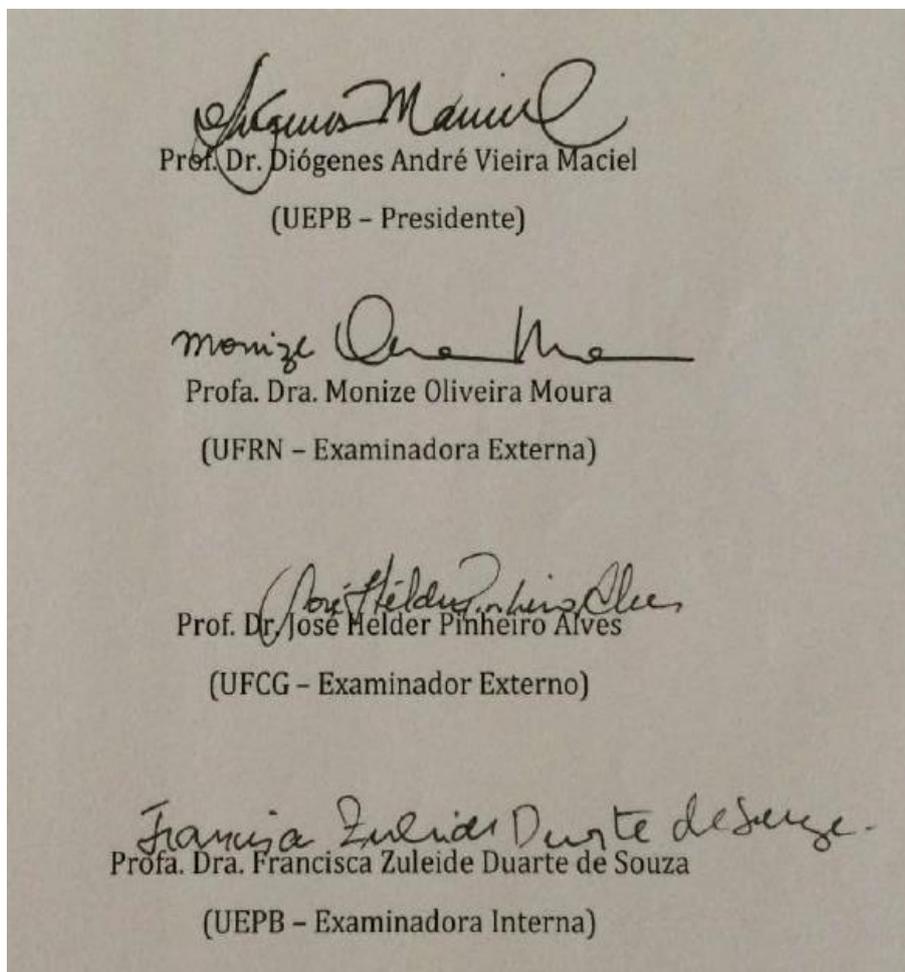
**AS FILHAS DO PAI DE MARIA ANGU:
um estudo sobre a dramaturgia-musical em quatro operetas de Arthur Azevedo –
adaptações paródicas e forma nacional nos Oitocentos**

Tese apresentada ao Doutorado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Aprovada em: 12/09/2019.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Valéria Andrade

(UEPB - Examinadora Interna)

À memória de meu pai, “metade exilada de mim”.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo, Diógenes Maciel, pela paciência, pela persistência e pela força em seguir comigo por este caminho planejado em um pedaço de papel desde 2010. Obrigada por ter me feito descobrir mais música em tempos tão difíceis.

Às professoras Tania Brandão e Zuleide Duarte pelas considerações no exame de qualificação e pela honra em tê-las tão perto de mim e deste trabalho.

À UEPB, que me permitiu um ano de fôlego, em minha licença para o doutorado, e onde, por muitas vezes, estive para a feitura desta tese.

À Biblioteca Nacional e a todos que mantêm vivos os registros da Hemeroteca Digital; sem eles este estudo não seria possível.

Ao CEDOC-Funarte, pelo auxílio na procura de documentos sobre Arthur Azevedo e sua obra.

Ao meu amigo Duílio Cunha, a quem recorri pedindo livros quase em consignação. Agradeço pelas inúmeras conversas sobre o bonachão Nabantino e pelos encorajamentos durante as fraquezas e o cansaço. Sem esse ânimo quase diário, mesmo que mínimo, talvez esta tese não existisse.

Aos professores e professoras que compõem a banca de avaliação final deste trabalho.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar quatro operetas de Arthur Azevedo: duas adaptações paródicas de operetas francesas - *A filha de Maria Angu e Abel, Helena*, e duas criações originais, enquanto aclimatações da forma francesa (que vai se tornando nacional) à matéria brasileira – *A Princesa dos Cajueiros* e *O Barão de Pituaçu*, com o intuito de entender de que maneira tal gênero dramático-musical contribuiu para o projeto de nacionalização do teatro brasileiro, embora o seu papel, neste âmbito, fique à margem, na historiografia do teatro ou em manuais de literatura, em razão do preconceito da elite intelectual e do cânone às formas do teatro ligeiro. Além da análise textual, para entendermos os processos de produção de cada uma das peças, inventariamos registros da imprensa disponibilizados pela Hemeroteca Digital que continham informações sobre: cenários sociopolítico e cultural, críticas, recepção de público, condições de produção, empresários, companhias teatrais, trabalho de atores, editoração de libretos e partituras e o posicionamento do dramaturgo frente à recepção de suas obras, às críticas e ao próprio mercado de entretenimento teatral do Rio de Janeiro. Nas duas esferas de produção, seja a de adaptação paródica, seja a de nacionalização da forma, em trabalho conjunto com compositores como Sá Noronha e Adolpho Lindner, refletimos sobre o modo como o comediógrafo aclimatou as operetas adaptadas, reelaborando-as através da aproximação de temas e da matéria local, no que se refere aos personagens e aos enredos, sobremaneira marcados pela cor local e por elementos do pitoresco oitocentista ao gosto da comédia de costumes, e como as suas operetas, tomadas como originais, plenamente nacionalizadas em libretos e partituras, seguiram a linha de continuidade da comédia de costumes iniciada por Martins Pena, a quem recorreremos para o entendimento de elementos cômicos estruturais e da maneira como o teatro do século XIX se preocupou com a representação da matéria coetânea como mote para a crítica social e para o riso.

Palavras-chave: Opereta. Arthur Azevedo. Adaptação paródica. Dramaturgia-musical.

ABSTRACT

This thesis analyzes four Arthur Azevedo's operettas: two parodic adaptations of French operettas – *A Filha de Maria Angu* and *Abel, Helena*, and two original creations, as acclimatization of the French form (which is becoming national) to the Brazilian theme – *A Princesa dos Cajueiros* and *O Barão de Pituaçu*, to understand how such a dramatic-musical genre contributed to the project of nationalization of Brazilian theater, although its role in this context is left out in the historiography of theater or in literature manuals, because of the prejudice of the intellectual elite and the canon to the forms of light theater. In addition to textual analysis, to understand the production processes of each of the pieces, we invented press records provided by Hemeroteca Digital that contained information about: socio-political and cultural scenarios, criticism, audience reception, production conditions, entrepreneurs, theatrical companies, the work of actors, the publishing of libretos and scores and the position of the playwright in front of the reception of his works, the critics and the theater market of Rio de Janeiro itself. In both spheres of production, either parodic adaptation or form nationalization, working together with composers such as Sá Noronha and Adolpho Lindner, we reflect on how the comedy writer acclimated the adapted operettas, re-elaborating them through the approximation of themes and local theme, as far as characters and plots are concerned, particularly marked by the local color and by elements of the picturesque nineteenth century of the comedy of manners, and how his operettas, taken as originals, fully nationalized in libretos and scores, followed the continuity line of the comedy of manners initiated by Martins Pena, to whom we turned to the understanding the structural comic elements and the way the theater of the nineteenth century was concerned with the representation of coeval theme as a subject for social criticism and laughter.

Keywords: Operetta. Arthur Azevedo. Parodic adaptation. Musical dramaturgy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Impressão do Tango “Amor tem fogo” pelo Imperial Estabelecimento de Pianos e Músicas Narciso, Arthur Napoleão & Míguez.....	177
------------	---	-----

SUMÁRIO

1	NOTAS INTRODUTÓRIAS.....	9
2	MARTINS PENA E O CAMINHO DAS PEDRAS	24
2.1	Variedades no Império do Brasil: entre tragédias e tocatas.....	24
2.2	Notícias e causos da “Tapera de Santa Cruz”	32
2.3	Paizinhos, “meia-caras”, mucamas e ilhéus: pancadaria e “maçada de pau”	43
2.4	O “bom frouxo riso”: um auxílio na representação da verdade	49
3	... E CONTINUOU-SE RINDO COM ARTHUR AZEVEDO	56
3.1	Dos “mais verdes anos” à Corte Imperial	56
3.2	Em cartaz na Corte: o “ <i>cancan</i> infernal” <i>versus</i> o teatro “sério”	59
3.3	“Ainda que chova”: as operetas nos teatros e na imprensa carioca	63
3.4	As músicas fixadas aos ouvidos: o mercado editorial de libretos e partituras	91
4	ADAPTAÇÕES PARÓDICAS: A <i>FILHA DE MARIA ANGU E ABEL, HELENA</i>	96
4.1	A opereta: parentela, estrutura e burburinho	97
4.2	Depois de <i>Orfeu</i>	102
4.2.1	<i>La Fille de Madame Angot</i> (1872).....	104
4.2.2	<i>A Filha de Maria Angu</i> (1876)	107
4.3	Quando Páris vira professor	111
4.3.1	<i>La Belle Hélène</i> (1864).....	113
4.3.2	<i>Abel, Helena</i> (1876).....	115
4.4	A adaptação: o quê, quem, por quê, onde e quando?	124
4.5	“As hienas do teatro”: as adaptações paródicas interculturais.....	145
5	CARIOCAS DA GEMA: A <i>PRINCESA DOS CAJUEIROS E O BARÃO DE PITUAÇU</i>	169
5.1	De rua a opereta nacional: a princesa desejada e o príncipe que é sem ter sido	169
5.1.1	Tur lu tu tu: a corte do “rei mais pândego”	184
5.2	Quando um barão negro vai ao teatro.....	203
5.2.1	O caleidoscópio do <i>porguesso</i> carioca	230
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
	REFERÊNCIAS	247
	ANEXOS	256

1 NOTAS INTRODUTÓRIAS

No processo de nacionalização do teatro brasileiro, que ganhou fôlego no Romantismo, com *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, não houve lugar privilegiado para as formas do teatro musicado, considerado pelos críticos como um gênero bastardo, desprovido de preocupações estéticas e morais. Os planos de modernização dos palcos nacionais eram baseados nos moldes europeus da tragédia, do drama bem-feito e das altas comédias, e, embora o teatro ligeiro que aqui aportou nos fins da década de 1860 tenha sido também importado do continente modelo - notadamente da França, cujo padrão de cultura passou a ser seguido à risca pelos brasileiros “civilizados” –, suas formas permaneceram à margem do revisionismo crítico necessário a uma nova percepção da historiografia teatral brasileira, por duas razões: a primeira delas é aquela que pode questionar o que de realmente brasileiro há nessa historiografia, quase sempre ligada aos lugares-centros, como o Rio de Janeiro, capital do Império e, depois, da República, cenários dos textos que, nesta pesquisa, iremos estudar; a segunda razão diz, justamente, do silenciamento da crítica e dos historiadores do teatro, os quais, quase sempre, limitam-se a falar do teatro ligeiro como simples diversão e/ou como desvio dos projetos naturalistas, mas não operam uma leitura reforçada da dramaturgia (em suas relações com convenções e formas musicais coetâneas) e nem perseguem a história desses espetáculos, importantíssimos por sua inventividade, mas também pela relação com o seu tempo histórico e com as próprias condições técnicas e estéticas de representação em meio àquele mercado teatral em ebulição.

O objetivo desta pesquisa, nesta direção, diz respeito à parte que cabe tanto a Arthur Azevedo quanto à *opereta*, uma das formas do teatro musicado mais impactante para os Oitocentos, no projeto de nacionalização de um teatro que se queria (e quer) brasileiro, mesmo que ele seja bastante *carioca*. Ao primeiro, é inegável que se tenha dado, ao longo do tempo, alguns títulos que o destacam na historiografia do teatro brasileiro:

- (a) Arthur Azevedo foi o maior articulista de teatro de seu tempo, atuante em suas colunas nos jornais, exercendo a função de crítico ou cronista, como já bem inventariaram os pesquisadores Orna Messer Levin e Larissa de Oliveira Neves, em *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo* (2009), e Ezequiel Gomes da Silva (2010), em *De Palanque: as crônicas de Arthur Azevedo no Diário de Notícias* (1885-1886);

(b) Ele também foi nosso maior revisteiro: dos gêneros do teatro musicado, a revista foi a que mais fez sucesso entre o público, desde a estreia de *O Mandarin*, em 1884, cuja autoria dividiu com Moreira Sampaio. O gênero passou por algumas modificações, com a entrada do século XX, seguindo em plena produção até fins da década de 1950, e seus quadros cômico-populares, seus números de cortina, a maquinaria que dava forma à *féerie*, a música e as coreografias dos corpos de baile enchiam os olhos da plateia e garantiram a predileção do gosto popular (VENEZIANO, 2012);

(c) Arthur Azevedo foi, claro, grande comediógrafo, como bem atesta Antonio Martins (1988), e, também, Larissa de Oliveira Neves (2006), estudiosa do gênero cômico nas produções azevedianas; e

(d) enquanto crítico de seu tempo, Arthur Azevedo foi grande observador e artista dedicado à representação da cidade do Rio de Janeiro; foi defensor apaixonado do meio teatral, panfletário da construção do Theatro Nacional, como confirmam os estudos de Tatiana Siciliano (2014; 2016).

Para além dessas atribuições, Arthur Azevedo teve boa parte de sua produção dramaturgica dedicada ao teatro ligeiro, e foi com ela que começou o seu percurso enquanto nosso “mais perfeito homem de teatro” (VENEZIANO, 2013, p. 40), quando levou à cena do Fênix Dramática, em 1876, sua primeira opereta adaptada à cena brasileira, *A filha de Maria Angu*, a partir de *La fille de Madame Angot* (1873), de Lecocq (libreto de Clairville, Paul Siraudin e Victor Koning). Com isso, o comediógrafo se lançaria no mercado do teatro ligeiro, produzindo operetas, burletas e revistas de ano. Após *Maria Angu*, vieram suas irmãs; algumas ainda com tons afrancesados; as mais novas, porém, já cantantes nativas da língua pátria. Suas produções no gênero (13 no total) passaram pelo processo de adaptação paródica intercultural – a temática brasileira encaixada em forma e partituras francesas – e seguiram caminho até a sua nacionalização. Das 13, foram 5 adaptações (*A filha de Maria Angu*, *A casadinha de fresco*, *Abel*, *Helena*, *O califa na Rua do Sabão* e *O herói à força*), 1 adaptação com acréscimo de ritmos brasileiros às partituras francesas (*Nova viagem à Lua*), e 7 originais (*Os noivos*, *A princesa dos Cajueiros*, *A donzela Teodora*, *Um roubo no Olimpo*, *O Barão de Pituaçu*, *Pum!* e *A Fonte Castália*).

De todos esses títulos, o único mencionado (se mencionado), nos manuais de literatura ou de história do teatro brasileiro, é *A filha de Maria Angu*, decerto pela grande audiência de suas récitas e não por sua forma e impacto teatral, o que confirma a quase inexistência de estudos mais aprofundados sobre as operetas azevedianas (e sobre a opereta em si) e o seu papel no contexto teatral brasileiro.ⁱ Aqui mora nosso objeto de tese: devido a essa escassez de estudos sobre o tema, as pesquisas nos periódicos oitocentistas, notadamente no que diz respeito à busca por registros, documentos e memórias sobre as operetas de Arthur Azevedo, tornaram-se praticamente unânimes quanto à questão metodológica utilizada para este estudo, a partir do momento em que os registros originais (documentos quaisquer, além de manuscritos, partituras, material iconográfico) de alguma uma de suas operetas (e até de si mesmo) são quase inexistentes. E, dos poucos que sobraram, alguns desses materiais não podem ser manipulados, seja devido à efemeridade ou à fragilidade do suporte, à impossibilidade de acesso, ou ao desaparecimento de alguns arquivos em que estavam (ou supostamente deveriam estar).

Em razão dessa problemática, nos apegamos à necessidade de pensar sobre uma história do espetáculo, possível de ser acionada através dessas referências exteriores à cena, que nos permitiram perceber os tempos social e teatral (BRANDÃO, 2009) da realidade de produção/circulação/recepção das operetas azevedianas, buscando registros que nos permitiram entender os seguintes aspectos:

1. como se deram as representações das operetas em questão, observando detalhes como local e número de récitas registradas, quem foram os empresários e os elencos que investiram nas produções, além das mais diversas peculiaridades constantes dos anúncios em diferentes periódicos;
2. o posicionamento dos críticos em relação às operetas estreadas e o posicionamento do próprio Arthur frente à crítica em torno de sua obra;

ⁱ Salvo os estudos de Neves (2006, 2016), que analisou *A filha de Maria Angu* e *A Fonte Castália*, de Assis (2014), que faz uma análise comparativa entre *La Fille de Madame Angot* e *A filha de Maria Angu*, e de Tania Brandão (2012), que nos deu as primeiras impressões sobre o texto da *Pum!*, estreada em 1894. Das 13 operetas atribuídas a Arthur Azevedo, apenas esta última continua inédita, e, embora conste uma cópia datilograda de seu texto no banco de dados dos arquivos do CEDOC/Funarte, não conseguimos ter acesso a ela devido ao seu desaparecimento – mas, nos foi concedido acesso privilegiado a uma cópia xerográfica, sob guarda da professora Tania Brandão. É digno de nota que a “opereta-bufa mitológica” *Um roubo no Olimpo* (1882), não teve registros de récitas, mas seus cinco atos foram publicados, um a um, em edições d’*A Gazetinha* dos dias 31 de março a 04 de abril de 1882. Acreditamos que a opereta não tenha realmente sido encenada, tendo em vista que seu texto não traz a lista de atores vinculada à de personagens, nem registro de estreia, como nos demais. Embora Arthur Azevedo tenha pontuado que a peça foi “posta em música por um Offenbach de Mata-Porcos” (AZEVEDO, 1885, p. 75).

3. informações sobre o mercado editorial: a veiculação de material impresso (libretos e partituras) e informações sobre edições, tiragens, editores, impressões sobre as músicas, quem as compunha, que público as comprava e quais suas impressões sobre elas;
4. qualquer outra menção sobre as operetas veiculada nos periódicos que seja relevante para este estudo.

Assim, pela pesquisa nos periódicos, pudemos ir além dos textos que se encontram na coleção publicada em seis volumes pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas, organizada e comentada por Antonio Martins de Almeida. Tania Brandão (2006) esclarece que uma pesquisa dessa natureza teria sua fundamentação a partir de fontes documentais, pois o pesquisador trabalha na ausência, em razão da impossibilidade de se recompor uma peça, “em sua integridade monumental”, sendo o objeto de estudo “apenas evocado através de referências e documentos” (p. 111). Além disso, ainda há o problema de se certificar a veracidade das informações encontradas. Em se tratando de século XIX, esse problema é ainda maior, uma vez que a maioria das pesquisas se encontra baseada em estudos do texto, tendo em vista a impossibilidade de recuperação de alguns documentos e da reconstituição da cena, que, segundo a autora, é a responsável pela “explicitação plena do próprio texto de teatro” (p. 111). Assim, conforme Tania, é necessário ir além do texto das peças, ou seja, desnaturalizar a dramaturgia como documento único, pois

[...] é preciso estabelecer os vestígios que desvelem o fato teatral e fixar uma tipologia das fontes para o estudo do teatro, abrangendo, além dos impressos e manuscritos diretamente ligados à dinâmica das montagens, os jornais, as fontes orais e os documentos orais, as imagens, as fotos, os vídeos, os filmes e documentos iconográficos diversos (BRANDÃO, 2001, p. 213).

Dessas “fontes primárias”, terminologia designada pela autora, podemos contar, em nossa pesquisa, apenas (e infelizmente) com os registros de jornais, já que, “com frequência, as fontes jornalísticas surgem como o principal ou até o único registro disponível para o estudo do teatro brasileiro” (BRANDÃO, 2001, p. 214), principalmente quando se trata de século XIX; além de 3 libretos, um manuscrito que se resume à folha de rosto de uma das operetas e 7 partituras digitalizadas, conforme listamos abaixo:

1. das 13 operetas, foram encontrados e manuseados apenas 3 libretos impressos ainda no século XIX, que se encontram nos arquivos do CEDOC/Funarte (*Os noivos* [2. ed.], *A Princesa dos Cajueiros* e *A fonte Castália*);
2. o único registro de manuscritos de operetas em nome de Arthur Azevedo ao qual tivemos acesso é o da folha de rosto d'*A princesa dos cajueiros*, anexa ao libreto impresso;ⁱⁱ
3. das partituras das operetas, digitalizadas a partir do acervo de partituras da Biblioteca Nacional:
 - a polca “Zizinha”, tomada de empréstimo de João Elias da Cunha e utilizada na Cena V da *Nova viagem à Lua*;
 - uma quadrilha de arranjo de S. L. da Silveira e o tango “Amor tem fogo” de Sá Noronha, d'*A Princesa dos Cajueiros*;
 - uma polca e o tango “Ai, ai! Pobre pai!” de Abdon Milanez, d'*A donzela Teodora*;
 - uma polca e uma quadrilha de Abdon Milanez, d'*O herói à força*.

Assim, entram em nosso horizonte, como fontes primárias de primeiro grau, os textos das peças disponibilizados na coleção do INACEN, os libretos e partituras, e, como fontes primárias de segundo grauⁱⁱⁱ, “um tanto mais distanciadas do processo da cena” (BRANDÃO, 2001, p. 214), os registros dos periódicos que compõem o banco de dados da Hemeroteca Digital Brasileira, a saber: anúncios de récitas, programas, críticas, réplicas do autor, anúncios de venda de libretos e partituras.

Para além da problemática acerca da escassez de registros dos espetáculos oitocentistas, nosso objetivo, na busca ao acervo digitalizado da mídia impressa, também

ⁱⁱ O único manuscrito completo encontrado é o da tradução d'*A viúva alegre* (1905), de Franz Lehár, documento sob guarda da Biblioteca Nacional, em sua seção de manuscritos. No entanto, a fonte não será utilizada nesta pesquisa por se tratar de uma tradução e não de uma adaptação. Sobre a opereta *O califa na Rua do Sabão*, foram encontrados registros referentes à documentação da avaliação do Serviço de Censuras de Diversões Públicas/RJ, tendo como requerente Adriana Tabajara de Oliveira, para montagem prevista para setembro de 1988 pela companhia Mar e Mar Produções Artísticas LTDA. Junto ao texto da opereta estava o da comédia *Uma noite em claro* (1884), também submetida às normas censórias. Na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais/SBAT, fomos concedida, gentilmente, para cópia, uma pasta contendo alguns documentos ligados a Arthur Azevedo. Dentre certidões de óbito, o testamento da viúva e documentos sobre direitos autorais, encontramos um roteiro de coreografia d'*O califa*, datado de junho de 1988 e possivelmente levado à cena como “musical de variedades” no Teatro Rival, com música de Ubirajara Cabral.

ⁱⁱⁱ Aqui cabe destacar que os recortes de jornal, devido a esse distanciamento da cena, são considerados por Tania Brandão (2001; 2009), caso existam estudos prévios sobre o objeto a ser estudado, como fontes primárias de segundo grau. No caso das operetas, apenas 3 foram contempladas com análises anteriores a esta tese. Sobre o gênero em si e seu papel no teatro brasileiro, estudos (ainda que poucos) foram iniciados, como veremos no decorrer do trabalho.

perpassa pela necessidade de perceber as obras a serem analisadas enquanto um conjunto de procedimentos no qual se conectam textos (libreto), partituras (música), crítica, posicionamento do autor, recepção do público e mercado editorial de veiculação de impressos, bem como seu público consumidor. Além disso, como a opereta é uma forma dramático-musical, não faz sentido analisá-la dissociando-a de sua música, elemento da ação, a partir de uma proposta tão-somente textocêntrica. Estudos como os de Rabetti e Maciel (2010; 2012), que iniciaram uma pesquisa sobre o itinerário e a recepção da opereta no Brasil através da busca de documentos referentes ao gênero, e de Denise Fonseca (2017), que mapeou os gêneros do teatro musicado em São Paulo, atentando para suas estruturas, recepção de público, críticos e censores do Conservatório, corroboram essa proposta de um estudo para além do texto. De tal modo, acreditamos que não seja possível uma tentativa de reconstrução e entendimento do espetáculo sem que todos esses aspectos estejam ligados. Em se tratando das operetas de Arthur Azevedo, uma outra problemática diz respeito à recusa da elite intelectual aos moldes e aos temas do teatro musicado. Daí o porquê de o gênero ter sido considerado “inferior”, preconceito estético-literário que perdura até hoje, dado o pouco espaço reservado à opereta nos estudos sobre o teatro brasileiro.

À altura das produções azevedianas, o cenário teatral continuava com o intuito de modernização e nacionalização do teatro. Se no contexto de Martins Pena o sentimento nacional se deu no pós-Independência, no de Arthur Azevedo ferviam os anseios pré-Abolicionismo e pré-República, além de manifestações populares, como as Revoltas do Vintém e da Vacina. Ou seja, a Corte (enquanto metonímia do país) estava em vias de implementar um projeto de civilização e modernização e as mudanças, ainda baseadas nos moldes estrangeiros, abrangiam desde a urbanização da cidade do Rio de Janeiro até as preferências e exigências dos intelectuais e censores do Conservatório Dramático. Vale lembrar que estas visavam a um teatro pautado, principalmente, no drama realista francês, nas peças bem-feitas, nas altas comédias. Estes gêneros, sim, estavam em sintonia com os princípios defendidos pelo Conservatório, que tinha como tarefa “corrigir os vícios da cena brasileira”, apontar e combater os defeitos e indicar os métodos de os emendar, como sugere o Artigo 1 de seu estatuto, segundo Guinsburg e Patriota (2012, p. 56).^{iv} Assim, todas as

^{iv} Ainda sobre o processo de nacionalização e as tentativas de estudo da experiência teatral do século XIX e começo do XX, os autores mencionam a comparação de textos e espetáculos aos ideais literários e artísticos europeus, especialmente os franceses, como padrão de avaliação das produções. Contudo, elementos como a recepção do público e as críticas dos espetáculos não fazem parte de tal processo de avaliação. Segundo os autores: “Em verdade, a busca pela identidade nacional, nos moldes pré-estabelecidos, fez com que o temperamento, a época e as motivações de um tempo não fossem observados nas avaliações dos escritores/críticos contemporâneos dos acontecimentos. Como desdobramento interpretativo, apesar de algumas

produções que não atendessem aos conceitos de drama ideal estabelecidos por aquela elite intelectual, a partir desse método comparativo entre obras estilisticamente ideais provenientes da Europa, ficaram de fora do ideário de uma pretendida nacionalização do teatro brasileiro.

O Alcazar Lírico (também enquanto metonímia) foi, para grande parte dos críticos, literatos e censores, o mau exemplo de espaço teatral em razão dos espetáculos que lá subiam à cena. Para Levin (2014, p. 299), sua abertura foi “como o último golpe desferido pela invasão do repertório estrangeiro contra as iniciativas dos brasileiros que tentavam desenvolver uma dramaturgia séria de cunho nacional”. Tendo em vista o sucesso que fizeram os espetáculos de seu repertório, especialmente as operetas de Offenbach, que levaram ao teatro “enchentes de público”, expressão comumente utilizada nos jornais para designar casa cheia, nota-se, claramente, que a preferência do público não contava enquanto aspecto a ser analisado nos julgamentos sobre a arte dramática produzida na época. Ao contrário, os empresários eram avaliados como gananciosos, em razão do lucro que obtinham com as bilheterias, e os autores tratados como “carpinteiros teatrais”, que, ao acatarem os gostos mais populares, valorizando a comicidade aos dramas “sérios”, optavam pelas traduções e adaptações de obras estrangeiras, descompromissadas com o objetivo moralizador pretendido pelos intelectuais.

Até mesmo Arthur Azevedo, que traduziu vários títulos e adaptou outros, em resposta a um articulista de um jornal do Pará, que o acusara de corromper a moral e os bons costumes do teatro, comenta, em 1904, sobre as dificuldades em produzir um teatro “sério” no Brasil. Segundo ele, às suas tentativas foram conferidas “censuras, apodos, injustiças”, ao passo que “enveredando pela bambochata” não lhe faltaram “elogios, festas, aplausos e proventos”. E conclui: “Relevem-me citar esta última fórmula de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive de sua pena!”. Pouco tempo depois dessa réplica, Arthur levaria ao palco do Teatro Recreio Dramático sua última opereta, *A Fonte Castália* (1904), com música do maestro Luiz Moreira. Curiosamente, foi a única em que o comediógrafo lançou mão da linguagem mais rebuscada, e, na tentativa de fazer “teatro sério”, ganhou muitos louros por parte dos críticos. O público, porém...

Oito anos antes, o comediógrafo já fazia suas considerações sobre o tema da decadência do teatro brasileiro em sua coluna “O Theatro”, do jornal *A Notícia*, considerações estas que, segundo ele, estava farto “de escrever e jogar aos ventos da publicidade”:

exceções, o olhar para o teatro sob a égide da literatura dramática, deixou de percebê-lo como *fenômeno* para destacá-lo como mais um capítulo da palavra escrita” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 42-43. Grifos dos autores).

Em primeiro lugar farei ver que não é muito justa essa expressão – a decadência do nosso teatro – porque teatro nosso, propriamente dito, nunca o tivemos.

A arte dramática no Brasil tem tido, é verdade, lampejos fortuitos, graças a umas tantas circunstâncias de momento, mas nunca chegou ao apogeu a que poderia chegar.

O nosso primeiro artista – João Caetano dos Santos – não deixou discípulos [...] e os trabalhos do nosso primeiro comediógrafo – Martins Pena – tiveram no seu tempo tão pouca repercussão, que muitos deles ainda se conservam inéditos e alguns foram, infelizmente, perdidos; por isso o autor de *O Noviço* morreu sem deixar sucessores, tendo apenas – trinta anos depois de sua morte – um continuador que não se dispunha no mesmo fôlego: refiro-me ao nosso pobre França Júnior.

[...]

Admitindo, todavia, que haja decadência daquilo que verdadeiramente não existiu, as causas de nossa decadência são tão complexas que esmiuçá-las nos levaria muito longe.

O teatro do Rio de Janeiro começou a ser aniquilado pelo Alcazar. Eu quando aqui cheguei em 1873 já o encontrei completamente estragado. Os empresários e artistas, amedrontados pela concorrência que lhe faziam os franceses da Rua da Vala, já então haviam sentido *a necessidade absoluta de nacionalizar a opereta*, e, nacionalizando a opereta, ela absorveu e confundiu todos os gêneros e aptidões do palco.

Procurem, portanto, as causas fundamentais da decadência do teatro – no Alcazar, que desviou completamente para a opereta e a bambochata a atenção que o público prestava ao teatro dramático; na imprensa, que aplaudiu sempre tudo quanto se representava, como ainda hoje aplaude tudo quanto se representa, não tendo nunca para o teatro dramático mais do que pálidos simulacros de crítica; nos bons atores, hoje mortos ou envelhecidos, que, podendo reagir contra o abastardamento da sua arte, nunca o fizeram, submetendo-se a todos os gêneros; nos autores e tradutores – e nesse número me incluo – que aceitavam e aviavam toda e qualquer encomenda dos empresários, sem preocupação de arte; no público pela sua admirável paciência, pela sua extraordinária boa-fé, pela sua espantosa ingenuidade, pelas incríveis aberrações do seu gosto, aberrações que o levam a apreciar o que é péssimo, ou, pelo menos, mau, e a deprimir o que é bom ou, pelo menos, sofrível [...].^v

Arthur termina suas considerações apontando, como uma possível solução para o problema da decadência do teatro, a construção de uma escola dramática, de concursos literários e de um teatro municipal. Mencionando o descaso dos poderes públicos pela arte teatral, comenta as esperanças que teve sobre essa pauta estar inclusa no programa do Ministério do Interior, durante o governo provisório pós-República: “Quem com três penas

^v *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1896, ed. 00031. Doravante, quando estas referências aparecerem, é indicativo de que a edição foi compulsada no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, disponível para acesso público, leitura e pesquisa no sítio: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

separou a igreja do estado, com duas decretaria um teatro, e ninguém protestaria, creiam, porque naquela ocasião, os atos do governo provisório eram recebidos pelo povo como dádivas de liberdade e de glória”.^{vi}

Polêmico ou controverso, Arthur Azevedo sempre defendeu a consolidação de uma dramaturgia nacional e do Theatro Municipal, projeto iniciado com a prefeitura de Pereira Passos, em 1905, e ao qual acompanhou de perto. Escreveu sobre o andamento da construção, sobre detalhes da decoração, em suas crônicas *d’A Notícia*,^{vii} mas seus esforços foram muito anteriores à data de início dos trabalhos. Foi panfletário, carregou a Caixa Beneficente Teatral em uma edição do *Mercúrio*;^{viii} foi pai do Theatro Municipal em uma caricatura n’*A Avenida*.^{ix} Não viu, porém, em julho de 1909, a inauguração do espaço ao qual um dia lhe deram a paternidade, pois falecera 9 meses antes. Na estreia, “poucas menções à figura falecida que tanto pelejara pela sua construção” (SICILIANO, 2016, s/p). Hoje, os guias turísticos que por ali passam sequer mencionam o seu nome ao discorrerem sobre a origem do lugar, e a sua memória resume-se a um busto de bronze localizado em um dos corredores, esculpido por Rodolpho Bernadelli, artista plástico responsável pelas seis alegorias que ornaram o telhado do teatro. De acordo com Tatiana Siciliano (2016, s/p),

[...] a concepção de teatro de Arthur Azevedo, apesar de consonante com o ideal civilizador da época, não foi adotada quando da fundação do Theatro Municipal. Talvez porque, naquela época, o modelo do teatro ópera, grandioso, parecesse mais vistoso do que a formação de uma escola que desenvolvesse talentos e aprimorasse o gosto do público. Afinal, Arthur Azevedo reivindicava que o teatro brasileiro fosse objeto de uma política cultural, muito antes do conceito de política cultural do Brasil se firmar, o que só ocorre institucionalmente, a partir de 1930.

Embora tenha emitido vários outros comentários como o trecho que reproduzimos de sua coluna “O Theatro”, nos quais critica as formas do teatro ligeiro mesmo reproduzindo-os através de sua pena, Arthur Azevedo trabalhou intensamente com o gênero. Foi responsável por inúmeras traduções de operetas e óperas-cômicas, parte delas grande sucesso de público, como *A viúva alegre* (1905), de Franz Lehár, e *A Camargo* (1878), de Vanloo e Leterrier. E, ainda que sejam produções teatrais propensas às “patuscadas”, as operetas são formas cômicas dramático-musicais que marcam uma linha de unidade e continuidade dentro de uma tradição,

^{vi} Ibidem.

^{vii} Idem, 26 e 27 set. 1907, ed. 0230.

^{viii} *Mercúrio*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1898, ed. 00036.

^{ix} Caricatura de Gil. *A Avenida*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1904 (apud AZEVEDO, 1987, p. 12).

ainda tão pouco estudada do nosso sistema literário, marcada pelas convenções antes fixadas pela comédia de costumes, que se une a elementos técnicos e estéticos em meio a processos de adaptação intercultural, formalizando um teatro que se preocupa em atender aos anseios do público receptor e não apenas ao que era considerado adequado, esteticamente, pela crítica especializada, quase sempre burguesa e pouco atenta ao gosto popular.

A respeito do gênero da opereta, conforme Rabetti e Maciel (2010), sua estrutura se resumia a um espetáculo de música e teatro que misturava atos curtos e satíricos entremeados de números musicais, com acompanhamento de orquestra. Os autores explicam ainda:

[...] a opereta se estrutura de maneira a mostrar seu caráter de espetáculo, valendo-se como seu meio principal da paródia. [...] se trata de um gênero distinto, pois se forja pelo aproveitamento de temas, técnicas, convenções, que são ressignificados a partir de um novo contexto de uso. [...] Na opereta temos um entrecruzamento de gêneros distintos, teatrais e musicais (RABETTI; MACIEL, 2010, p. 3).

Daí o porquê de a opereta ser comumente identificada com outros gêneros do teatro musicado, como o vaudeville (em razão de sua música estar intimamente ligada ao enredo), à revista de ano (pela representação crítica de acontecimentos da atualidade) e à zarzuela (também de estrutura musical e temática cômico-burlesca) (FONSECA, 2017), além de ser denominada como suas variantes: a ópera bufa e a ópera cômica (RABETTI; MACIEL, 2013). Os jornais e o próprio Arthur usavam essas duas variações na apresentação das peças.

As temáticas das operetas representavam “o amor, em sua mistura de comédia e melodrama, sob uma aparente aura sentimental, levada na base da brincadeira” (FONSECA, 2017, p. 55), as particularidades de tipos, costumes, espaços e falares locais, além de criticar satiricamente alguns fatos cotidianos, como acontecimentos sociopolíticos, eventos do meio cultural e casos de alcova, à guisa de crônica bem-humorada do presente do autor, do público e das encenações. A representação de tais elementos se dava através de recursos muito próximos aos do entremez e da farsa, o que, claro, nos remete às comédias de costumes de Martins Pena, cujo trabalho dramaturgico foi retomado por França Júnior e Arthur Azevedo, que, no seu tempo, deram novas formas e contornos à representação dos costumes brasileiros, adaptando-os ao contexto em que viveram.

Em razão disso, no primeiro capítulo, intitulado “Martins Pena e o caminho das pedras”, a produção deste comediógrafo é analisada brevemente com o intuito de apontar aspectos e recursos da comédia de costumes revisitados e adaptados por Arthur Azevedo, na

produção de suas operetas. Para tanto, além do estudo dos textos, recorreremos aos registros de jornais, para que pudéssemos compreender o contexto vivido por Pena, e como suas peças eram recebidas por críticos e público, a partir de suas impressões sobre a representação cômica de seu cotidiano nos palcos do Teatro S. Pedro, num cenário em que um sentimento de nacionalidade (mesmo que o apreensível como Brasil seja apenas a Corte e seus entornos) começara a fazer parte das pretensões dos intelectuais.^x Além da retomada de temas e recursos cômicos, percebemos que Martins Pena e Arthur Azevedo enfrentaram problemáticas similares em razão de suas produções cômico-populares. O que enfatiza o lugar desprivilegiado reservado à comédia e à opereta nos planos de nacionalização do teatro. Mesmo que tenham firmado nossa tradicional comédia de costumes e que a opereta, enquanto gênero dramático-musical, tenha sido importante não só pela representação desses costumes brasileiros, mas, também, pela introdução de um novo modo de fazer e consumir música, aos dois comediógrafos foi atribuída a culpa pela representação do que a elite cultural não gostava de ver nos teatros oitocentistas: a crítica social aliada ao divertimento da comédia voltada aos aspectos populares e do teatro ligeiro.

Desse modo, seguimos para o segundo capítulo, “E continuou-se rindo com Arthur Azevedo...”, no qual consideramos os registros encontrados sobre as operetas azevedianas, com o intuito de reconstituir a memória dessas obras, além de perceber aspectos relacionados ao público, à crítica e à veiculação de seus impressos, aspectos importantes para o entendimento sobre as produções dos gêneros dramático-musicais. No entanto, para entendermos o universo dos gêneros ligeiros e de sua chegada à Corte, com a abertura do Alcazar Lírico, examinamos registros referentes a este período. Desse modo, pudemos explorar a fase à qual nos remete Arthur quando menciona o café cantante da Rua da Vala como o responsável pelo declínio do teatro brasileiro, em razão do sucesso do lugar e da prioridade dos espetáculos musicados, em especial das operetas de Offenbach, e a consequente nacionalização do gênero. Neste ponto, contamos com as referências de Silvia Souza (2006; 2009; 2010), Orna Levin (2014), Jean-Claude Yon (2014) e Anaïs Fléchet

^x Para a análise deste ponto, contamos com estudos de Antonio Candido (1970), Sílvio Romero (1980), Roberto Schwarz (1987; 1992), Iná Camargo Costa (1989), Vilma Arêas (1987; 2006; 2012) e Vladimir Propp (1982), sendo estes dois últimos também consultados para o entendimento dos caracteres sociais que fazem parte desse universo binário. Junto a Arêas e Propp, estão, para a análise das personagens, Teresa Simões (2001), Luiz Costa-Lima Neto (2008) e João Roberto Faria (2013), cujos estudos recaem sobre representação das personagens escravas. Para o embasamento sobre a estrutura formal das comédias, de seus empréstimos à farsa e ao entremez, recorreremos à Guilherme Mello (1908), Câmara Cascudo (1999), José Ramos Tinhorão (2010) (sendo estes três para os termos musicais), Sousa Bastos (1908), Daisy Silva (1979), Décio de Almeida Prado (1987; 1993; 1996), Patrice Pavis (1996) e Orna Levin (2003). Para a compreensão dos fatos sociais coetâneos a Pena, Hernani Donato (1987), Maria Sylvia Franco (1997) e Mary Del Priore (2010) foram consultados.

(2014), sendo esta última dedicada, principalmente, à veiculação das partituras pelo mercado editorial, outra esfera ampliada pelas produções do teatro musicado. Os anúncios de jornais que divulgavam a venda de libretos e partituras revelaram uma grande movimentação do mercado de impressos à altura do sucesso da opereta, desde Offenbach. Observamos, com as informações sobre os libretos, que havia vários pontos de venda (de editoras a secretarias de jornal, confeitarias e vendedores ambulantes) e, com o aumento das produções musicadas, muitos eram vendidos já à porta do teatro, para que fossem adquiridos à altura das récitas.^{xi} Pelo aumento do volume de impressos, muitos libretos possuíam erros de tipografia devido à pressa na revisão de seus editores (SOUZA, 2009).

No terceiro capítulo, intitulado “Adaptações paródicas: *A filha de Maria Angu* (1876) e *Abel, Helena* (1877)”, procuramos entender como Arthur Azevedo, a partir de seus conhecimentos sobre o teatro cômico musicado francês e de suas habilidades de observação do meio carioca, criou seus processos de adaptação. Por isso, escolhemos duas de suas operetas adaptadas para o corpus de análise: *A filha de Maria Angu* (1876 [com reedição em 1898]) e *Abel, Helena* (1877). Para a interpretação conjunta aos textos, reunimos os registros de jornais voltados para as críticas, assim como para indicações de produção, a exemplo de condições e números de récita, de elenco e de público, e para os acontecimentos sociais, políticos e culturais da época, aspectos abordados por Arthur nas construções de seus enredos. Além disso, procuramos perceber, com base nos textos originais, *La fille de Madame Angot* e *La belle Hélène*, a forma como o comediógrafo acomodou o contexto carioca a um enredo originalmente francês, a partir do entendimento de sua estrutura formal e do processo de aclimatação e seus diálogos com as obras francesas, observando como se dá a retomada, reformulação e modificação de temas já apresentados anteriormente por Martins Pena, como o deslocamento do rural para o urbano, enfatizando os indivíduos e suas estruturas familiares, seus costumes e particularidades sociais e políticas, contribuindo, assim, para ratificar a posição de Arthur Azevedo enquanto agente responsável pela continuidade de nossa tradição cômica de costumes. Dessa maneira, utilizamos os estudos de Patrice Pavis (2015), para o

^{xi} Foram comercializados folhetos de partituras individuais, *pot-pourris* e brochados contendo músicas de diversas obras, divididas de acordo com o tipo de música, para serem tocadas em festas e salões, a exemplo de *Tangos e habaneras para piano a 2 mãos* e *Flores do Baile*, coleções de polcas, quadrilhas e valsas “mais em voga”, vendidos na casa Arthur Napoleão & Cia. A concorrência do mercado editorial era grande, conforme a catalogação de partituras do Instituto Piano Brasileiro, e vai muito além das informações que encontramos nos registros de jornal, talvez porque nem todas as casas de editoração investissem numa propaganda diária. Lembramos também que algumas, além de partituras, vendiam instrumentos musicais e outros aparatos, como a casa da viúva Filippone: “Imperial Estabelecimento de Músicas e Águas Mineraes Viúva Filippone & Filha”, herdada de seu marido, o italiano Domenico Filippone, estabelecido no Rio desde 1834 (FERREIRA, 1994; ZAMITH, 2001). Das partituras das operetas de Arthur Azevedo, as que possuem mais registros de edição foram as musicadas pelo paraibano Abdon Milanez. Das operetas francesas, *La fille de Madame Angot*.

entendimento da transposição de uma cultura-fonte para uma cultura-alvo, no âmbito dos estudos teatrais, e os de Linda Hutcheon (2013), estudiosa dos processos adaptativos que considera a adaptação sob dois pontos de vista: como produto e como processo. Nos valem os de perguntas feitas pela autora (o quê, quem, por quê, onde e quando?), para compreendermos o caminho percorrido por Arthur Azevedo na elaboração das aclimações de *Maria Angu e Abel, Helena*, tanto no que se refere à construção de seus textos como à materialização desses textos em récitas, perante o público (consumidor de cena e partituras) e crítica. Arthur, enquanto homem de teatro, tinha que lidar com todo o mercado teatral em si, e seu papel como comediógrafo, ia além do gabinete.

Além disso, analisamos como se dá a parodização das operetas, ou a adaptação paródica intercultural, a partir de teorias da paródia que vão além de seus conceitos tradicionais de ridicularização e esvaziamento do texto parodiado, tendo em vista uma abordagem que mostra a paródia como uma “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 48), não sendo, necessariamente, vinculada a um contraste ou oposição a uma cultura ou texto-fonte. As operetas de Arthur Azevedo apontam, de antemão, para essa “repetição com diferença”, uma vez que se trata de arranjos de aclimação, da transposição de uma temática brasileira para o que antes era estrangeiro. O que aponta, portanto, para a paródia enquanto recurso de adaptação, distinta da paródia enquanto gênero, da imitação jocosa e irônica de uma obra primeira.

Por fim, o quarto capítulo, “Cariocas da gema: *A Princesa dos Cajueiros* (1880) e *O Barão de Pituacu* (1887)”, conta com as análises dessas duas operetas originais. O método de análise, a princípio, é similar ao do capítulo anterior: inventário de registros de jornais que veicularam críticas e condições de produção para os palcos do Fênix e do Príncipe Imperial, respectivamente, além dos registros sobre partituras e seus compositores, notadamente d’*A Princesa*, que foi mais feliz no aspecto musical, tendo em vista que *O Barão* tem uma partitura bem mais enxuta que as demais operetas e teve um número reduzido de récitas. Os fatos sociais da época, notadamente os ligados ao governo imperial e à figura de D. Pedro II, foram observados com afinco em razão da proximidade temática entre o enredo da opereta e a realidade social da época, o que dá à obra um caráter meta-histórico. Além d’*A Princesa dos Cajueiros* trazer o protagonista El-Rei Caju, caricatura de Pedro II, o contexto sociopolítico em que a opereta foi produzida nos esclarece muitos aspectos de seu enredo, pensados como uma representação cômica, paródica, do meio carioca e da influência do império na sociedade.

Cristina Magaldi (2004), estudiosa do mercado musical na Corte Imperial, foi consultada para entendermos a figura de Sá Noronha (compositor da partitura d'*A Princesa*) e o contexto sociopolítico no qual a opereta foi inserida nos palcos do Teatro Fênix Dramática. Para esclarecermos pontos sobre a figura de Pedro II, contamos com Lilia Moritz Schwarcz (1988), que pesquisou sobre a vida e o reinado do monarca no Brasil, além de Felipe Nicoletti Ribeiro (2008), historiador ao qual nos detivemos para o entendimento sobre a questão dos Ministérios do Império, e Ronaldo Pereira de Jesus (2006), que avalia a Revolta do Vintém, movimento popular que teve grande importância social entre os anos de 1879 e 1880. As questões sobre a escravidão e o papel do negro em sociedade e no meio teatral, relacionadas a *O Barão de Pituaçu*, tiveram aportes teóricos de Costa-Lima Neto (2008), Raimundo Pessoa (2007) e Antonio Herculano Lopes (2013), este último voltado para o estudo da personagem escravizada na dramaturgia de Arthur Azevedo.

Esperamos, por fim, contribuir com a ampliação do entendimento de que as operetas de Arthur Azevedo revelam o importante percurso do gênero, a partir de meados do século XIX, no Brasil, e, ao contrário do que diz a crítica estabelecida pelo cânone da época, o processo de suas produções demonstra um apego à ideia de nacionalização do teatro, tendo em vista que à forma estrangeira foi sendo incorporado, gradativamente, um conteúdo que pudesse representar o meio brasileiro, reconstituindo tipos, costumes e aspectos sociopolíticos de uma época – mesmo que, como já dissemos, o nacional (ou o brasileiro) só possa ser apreendido enquanto apego ao localismo da Corte, enquanto metonímia daquele.

O diálogo entre nacional e estrangeiro não se deu, portanto, só a partir da adaptação de uma cultura-fonte, mas de uma adequação de uma cultura-alvo a uma forma importada, revelando, assim, um texto paralelo rico em significados e não uma simples imitação. Juntam-se a este processo intercultural as relações interartes, sugerindo uma ampliação de perspectivas de análise que não se foca apenas no texto dramático, mas em sua relação com música, espaço cênico, atuação, encenação, recepção de público e demandas comerciais do mercado teatral. Arthur Azevedo, conhecedor deste mercado e do público-alvo do teatro ligeiro, produziu e estabeleceu o teatro de opereta no Brasil por meio de artifícios cômicos peculiares ao seu estilo, inserindo-se em uma linha de força que, conforme é consenso, tem continuidade na tradição brasileira: a da representação de costumes, assim chamados, nacionais.

Um novo olhar deve ser direcionado sobre as peças recortadas como corpus neste trabalho, a fim de que suas estruturas, o contexto nas quais estão inseridas e os objetivos

estéticos do autor sejam analisados como um todo em meio a uma discussão, portanto, do mercado teatral de sua época. É isso o que propomos nas páginas que seguem.

2 MARTINS PENA E O CAMINHO DAS PEDRAS

Um país de miscigenação, um povo em formação, uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão só poderiam gerar uma plateia receptiva ao teatro popular. Por isso Martins Pena. Por isso a comédia.

(Neyde Neneziano)

2.1 Variedades no Império do Brasil: entre tragédias e tocatas

Os ânimos pós-Independência e a busca por uma identidade local, pretensão primeira do movimento literário romântico que começava a se instaurar por terras brasileiras, estimularam o início de nossa produção teatral. Enquanto Gonçalves de Magalhães, pai do precursor *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), entregava, em março de 1838, a sua tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* à companhia de João Caetano e ao palco do Teatro São Pedro de Alcântara, à qual se dá a certidão de nascimento do teatro brasileiro; Luís Carlos Martins Pena, à altura com 23 anos, já tinha em seu repertório três pecinhas em um ato: *O Juiz de Paz da Roça*, com data provável de 1832; a inacabada *Um Sertanejo na Corte*, com data provável entre 1833 e 1837; e *A Família e a Festa da Roça*, de 1837.¹

O fio condutor do jovem Pena, porém, passava longe da forma do drama ou da “alta comédia”,² como também dos temas da tragédia ou dos dramas e melodramas importados que começaram a chegar no mercado teatral fluminense, como *A conjuração de Veneza* (1830), do espanhol Francisco Martinez de La Rosa, “composição de gênero novo” e cujo enredo se achava “gravado nas páginas da história italiana”.³ A partir da chegada dos melodramas

¹ Seguiram-se *Os dois ou O inglês maquinista* (1842), *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844), *Os irmãos das almas* (1844), *O diletante* (1844), *Os três médicos* (1844), *O namorado ou A noite de S. João* (1844), *O noviço* (1845), *o cigano* (1845), *O caixeiro da taverna* (1845), *As casadas solteiras* (1845), *Os meirinhos* (1845), *Quem casa quer casa* (1845), *Os ciúmes de um pedestre [ou O terrível capitão-do-mato]* (1845), *As desgraças de uma criança* (1845), *O usurário* (1846), *O jogo de prendas* (1846) [interrompida] e *Comédia sem título* (1847).

² Este termo, conforme Iná Camargo Costa (1989), servia para classificar as comédias apreciadas pelos intelectuais: “o verdadeiro ideal de nossa intelectual idade oitocentista que desejava introduzir no Brasil um importante melhoramento da vida moderna corrente na Europa”. A expressão é revisitada da “comédia dramática” usada por Lukács, na *Teoria do Romance*, para se referir à extensão cômica – a versão mais leve do drama – do teatro burguês.

³ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 04 out. 1838, ed. 00219. Décio de Almeida Prado (1993; 1996) comenta sobre a “impregnação” do melodrama, tanto nos dramas históricos, com suas reviravoltas de enredo e revelações surpreendentes, quanto nos dramas de Martins Pena, aos quais chama de *melodramas*. É importante lembrar, também, que algumas das comédias de Pena continham elementos melodramáticos, principalmente as produzidas a partir de 1844. Alguns traços são bem perceptíveis em exâgeros retóricos, maniqueísmo das personagens e situações das quais se foge a verossimilhança.

importados, dos dramas históricos – gêneros distintos, conforme Kist (2012, p. 77), mas facilmente próximos, “em razão da ênfase comum para a movimentação do enredo e para o enfoque dos temas sentimentais” - e do começo da produção romântica, os limites entre tais formas dramáticas e teatrais tornaram-se tênues. *O diletante*, por exemplo, é chamada de tragicomédia ou “tragi-farsa” em muitas das chamadas de suas récitas, em razão do desfecho com a morte fulminante do pedante José Antônio, quando este descobre que a companhia italiana de ópera estava deixando a Corte. N’*Os meirinhos*, a linguagem rebuscada de Augusto e o tom meloso e vitimizante dos quais se vale para chorar sua posição de amante desprezado pode ter sido um dos motivos pelos quais Tania Brandão (2011, s/p) vê na peça “um redemoinho de procedimentos de dramaturgia vinculados à comédia, à farsa e ao melodrama”. N’*Os ciúmes de um pedestre*, os discursos sentimentalóides e a cena na qual Paulino leva uma estocada mortal nas costas e retorna à ação logo em seguida, como num ato metafísico, revelam essa impregnação de outras formas dramáticas pelos tons melodramáticos dos quais falam Décio de Almeida Prado e Ivete Kist.

Em meio a tudo isso, no fim ou nos entreatos dos dramas principais, eram comuns as representações de alguns espetáculos mais curtos, como as farsas⁴ e os entremezes portugueses,⁵ além de números de canto e dança. Foi nessa brecha que a primeira peça de Martins Pena se encaixou. Também produzida pela companhia do ator João Caetano, a “nova farsa *O Juiz da Roça*” (note-se a designação genérica, o que comprova a flutuação entre gêneros e formas àquela altura) fechou a noite do São Pedro, após *A Conjuração de Veneza*, “com uma tocata e dança própria do lugar”.⁶

⁴ Sobre a farsa, gênero antigo, companheiro dos autos religiosos medievais (ambos trabalhados por Gil Vicente), Sousa Bastos (1908, p. 64) explica: “visa principalmente e quase unicamente a divertir. Dispensa verossimilhança e perfeito estudo de caracteres. A farsa prende a atenção dos espectadores e obtém o seu agrado pelas situações extravagantes e burlescas e pelo espírito do diálogo”. Para complementar, citamos Patrice Pavis (1996, p. 137), que dá ao termo e que cremos ser, completando as metáforas do autor (que se valeu da etimologia da palavra – do francês *farcir*: rechear), a cereja do bolo: “a farsa era concebida como o que apimenta, tempera e completa o alimento cultural e sério da alta literatura”.

⁵ Segunda Orna Messer Levin (2011, 2013), a forma do entremez começou a ganhar espaço no Brasil no fim do século XVIII, e o “transplante” dos entremezes portugueses foi característica importante de nossa cultura teatral luso-brasileira por um bom tempo, sendo assimilados, posteriormente, por algumas formas cômicas, como é o caso, aqui, de Martins Pena. A predileção do público “médio” pelo entremez, conforme Levin (2013, p. 183), provavelmente se deu pela aproximação ao método utilizado por Gil Vicente em suas farsas e autos, com “sua forma tosca e contundente de exercer a crítica social”. O êxito da forma cômica também era observado na divulgação dos impressos, tendo em vista a repercussão e o sucesso de bilheteria de suas produções que circulavam por aqui através das companhias portuguesas, em especial a da atriz Ludovina Soares da Costa, que nos trouxe o primeiro entremez em 1829 (GUINSBURG; FÁRIA; LIMA, 2009). Apesar disso, essas pecinhas curtas, consideradas como “subgêneros” do teatro, por seu desprendimento literário e formal, foram esquecidas ou deixadas à margem dos manuais de historiografia do teatro. Daí o porquê de Martins Pena, que claramente lançou mão desta forma de raiz popular para criar suas comédias, não ter tido reconhecimento dentre os críticos e intelectuais da sua época.

⁶ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 04 out. 1838, ed. 00219.

A estreia se deu no dia 4 de outubro, em benefício⁷ da atriz Estella Sezefreda, que encenou ambas as peças. No dia 15, em benefício de João Caetano, *O Juiz da Roça* foi a última atração da noite, precedida da tradução de *Os Dous Franc-Maçons*, de um baile de fandango e de um monólogo de despedida do dono da companhia.⁸ Já em novembro, no Teatro Niteroiense, a mesma pecinha “muito aplaudida” concluía as noites de récitas da “muito aceita e interessante tragédia do Sr. Dr. D. J. G. Magalhães, *O Poeta e a Inquisição*”.⁹ O mesmo repertório, que passou a incluir uma ária de *Norma*, esteve em cartaz no Teatro de São Januário em maio de 1840, e seguiu em récitas beneficentes nos demais teatros. Suas chamadas nos jornais apareciam em letras menores, espremidas, abaixo dos demais números em cartaz na noite, e permaneceram sem autoria por um número considerável de récitas.¹⁰ Conforme as demais peças de Pena estreavam, a menção à autoria se dava “pelo mesmo autor de”, pelo “hábil autor de”, ou, ainda, pelo “acreditado autor de”, como na chamada do *Jornal do Comércio*, à altura da estreia de *Os dois ou o inglês maquinista* (1842), em 28 de janeiro de 1845:

Rematará o espetáculo a primeira representação da graciosa comédia em um ato, intitulada:

OS DOUS,

composição do acreditado autor de – *Juiz de Paz da Roça – Festa da Roça – Judas – e Irmão das Almas*.

O “Sr. L. C. M. Pena” só começou a aparecer regularmente nos anúncios enquanto autor de suas peças com o anúncio de *Os ciúmes de um pedestre* (1845), a partir de 1846.

O mesmo expediente se deu na época das primeiras impressões de suas peças. Em 1842, quando *O juiz de paz...* começou a ser vendida junto com as “TRAGÉDIAS [sempre em letras garrafais] de Magalhães” já com o nome de *O juiz de paz da roça*, na loja dos irmãos

⁷ As récitas *em benefício* tinham como intuito angariar fundos aos beneficiários de cada representação. Atores e atrizes das companhias, instituições religiosas, autores das peças, bilheteiros do teatro, “viúvas, filhos de desaparecidos, atores e dançarinos que não tinham renda fixa” (LEVIN, 2001, p. 12), entre outros, eram contemplados com o apurado da noite. Igualmente, alguns benefícios se deram em favor “de uma liberdade”, em que o lucro da bilheteria em pagamento para a carta de alforria de algum escravo.

⁸ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 out. 1838, ed. 00229.

⁹ *Idem*, 23 nov. 1838, ed. 00139.

¹⁰ Vilma Arêas aponta a possibilidade de a ausência de autoria estar associada à preocupação de Pena em dificultar a conquista do emprego público, caso seu nome aparecesse vinculado à pecinha cômica. Logo após a estreia *d’O Juiz...*, conforme a autora, o cargo de amanuense foi-lhe concedido, através da ajuda de um cunhado influente (ARÊAS, 2012, p. 124).

Eduardo e Henrique Laemmert e na loja “de papel, livros, chá, rapé e outros gêneros”¹¹ do editor Paula Brito, o nome de Martins Pena ainda não aparecia nas chamadas dos jornais. A “farsa divertida e já muitas vezes representada” custou 320 réis; em 1843, já na tiragem de segunda edição, 400 réis. Com a autoria ausente, era a “tocata” que tinha destaque. Em nossa pesquisa junto aos registros de jornais, um detalhe importante observado é que, tanto nas chamadas de programação dos teatros quanto nos anúncios de vendas dos impressos (curiosamente misturados aos anúncios de escravos fugidos, de venda “muito em conta” de escravos, de aluguel de “pretas que cosem, lavam e engomam” e de amas-de-leite), o enfoque à música parece saltar aos olhos do leitor.

Luiz Costa-Lima Neto (2008) faz um contraponto a ser observado: pesquisando anúncios do *Jornal do Comércio* de 1880 a 1882, que veicularam o “mundo fantástico e glamoroso das comédias, óperas, operetas e mágicas”, o autor encontrou, em oposição, o “submundo do comércio de escravos negros”, em inúmeros anúncios que, mesmo após o acordo entre Inglaterra e Brasil, continuaram indicando o comércio de escravos, sendo muitos deles, provavelmente, contrabandeados. Assim, este autor aponta a posição dos negros no mercado teatral, que, a partir de 1840, exerciam atividades de guarda-costas de seus senhores durante os espetáculos – sem assentos na plateia, ficavam em pé pelos corredores; “alguns negros livres foram utilizados como intérpretes nas orquestras de teatro, apenas para suplementar os conjuntos trazidos pelas companhias líricas” (p. 45). Enquanto estudioso de música, o autor observa, também, que, apesar dessa hierarquia social definida nos corredores dos teatros, eram os ritmos de origem africana e os desenvolvidos pela cultura negra daqui que embalavam boa parte das produções dramaturgico-musicais de teatro musicado. No entanto, “os lundus, fados, jongos, umbigadas, tangos e maxixes não diminuiram [...] o intenso comércio de escravos [...] nem detiveram a barbárie do regime escravocrata apoiado pela monarquia, pela classe senhorial e pela Igreja Católica – com anuência da sociedade” (p. 68).

Nesta direção da valorização da música, é importante notar, então, que são raras as chamadas d’*O Juiz de Paz...* que não mencionam o “belo fado da Tirana” ou “a dança da roça intitulada a Tirana”¹², ritmo que “aferventa” a cena final da festa de casamento de Aninha e

¹¹ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 out. 1843, ed. 262.

¹² Após o juiz de paz pedir um “fado bem rasgadinho” (mesmo termo usado n’*O dileitante* pelo paulista Marcelo, para contrapor o gosto operístico de José Antônio), em uma das rubricas, Pena pontua: “um dos atores toca a tirana na viola” (2007, p. 47). Nos fica a dúvida se o ritmo em questão é um fado denominado Tirana, ou se tirana diz respeito à música tocada (Cf. “Tyranna”, em *Cancioneiro de músicas populares*, edições digitalizadas pela Biblioteca Nacional de Portugal [<http://purl.pt/742/4/>]). Além disso, em alguns registros de récitas d’*O juiz de paz...* no Teatro Cassino (com o ator Martins no papel do juiz), anuncia-se a finalização da peça com um “um

José, na casa do juiz. Em um dos anúncios da nova edição de 1843, a tipografia de Paula Brito disponibilizava a letra do fadinho:

“Ganinha, minha senhora,
Da maior veneração;
Passarinho foi-se embora,
Me deixou penas na mão.

Se me dás que comê,
Se me dás que bebê,
Se me pagas as casas,
Vou morar com você

Em cima daquele morro
Há um pé de ananás;
Não há hôme neste mundo
Como o nosso JUIZ DE PAZ.”¹³

Pelos registros encontrados não fica claro se os impressos se compunham do texto dramaturgico e da partitura da música, mas entendemos que, tanto para os leitores quanto para o público da cena, a música tinha papel importante na veiculação dos anúncios. Além disso, a música fazia parte, enquanto elemento formal, do entremez, bem como a convenção teatral do seu final sempre em festa. Valsas, quadrilhas, polcas, árias, hinos, modinhas, lundus (sim, os lundus¹⁴ frequentemente finalizavam as noites nos teatros e divertiam o público) e “música

grande cateretê, cantado e dançado por todos os artistas”. Note-se a junção de três termos que remetem a diferentes danças e estilos musicais: o fado (português), a tirana (espanhol) e o cateretê (ou catira, dança rural cuja origem é disputada por africanos, portugueses e indígenas brasileiros [Cf. CASCUDO (1999) e ALMEIDA, 1952]). Conforme Câmara Cascudo (1999), a tirana é originária da Espanha e chegou até nós através dos portugueses. Além disso, Mello (1908) caracteriza a tirana (*tyranna*) (ritmo primo dos boleros e fandangos) como uma das artes musicais que influenciaram a música popular brasileira, juntamente com o lundum (africana) e a modinha (portuguesa). José Ramos Tinhorão (2010) cita as *Obras poéticas de Falmeno*, em que a Tirana e o Fado (dentre alguns outros termos) são caracterizados como “bailes brasílicos” correspondentes ao que os portugueses chamam de “Lundum, Fandango, Fofa, Xula” (CORDEIRO, 1827 apud TINHORÃO, 2010, p. 117). Essa mescla de termos que designam melodias e danças distintas nos faz perceber a diversidade do universo musical da época, notadamente em referência ao gosto das camadas mais populares.

¹³ *Jornal do Comércio*, out. de 1843, ed. 262.

¹⁴ Conforme o *Dicionário de termos e expressões da música*, o lundu é “uma dança de roda e *umbigada* brasileira, teve origem no atabaque dos bantos africanos, provavelmente trazida de Angola pelos escravos na segunda metade do século XVIII, e posteriormente introduzida nos salões das cortes do Brasil e Portugal, assimilando no Brasil influências da modinha portuguesa e do fandango” (DOURADO, 2004, p. 188, grifo do autor). Primo do jongo, o “pai do samba”, o lundu, ou lundum, como comumente era chamado nas rodas culturais dos Oitocentos, causou muitos dissabores em alguns críticos e intelectuais mais “refinados”. No *Jornal do Comércio* de 03 de abril de 1834 (ed. 00074), um articulista de codinome Carapuceiro, escreveu sobre uma cantiga utilizada nos Presépios do Menino Deus, no Natal do ano anterior: “Aqui há duas coisas que notar: blasfêmia e gramática de negro novo. Eu não sou tão austero e casmurro, que estranhe e reprove os divertimentos honestos: mas quem [ilegível] sisudo, que possa apadrinhar essa mistura extravagante de sagrado e profano, e que se celebre um dos mais Augustos Mistérios de nossa religião com danças lascivas, com remendos e rebolados, com todos os estímulos, enfim, da concupiscência e torpeza? Que quer dizer festejar o prodigioso, o respeitável, o sacratíssimo nascimento do Redentor com saraus de semelhante natureza, com o lascivo lundum, ou baiano, como aqui chamam, que não devera aparecer nem em qualquer casa honesta e recatada? [...] Festeje-

moderna” eram vendidos para serem tocados em casa, e as que faziam sucesso nos teatros tinham grande publicidade nos jornais. O que nos mostra, justamente, um incremento das diversões domésticas e um mercado de partituras bastante aquecido no Rio. Tal mercado, assim, estava ligado diretamente ao teatro, cujas produções bebiam na cultura e nos valores europeus, imitando-os, ressignificando-os e estimulando a vida musical da Corte (COSTA-LIMA NETO, 2008).

“NOVA quadrilha de contradanças francesas para piano tiradas da ópera *Le Chalet*, presentemente em uso nos bailes desta corte. Preço 400 rs.

*Astuciosos os homens são
Enganadores por condição.*

Modinha: preço 160 rs. Vende-se na imprensa de música de P. Laforge, Rua da Cadeia n. 89¹⁵

Os espetáculos de menor duração serviam de recreação para o público, que se distraía dos longos enredos dos espetáculos principais, fechando a noite com música e, principalmente, com muito riso. O *entremez*, gênero do teatro popular ibérico, cujo conceito básico é “divertimento entre dois atos” (SILVA, 1979)¹⁶, foi concorrente de suas pecinhas curtas nas finalizações dos espetáculos, e foi a forma na qual Martins Pena se apoiou para a feitura de suas comédias. Juntou, ainda, ao *entremez*, a farsa rústica portuguesa, em que foi buscar aspectos para os seus enredos e personagens: os quiproquós, as brigas e pancadarias, os xingamentos, as zombarias, a rusticidade das personagens, a linguagem “estropiada” (ARÊAS, 1987). A música, que tinha uma função de entretenimento e não necessariamente estava ligada ao enredo, como o fado em *O juiz de paz*, ou como o lundu de *A família e a festa da roça*, ritmo que embala o leilão e o cortejo da folia do Espírito Santo, na cena final, concluía o final festivo, convenção própria da comédia clássica.

se, sim, [...] mas que seja em seus justos termos, seja de um modo puro, grave, inocente e santo, como o pede tão sublime objeto. Hajam (sic) pastorinhas que cantem; mas sejam hinos e louvores condignes (sic); e nunca entrem nos festejos essas danças, tão opostas à castidade e pureza Cristãs”. No fim de seu longo artigo, o Carapuceiro conclui que esse tipo de “torpeza” e “monstruosidades” se devem “à gente do povo”, cujas superstições religiosas são extravagantes e “apegadas ao bordão da antiguidade”, época das comédias populares do Divino, “tempos tão miseráveis e lastimosos”, em que se findava uma peça com um “minueto rasteiro, dançado por São Pedro e Santa Maria Madalena”. Nos teatros da época do Sr. Carapuceiro, porém, o lundu era muito apreciado nos bailes dançantes, pois, para além de seus movimentos sensuais, também levava humor aos participantes.

¹⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1840, ed. 00025. Essa modinha foi utilizada por Martins Pena em sua comédia *O cigano* (1845). Na cena inicial, as filhas do cigano Simão cantam a música enquanto cosem.

¹⁶ A temática do *entremez* cuida dos “pequenos ou grandes ridículos da vida social contemporânea, com visíveis intenções satíricas, mas dando-lhes um tratamento deliberadamente burlesco, mediante as situações inventadas, as personagens preferidas e os estilos de linguagens usados” (CASTRO, 1974 apud SILVA, 1979, p. 16-17).

Assim, observando o processo estrutural das comédias curtas de Martins Pena, apoiados, claro, nas considerações de Vilma Arêas (1987), temos o seguinte esquema:

Forma: o entremez português era de extensão curta. Vale lembrar aqui que, sendo um gênero do teatro popular, traz em sua estrutura uma mescla do que se produzia para o povo na época em que se firmou enquanto forma teatral. E permaneceu incorporando aspectos e modalidades cênicas de outras formas cômico-populares, que, além da farsa, passam pelo teatro de rua, pela revista, pela mágica e pelo quadro de costumes (SILVA, 1979; ARÊAS, 1987),¹⁷ daí o porquê de seu caráter híbrido.

Conteúdo/Enredo: baseado nos quadros farsescos e em alguns elementos da comédia clássica, com personagens-tipo que agem, muitas vezes, nas típicas tramas amorosas, nos embates familiares entre pais e filhos (estes, sempre ardilosos, deixam os pais nos chinelos com a ajuda de seus criados espevitados), em conversas engraçadas, cheias de trocadilhos, em quiproquós, sendo alguns acompanhados de xingamentos e arranca-rabos. Em vista de sua concisão, há a impressão de enredo descosido, principalmente em suas primeiras peças voltadas aos arredores da Corte, a “roça”, em que o espaço dos quadros ou cenas muda rapidamente da alcova de uma sala doméstica, para a sala onde despacha o juiz de paz, ou para uma pequena praça pública, onde ocorre alguma festividade. As festas, característica convencional da Comédia Clássica e do entremez ibérico, aparecem, de repente, em suas cenas finais.

Personagens: Há a retomada de tipos tradicionais e de longa duração do teatro popular, que acionam muitos esconderijos, disfarces, desfiles de temáticas religiosas e casamentos em que se cumpre o “felizes para sempre”. A linguagem passeia entre o exagero ridículo e a naturalidade da popular, da caipira. Tudo passado às nossas vistas com muita objetividade e passos rápidos, sem maiores aprofundamentos subjetivos das personagens, que nos revelam apenas seus aspectos risíveis.

Assim, pragmaticamente delineado, o esquema acima revela o fio condutor do jovem Pena e seu claro papel no projeto romântico para o teatro brasileiro: a representação dos costumes da esfera popular, ou seja, o objeto de representação de suas peças de sucesso passava longe da temática preterida pelos intelectuais que produziam e apreciavam o teatro da época. Vale lembrar que as comédias de Martins Pena tiveram suas primeiras récitas em meio

¹⁷ Sobre este ponto, Daisy Silva (1979, p. 15) comenta: “a indeterminação de conteúdo e de estrutura que o caracteriza [o entremez] facilita sua confusão com a comédia e a farsa, e leva a intitulá-lo, indiscriminadamente, de drama gracioso, graciosa peça ou pequena peça”. Sousa Bastos (1908, p. 58) atesta o equívoco quando define o entremez como um termo outrora utilizado para designar as “farsas ou comédias pequenas e jocosas”.

às representações dos dramas importados de Dumas pai, das óperas italianas (*Norma* e *Sonâmbula*, de Bellini; *Otelo*, de Rossini), da *Joana de Flandres*, de Carlos Gomes, além dos dramas históricos, como o já citado *A conjuração de Veneza*, das tragédias francesas, como *Fayel*, de François de D’Arnaud, da tragédia precursora de Gonçalves de Magalhães, que, embora tivesse a forma clássica tão aplaudida, tenha deixado a desejar enquanto temática nacional, em razão do enredo que conta a história do dramaturgo Antônio José da Silva se passar em Lisboa. As formas e temáticas dessas produções eram modelos para os críticos e a elite que frequentavam os teatros. Os motes ligados ao dia-a-dia popular, estes carregados de humor satírico e representantes não só do ambiente da roça e seus indivíduos, mas de boa parte da estrutura social da qual esses intelectuais faziam parte, com seus problemas corriqueiros de alcova, de transgressão da ordem, de corrupção e de exploração e violência contra os escravos, não eram apreciados por essa elite cultural, que criava uma cortina de fumaça para obscurecer a realidade de seu tempo e a real tentativa de formação de uma identidade pós-Independência, negando, dessa maneira, a ligação da produção cômico-popular ao projeto de nacionalização do teatro. Para Silvio Romero (1980), essa negação era consequência da depreciação do que era “genuinamente brasileiro”, bastando lembrar que o crítico defende as comédias de Pena enquanto documentos vivos da primeira metade dos Oitocentos, para além da consideração de suas potencialidades teatrais, sempre à margem das literárias, que regiam a avaliação e a censura do que era levado aos palcos àquela altura.

Além dos estudos de Vilma Arêas sobre as obras de Martins Pena, Décio de Almeida Prado também sinaliza a produção de seus dramas¹⁸ – “os dramas descabelados compostos na juventude” (PRADO, 1996, p. 54) –, ou, conforme corrige o estudioso, de seus melodramas, obras que se encaixavam nos moldes ditos sérios, tão apreciados pelos intelectuais, mas que não tiveram sucesso perante o público, que preferia suas pecinhas cômicas e suas personagens pouco sofisticadas. Sábato Magaldi (2001), igualmente, afirma que os dramas escritos por Pena não tiveram o mesmo mérito de suas comédias, e aponta uma possível hesitação do dramaturgo quanto à “sua vocação essencialmente cômica”, arriscando-se, por isso, nos “voos ambiciosos do drama” (p. 58).

Felizmente, suas pecinhas curtas eram apreciadas pelo público carioca e pelo mercado de entretenimento da Corte. Algumas de suas comédias tinham seus textos vendidos antes de

¹⁸ *D. João de Lira ou O Repto* (1838), *Itaminda ou o Guerreiro de Tupã* (1839), *Vitiza ou o Nero de Espanha* (1840-1841), *Fernando ou O Cinto Acusador* (1839), *D. Leonor Teles* (1839) e, ainda, *Drama sem Título* (1847 – data provável). Deste último, excetuando as primeiras cenas, todo o resto se perdeu; sobre os demais, apenas *Vitiza ou o Nero de Espanha* foi encenado em 1845, no Teatro S. Pedro, conforme Magaldi (2001). Silvio Romero (1988), no entanto, aponta um sexto drama, *O Segredo de Estado*, com récita também no S. Pedro, em 1846.

suas récitas; nos jornais, alguns anúncios revelavam *spoilers* com pequenas dicas de enredo e personagens. *O juiz de paz da roça* foi a peça mais registrada nas chamadas dos periódicos pesquisados, e, em algumas delas, destacou-se o pedido do público pela volta de suas récitas nos teatros. Lembramos, porém, que *O juiz de paz da roça* foi censurada pelo Conservatório Dramático, do qual Pena fez parte enquanto censor, “por ofensiva às nossas autoridades territoriais”.¹⁹

Curiosamente, é esse viés cômico-popular tão apreciado pelo público que, apesar dos percalços e censuras, teve continuidade na história do nosso teatro (embora à margem), reformulando-se, atualizando-se conforme mudavam os cenários social, político e cultural (ou não, tendo em vista algumas posições sociopolíticas estagnadas que, até hoje, insistem em existir). Essa continuidade ficou a cargo dos comediógrafos sucessores de Martins Pena, como França Júnior e Arthur Azevedo, que firmaram e consolidaram o embrião gerado com *O juiz de paz da roça*: a tradicional comédia de costumes brasileira.

Nesta pesquisa, nos apegaremos às obras de Arthur Azevedo, sobretudo às operetas, enquanto produções que revisitaram as temáticas anteriormente exploradas por Pena, adequando-as ao gênero teatral com o qual se propôs a trabalhar e ao contexto em que viveu, a partir de sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1873, aos 18 anos. Para tanto, precisamos, primeiro, responder a uma questão que se desdobra em duas: do que se ria em Martins Pena e por quê?, uma vez que, nas próximas discussões acerca das operetas azevedianas, observaremos os caminhos deixados por Pena e seguidos por seu sucessor, marcando a continuidade de nossa comédia de costumes. Assim, a partir de uma breve análise sobre o contexto pós-Independência, representado nas comédias de Pena através do auxílio dos processos cômicos, tentaremos, a seguir, formular as respostas.

2.2 Notícias e casos da “Tapera de Santa Cruz”²⁰

Quando o Brasil deixou de ser colônia portuguesa, Pena tinha apenas sete anos, o que o fez presenciar muitos acontecimentos desencadeados a partir da Independência, em 1822. Seus primeiros textos datam da terceira década do século XIX, sendo o primeiro um conto que fazia referência à saída de D. Pedro I do trono, em 1831. Pena tinha 16 anos. Dois anos

¹⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1844, ed. 06667.

²⁰ Pegamos de empréstimo a expressão utilizada por Vilma Arêas (1987) em seu já citado estudo sobre Martins Pena. A autora, por sua vez, a tomou de empréstimo do próprio Pena, que a utilizou em sua coluna “Semana Lírica”, do *Jornal do Comércio* (ed. 00248), quando analisara a performance do tenor M. Mulot na récita de *Le Matre de Chapelle*, no S. Pedro.

após, daria início às suas produções dramáticas.²¹ Após aquele sete de setembro, surgiram os questionamentos sobre o projeto político imperial, abrindo espaço para as revoltas pelo federalismo e pela independência de alguns territórios. Com a abdicação de D. Pedro I, o Período Regencial, instituído para governar o país até a maioridade do infante Pedro II, só corroborou os sentimentos de revolta por todo o Brasil, aumentando a organização de movimentos separatistas. Para a defesa do projeto monárquico, a elite imperial ordenou o massacre dos rebeldes, enquanto os intelectuais pregavam uma união territorial em favor da construção de uma unidade nacional. Assim, tal projeto deveria funcionar “através da força, como também por meio de boas instituições e de uma identidade coletiva que justificasse a razão de ser da nação que estava se formando” (DEL PRIORI; VENÂNCIO, 2010). Em 1840, houve o levante dos liberais e o famoso Golpe da Maioridade, que deu a D. Pedro II, à altura com 14 anos, o título de Imperador, findando o governo dos regentes.

Até 1848, o cenário sociopolítico foi sacudido com muitas revoltas pelo país afora, todas noticiadas pelos periódicos da época. Através do cotejo das edições do *Jornal do Comércio*, é possível observar esses ânimos políticos e os costumes do cotidiano fluminense naquele contexto em que verificamos o início das produções cômicas de Martins Pena. Assim, nosso objetivo é entender o material social utilizado pelo autor e o porquê do riso provocado pela representação de tal material, afinal coetâneo do público para o qual se dirigia, em suas comédias.

Uma das revoltas mais citadas por Pena foi a Revolta do Rio Grande, ou a conhecida Guerra dos Farrapos, que durou dez anos (de 1835 a 1845). Movida por ideologias liberais e republicanas, reivindicava a independência da província, aspectos que influenciariam outras revoluções ocorridas posteriormente. Dentre tantas, houve a Cabanagem (1834-1840), que abrangia as províncias do Norte, a Balaiada (1838-1841), no Maranhão, depois a Sabinada (1837-1838), na Bahia. Esta última movida pelo descontentamento do povo em relação às nomeações das autoridades baianas e pelo recrutamento militar para a Guerra do Rio Grande, tema desenvolvido por Pena em parte de suas comédias.

Em quatro de maio de 1833, o *Jornal do Comércio* trazia, na seção “Interior”, notícias sobre um levante no “estado das Alagoas, digno de lástimas”, causado pelo então presidente da província Manoel Lobo de Miranda Henriques, pai do conhecido Aristides Lobo, figura cativa das campanhas republicanas do fim do século. Conforme Donato (1996), Manoel Lobo, seguindo o esquema de recrutamento forçado iniciado pelo Império, acabou desencadeando a

²¹ Conforme as datas prováveis fixadas por Vilma Arêas, na organização de sua antologia de comédias, cujos volumes contemplam três espaços de tempo: 1833-1844, 1844-1845 e 1845-1847 (Cf. PENA, 2007. 3 v.).

revolta dos índios de Jacuípe, que eram contra aquela medida. Deu-se, assim, a Cabanada, que uniu Alagoas e Pernambuco e deixou fagulhas que reacenderiam anos depois na Sabinada. Dois dias depois, o periódico informava sobre a ação da Força Nacional contra uma “facção liberticida” (*sic*) em Ouro Preto, através de carta endereçada aos “camaradas” mineiros pelo “Comandante das Forças contra os sediciosos”, José Maria Pinto Peixoto. Entre tantos louvores à Constituição e ao “trono do nosso Imperador”, José Maria comunicava aos que se juntassem aos rebeldes contra o Império: “a espada da justiça não vos poupará”. Pela data, cremos que a notícia seja referente ao Levante Restaurador, quando seis mil homens foram convocados pela regência para combater a rebelião que defendia “a bandeira da restauração do trono imperial de Pedro I” (DONATO, 1996, p. 393).

Sobre a Guerra do Rio Grande, a deflagração do levante foi noticiada no dia 23 de outubro (do mesmo *Jornal do Comércio*, ed. 00234): segundo o articulista, o Sr. Bento Gonçalves, “dominado pelo ódio que votou a certas pessoas influentes da Província e, quiçá, desejoso de melhorar de fortuna” levantou o “estandarte da anarquia”. Choveram notícias sobre o estado da revolta e as celeumas, ocorridas nas sessões das Câmaras dos “Srs. Senadores” e dos “Srs. Deputados”, eram anunciadas através das atas publicadas no *Jornal do Comércio*. As discussões giravam principalmente em razão da “falta de forças” por parte do Império, para conter os “crimes de rebelião”. Em uma das atas, um dos deputados afirma: “os índios, que se convidaram por um aviso que expedi, virão a preencher a vaga que houver, pelo menos, na classe mais pequena da marinhagem”; embora os registros sobre os recrutamentos não sejam favoráveis à versão de que havia quem se “convidasse” para acompanhar a milícia. Prova disso são as revoltas que tinham como uma de suas reivindicações o fim do recrutamento forçado. Em 18 de maio de 1839, a Assembleia Legislativa deliberava o seguinte projeto:

Fica inibido o governo, durante a menoridade de S. M. o Imperador e a guerra do Rio Grande do Sul, de dar pensões, à exceção daqueles que forem concedidas por serviços extraordinários, feitos na campanha do Rio Grande do Sul e em outros pontos do Império, aonde a ordem e a tranquilidade pública forem alteradas (ed. 00114).

Pouco mais de um mês depois, na edição 00139, de 23, 24 e 25 de junho, outro decreto da Assembleia:

Art. 1 Durante a Guerra do Rio Grande do Sul, todos os empregados públicos, quer da nomeação do governo, quer de eleição popular, pagarão 5 por cento dos ordenados, gratificações, pensões e subsídios que receberem dos cofres públicos.

Art. 2 São excetuados do Art. 1 os militares em serviço ativo. Salva a redação.

Com o avanço da guerra, além da falta de homens para compor a Guarda Nacional, ou a “falta de disciplina” e a má vontade com que se prestavam a comparecer os que já “sentavam praça”, os cofres imperiais iam à derrocada, daí o porquê dos cortes e taxas extras cobradas pelas províncias. A Guarda Nacional, desfalcada em todos os recursos, tentava publicizar uma instituição exemplar, na qual os praças serviriam bem fardados e instruídos, através de mapas e manuais com instruções de infantaria e atividades a serem exercidas, que poderiam ser adquiridos na livraria da Guarda. O modelo de suas fardas de artilharia (à venda, também, em uma loja da Guarda) nada tinha a ver com as vestimentas utilizadas pela maioria, talvez pela falta de dinheiro dos recrutados.

Mary Del Priore (2016), em consulta aos arquivos da Biblioteca Nacional, apresenta dois arquivos iconográficos: num deles, o “Modelo idealizado da Guarda Nacional do Império”, dois soldados brancos e altivos, vestidos à moda dos oficiais franceses; no outro, “Guarda nacional registrado por viajante francês”, nomeado de “Le garde Zephirino”, um homem negro, de pés descalços, calça puída de riscado, colete de munição, sem camisa, um chapéu estilo cartola com uma pena exageradamente grande e sua baioneta (talvez o retrato de um dos negros “marinheiros de governo” que eram postos à venda nos anúncios do *Jornal do Comércio*). A bem da verdade, alguns deles nem arma de fogo tinham; se valiam de pedaços de pau. Além disso, boa parte também não tinha formação militar. Sobre a bagunça generalizada da Guerra do Rio Grande, comentou um deputado: “os rebeldes estão reduzidos à miséria e à penúria, os soldados insubordinados, sem armas [...] no arraial dos rebeldes só reina a desordem e a confusão”.²²

Em *O juiz de paz da roça*, Martins Pena descreve, na rubrica da Cena VII, a roupa de Manuel João, lavrador e membro da Guarda, quando este é intimado pelo juiz de paz a levar um preso/recruta à Corte, para a formação contra a rebelião do Rio Grande: “Entra Manuel João com a mesma calça e jaqueta de chita, tamancos, barretina da Guarda Nacional, cinturão com baioneta e um grande pau na mão” (PENA, 2007, p. 19). De outro lado, Antônio do Paud’Alho, candidato a futuro marido de Quitéria e recruta da Guarda, em *A família e a festa da roça*, é motivo de chacota por Pereira e Silva, rapazes vindos da Corte, vestidos “muito à moda” (calça, jaqueta branca e bonés), conforme rubrica que os apresenta, na Cena II. Antônio acabara de voltar da Corte, onde estivera “quatro meses destacado”, e completam seu

²² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1839, ed. 00144.

vestuário muito sujo uma trouxa de roupas e um par de botinas, ambos carregados nos ombros. Os rapazes, que durante todo segundo quadro depreciam os demais participantes do arraial, riem de Antônio por ele estar descalço, calçando as botinas só quando desce de um carro de boi, na festa da Folia de Santo: “Silva: aquele calça botas... Teve medo de as estragar no carro... (*risadas*)” (PENA, 2007, p. 122).

Como é possível atestar, na maioria de suas comédias, Pena faz referência a algum oficial da Guarda: soldados permanentes, capitão, tenente, “cabo-de-esquadra” ou “sargento de fuzileiros”. Há nessas personagens dois aspectos bem observados: a glorificação do ofício, pois boa parte das personagens gaba-se por fazer parte da Guarda, seja pela “defesa da pátria” ou pelos “arranjos” bem pagos das rondas, das guardas e das ordens de prisão, como comenta Pimenta, d’*O Judas em Sábado de Aleluia*, concluindo sua satisfação: “abençoada a hora que deixei o ofício de sapateiro para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional!” (PENA, 2007, p. 234). O outro aspecto diz respeito ao uso da ocupação como imposição autoritária. Vira-e-mexe dá-se um puxa-espada com “muito espalhafato”, como se a arma à bainha fosse garantia permanente na ameaça de se cortar orelhas, enfiá-la pela barriga ou “cutilar” alguém, como nas cenas hilárias de Pacífico, n’*As desgraças de uma criança*; de Ambrósio, que procura o suposto gato ladrão de cartas, n’*O Judas em Sábado de Aleluia*; ou de Quintino, ao ser troçado por seu cunhado, em *O caixeiro da taverna*.

Apesar de tantas ameaças, as cenas são dignas de muito riso; ao delinear, com lentes de aumento, as atitudes dos oficiais, Pena se apega ao recurso da “ridicularização das profissões” (PROPP, 1982),²³ tão utilizado nas farsas e autos de Gil Vicente e na Comédia Nova de Molière. Nas comédias de Pena, essa ridicularização pode ser observada como uma crítica às instituições que cada profissão ridicularizada representa. Parte das ocupações representadas em suas personagens faz parte de instâncias de poder ligadas ao governo

²³ Para Vladimir Propp (1982), algumas profissões podem ser representadas satiricamente, por isso uma personagem pode ser objeto de derrisão em razão de sua ocupação profissional no sentido de suas manifestações exteriores e não o seu conteúdo subjetivo: “a tarefa de representar uma atividade qualquer do ponto de vista cômico ou satírico é mais fácil se essa mesma atividade em si não requer uma tensão mental especial, e toda a tensão se dirige apenas às suas formas exteriores” (p. 79). Por vezes, uma categoria é representada, ridicularizando o todo e não uma única pessoa (nesse caso, podemos citar o funcionalismo público enquanto profissão representada na maioria das comédias de Pena, e, como veremos posteriormente, também em Arthur Azevedo). Algumas ocupações têm suas personagens bem marcadas em obras de cunho cômico-popular, como o político, o médico, o policial, o militar, o clérigo, o taverneiro, o caixeiro, a costureira (muitas vezes denotando a prostituta)..., além dos cargos de nobreza e os públicos, adquiridos em troca de algum favor e geradores de arbitrariedades, como os juízes e oficiais de justiça. Há, ainda, os sem profissão, o parasita, figura muito marcada em nossa literatura e cuja ocupação é viver às custas de outrem, tanto por falta de caráter quanto por preguiça. No entanto, a profissão do camponês, trabalhador miserável das lavouras, segundo Propp, é poupada pelos escritores satíricos russos tendo em vista sua posição servil. Em terras brasileiras, quase sempre, a posição do escravo não é ridicularizada, mas utilizada enquanto crítica social, sendo objeto de escárnio as personagens envolvidas na questão do comércio negro, na violência doméstica.

imperial (daí o porquê do veto d’*O juiz de paz da roça* pelo Conservatório) e, de algum modo, exerce suas influências despóticas sobre as demais, como veremos adiante.

Assim como os oficiais da Guarda Nacional mencionados acima, a ocupação do juiz de paz também é alfinetada por Martins Pena. O juiz, adepto dos mimos dados pelos requerentes, usa do título para tomar decisões arbitrárias, não hesitando em proferir um “mando para a cadeia” sempre que contrariado por algum deles. Ainda na crítica às instituições de poder brasileiras, representa a polícia corrupta nas personagens d’*Os Meirinhos*, Manuel Piaba, João Pataquinha e José Patusco, que vivem de “maroteiras” e subornos, conforme dito (ainda tão em voga) do próprio Patusco: “Toda vez que uma maroteira render mais que o cumprimento de um dever, haverá no mundo maior número de velhacos do que de homens de bem” (PENA, 2007, p. 15). Na peça, fervem quebra-paus e vadiagem, e o suborno “além da paga da lei” é tratado como banalidade e como algo próprio dos costumes da época, tanto de quem os recebia como de quem os oferecia, como o “rico negociante” Florêncio.

Como essas personagens, Martins Pena delineou tantas outras: o juiz, os oficiais de justiça, o oficial da Guarda que intercepta dinheiro falso, a dona de casa meio-burguesa que, a partir do empenho, consegue ilegalmente um “meia-cara” com a ajuda de um deputado, o negreiro que “atropela leis” e acumula fortuna, o religioso que se aproveita dos fiéis, o taverneiro megalomaníaco que rouba nas medidas; e também a macroestrutura: o Brasil e sua sociedade corrupta, que vive à burla das leis, e suas relações com as estruturas de poder. É através dessas personagens que percebemos as relações sociais que envolvem a “política do favor”, no dizer de Roberto Schwarz (1992), além do clientelismo, da manipulação em benefício próprio, dos jogos de poder, do parasitismo, das trapaças do serviço público... ou a máxima do “*tutto nel mondo è burla*”: a ordem *versus* a desordem; o estabelecido *versus* o transgressivo; o bem *versus* o mal, ou seja, a “terra-de-ninguém moral”, como lembra Candido (1970). Abaixo disso, estão as classes menos favorecidas, os homens pobres e livres e, abaixo deles, na última escala social, estão os homens escravizados, dominados e alienados por essas relações desiguais e arbitrárias.

Esses problemas tão latentes no decorrer da história de nossa literatura, nas obras de Martins Pena têm uma dimensão importante em razão do contexto em que o dramaturgo escreveu (embora a ideia de que ele não tinha maiores preocupações morais seja quase unânime entre os críticos, como veremos no decorrer do capítulo), pois nos mostram que essas relações corrompidas (estruturantes de nossa esfera sociopolítica) estavam na base do processo de nacionalização tão almejado pelos intelectuais românticos, e seguiu seus passos

na consolidação de nossa comédia, daí o porquê da atualidade da temática utilizada nas comédias de Pena. Indo na contramão, estava o “ideológico estrangeiro”, que ia de encontro à situação de escravidão e seus defensores, bem como com a “prática geral do favor”, direto ou indireto (SCHWARZ, 1992, p. 12). Portanto, o projeto moderno e o nacional eram impossibilitado por essas contradições sociais; uma “ideia fora do lugar”, usando o termo do mesmo Schwarz (1992).

Retornemos, pois, às representações das profissões. Vemos nas comédias de Pena a representação do funcionalismo público como tábua de salvação para se obter a estabilidade de ordenado (a mesma tábua à qual tantos se agarram ainda hoje). Manuel, o sacristão d’*As desgraças de uma criança*, comenta que, com apadrinhamento (a política do favor) e o famoso empenho, consegue-se um emprego público, no qual se trabalha pouco e pode-se namorar e vadiar toda a tarde. Em *O noviço*, Carlos, desgostoso com os “seis meses de noviciado” e inclinado aos gostos militares, fala sobre o equívoco de estar num trabalho sem vocação e menciona o “mandrião empregado público, comendo com as mãos encruzadas sobre a pança o pingue ordenado da nação” (PENA, 2007, p. 92), que não hesita em “gazejar” à repartição, como Faustino, d’*O Judas em Sábado de Aleluia*.

A crítica sobre o destino dos propensos a poetas ou escritores nos remete às histórias da maioria de nossos intelectuais dos Oitocentos e soa como um desabafo do próprio dramaturgo, que também acabou em um cargo público:

CARLOS: Este nasceu para poeta ou escritor, com uma imaginação fogosa e independente, capaz de grandes coisas, mas não pode seguir a sua inclinação, porque poetas e escritores morrem de miséria, no Brasil... E assim o obriga a necessidade a ser o mais ou menos amanuense em uma repartição pública e a copiar cinco horas por dia os mais soníferos papéis. O que acontece? Em breve matam-lhe a inteligência e fazem do homem pensante máquina estúpida, e assim se gasta uma vida? É preciso, é já tempo que alguém olhe para isso, e alguém que possa (PENA, 2007, p. 92).

Ligados às ocupações estão também os cargos “arranjados” na política, na Guarda Nacional, nas repartições públicas e os títulos de nobreza concedidos pelo Império, em sua maioria, aos grandes proprietários de terras. Nesse cenário entra a política do mando, da arbitrariedade, como aquela personalizada no juiz de paz João Rodrigues e no capitão Ambrósio d’*O Judas em Sábado de Aleluia*, que usa de sua posição para atrapalhar as investidas de seu rival Faustino sobre Maricota, arranjando-lhe todo tipo de ocupação na Guarda Nacional. Ambrósio ainda cobra das pessoas que não querem “montar guarda” através

do cabo Pimenta, pai de Maricota: “Avisar a esses, que recebeu ordem para os chamar de novo para o serviço impreterivelmente. Há falta de gente. Ou paguem ou trabalhem” (PENA, 2007, p. 255). Aqui, o dramaturgo entra com a pena ferina e nos deixa a dúvida sobre haver ou não quem “pagasse a música” em troca da liberdade das obrigações da Guarda.²⁴

A medicina, enquanto exercício profissional, também entra em cena de modo satírico. Em *A família e a festa da roça*, Juca, estudante de medicina, é insistentemente chamado por Domingos João de “licenciado”, já que, na concepção do fazendeiro, doutor é aquele “formado em leis”. Em *Os três médicos*, os nomes das personagens já as apresentam de antemão: ao homeopata, Pena chamou Dr. Milésimo – afinal, no que consiste a homeopatia senão no tratamento de uma doença por meio de doses medicinais diluídas em milésimos, em gotas ou comprimidos minúsculos? (os “comprimidos vegetais” dos quais zomba Negreiro, em *Os dois ou O inglês maquinista*). Ao alopatha foi dado o nome de Dr. Cautério, de cauterizar, cortar, próprio da medicina cirúrgica, “do tempo antigo”²⁵ e legitimada na “contenda científica”. Ao hidropata, o óbvio Dr. Aquoso, o da cura pela água. Lino das Mercês, já adiantando o desenrolar do enredo, revela o desentendimento das especialidades da época: “Estes médicos são todos mais ou menos intolerantes. Cada um quer matar lá a seu modo, e brigam por isso como endemoninhados...” (PENA, 2007, p. 428). As tentativas de cura do velho Marcos, que na verdade padecia de medo pela chantagem que sofria por um tal Maurício e não por enfermidade fisiológica, se deram em meio a brigas e xingamentos. A não-morte do velho e a morte efetiva do chantagista, tratado por Dr. Milésimo, a quem foi chamado de charlatão por Dr. Cautério, levam a um desfecho feliz, com a mão de Rosinha cedida ao homeopata, como recompensa pela morte de Maurício. A fala de Marcos ao entregar a filha nos causa a impressão de que Martins Pena era mais propenso à cura “do

²⁴ Além do mando, há a troca de favores, o famoso “jeitinho”, no qual ambas as partes saem ganhando de algum modo, afinal, “quem tem padrinho não morre mouro”, como se diz n’*As desgraças de uma criança*. N’*O dois ou O inglês maquinista*, Clemência conta vantagem sobre o “meia-cara” (termo utilizado para designar os escravos contrabandeados após a extinção do tráfico) que havia adquirido na Casa de Correção. Quando Negreiro pergunta sobre a “transação”, ela menciona o “empenho” despendido, empenho este que passou por instâncias de diferentes níveis: ela, como suposta viúva de um oficial da Guarda, se empenhou com a comadre, que se empenhou com a esposa de um desembargador, que recorreu a um deputado e este, a um ministro. Ou seja: todas as instâncias envolvidas no tráfico ilegal de escravos, hábito ao qual se faziam vistas grossas, uma vez que a proibição desse mercado havia se dado desde 1831, num acordo entre Brasil e Inglaterra. Na época, houve a interdição e o aterramento do Valongo, porto onde ancoravam os navios negreiros, mas, com a continuidade do tráfico, os desembarques aconteciam em portos clandestinos. Esse comércio ilegal junto ao que representava o escravo numa sociedade em que colecioná-los era corriqueiro e até sinônimo de status – “a coisa estava nos costumes”, afirmou Silvio Romero (1980, p. 1377) – é um dos aspectos mais urgentes nas obras de Martins Pena.

²⁵ No *Jornal do Comércio* de 8 de outubro de 1843 (ed. 00267), o médico homeopata Benoît Mure, entusiasta e fundador do Instituto Homeopático do Brasil, comenta sobre a moléstia que acometia a princesa Januária, e usa a expressão “médico do antigo sistema” para se referir ao alopatha responsável pelo tratamento da princesa imperial, que não aparentava melhora.

tempo antigo”: “Sou grato; só uma coisa lhe peço, e é que não há de curar em minha casa. O Doutor (*volta-se para Cautério*) continuará a ser o meu médico; com ele me entendo eu”. O pano cai quando todos gritam um “Viva a homeopatia!”, expressão comumente usada por Dr. Mure ao fim de seus artigos nos periódicos da época.²⁶ Assim, a caracterização das personagens quanto ao seu ofício, a partir dessa “ridicularização”, satiriza e critica, ao mesmo tempo, as instituições e as posturas tomadas a partir de cada atividade profissional. Lembramos, porém, que o tom de crítica social é muito tênue e não dá à personagem um tom subjetivo.²⁷

Nesse caso, lembramos de Sílvio Romero (1980), que usa a expressão “epiderme social” (p. 1362) também para explicar o método empregado por Pena, uma vez que o dramaturgo não aprofunda, não penetra (daí o porquê do termo epiderme) a subjetividade das personagens ou de situações (até porque, com o imediatismo da forma de suas comédias, não seria possível um estudo psicológico mais detalhado, traço comum nas estéticas realista e naturalista, por exemplo), mas não deixa de empregar sua crítica satírica aos problemas latentes da época, reproduzindo facilmente o que via “com espírito e graça” (p. 1397).

Se Sílvio Romero pendia para o lado sociológico das análises de Pena, José Veríssimo (1915), apontou as técnicas de cena. O crítico destaca a habilidade de Martins Pena na construção da cena, tornada dinâmica por sua “espontaneidade literária”: “[...] sabe imaginar ou arranjar uma peça, combinar as cenas, dispor os efeitos, travar o diálogo, e tem essa espécie de observação fácil, elementar, corriqueira e superficial, mas no caso preciosa, que é um dos talentos do gênero [a comédia]” (VERÍSSIMO, 1915, p. 167). Da mesma maneira, para Veríssimo, Pena foi “o verdadeiro criador do nosso teatro” (p. 167), em razão do retrato de tipos e costumes próprios de sua época, da “alma nacional”, sempre embebido na cultura

²⁶ Em algumas edições do *Jornal do Comércio*, eram corriqueiras as discussões entre alopatas e homeopatas. Como exemplo, ver a seção “Correspondências” do dia 25 de outubro de 1843 (ed. 00284), na qual escreve o médico alopata J. R. de Mattos sobre a prática da homeopatia. A declaração polêmica era estendida, claro, ao Dr. Mure, e, nela, Dr. Mattos reafirma a necessidade do embasamento científico e aponta a descrença na “linguagem profética” do método homeopata. Sobre a hidropatia, encontramos um único registro no *Diário do Rio de Janeiro* de 6 de dezembro de 1844 (ed. 06787), na seção “Variedades”. No artigo “Fácil remédio para os que padecem do estômago”, sem assinatura, recomenda-se enrolar uma toalha molhada ao redor da altura do estômago duas vezes ao dia, até desaparecerem os incômodos do estômago “frouxo, preguiçoso, cheio de melindres e fantasias”.

²⁷ Nesse ponto, Propp (1982) nos remete a Aristóteles, ao afirmar que as qualidades negativas evidenciadas em uma personagem “não podem suscitar sofrimento no espectador”, a ponto de sentirmos “repugnância ou desgosto”, caso contrário sairíamos da esfera do cômico. Para corroborar a mesma ideia, citamos Bergson (2001, p. 126): “Penetrar demais na personalidade e vincular o efeito exterior [o defeito] a causas muito íntimas seria comprometer e por fim sacrificar o que o efeito tinha de risível”. Vejamos que Manuel, d’*O caixeiro da taverna* (1845), tem sua megalomania acentuada, mas o exagero, que o move em sua gana de enriquecimento, torna-se burlesco a partir dos quiproquós que ele mesmo arranja. Sobre o exagero dos caracteres, comenta Propp (1982, p. 89): “A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, exagerá-la”.

popular.

Têm destaque nas peças, ainda, tantos outros aspectos e eventos ocorridos durante o período em que Martins Pena produziu suas comédias. Como não pretendemos repetir os mesmos caminhos de Vilma Arêas²⁸ e Sílvio Romero, que analisaram e destrinçaram suas comédias detalhadamente (e brilhantemente), enquanto documentos que reproduzem aspectos da comédia de costumes e, ao mesmo tempo, revelam fatos importantes de seu contexto sociopolítico. Um deles é o caso da falsa moeda brasileira produzida no Porto e trazida camuflada em barris de produtos diversos; problema latente a partir de 1842, quando foi descoberto pela polícia de Paris, resultando na deportação de alguns infratores (SILVEIRA, 2003).²⁹ O tema é tratado em *O Judas em Sábado de Aleluia*, e reforça o hábito da receptação das cédulas falsas. Na peça, quem as recebe é justamente um oficial da Guarda Nacional, o cabo José Pimenta, que tenta justificar o crime ao dizer que aceitou o negócio em razão de estar “sem vintém”. Também estão representadas a febre da moda estrangeira e a velhacaria de alguns tipos estrangeiros: sobre os primeiros, a ênfase recai nos ingleses de *Os dois ou O inglês maquinista* e *As casadas solteiras*: Gainer e Bolingbrok são os típicos negociantes estrangeiros que vinham ao Brasil “ganhar dinheiro e ter mulher”. Já sobre a invasão importada de mão-de-obra em várias áreas, desde artesãos, autônomos, até profissionais liberais, vemos, n’*O caixeiro da taverna*, o desabafo de Francisco, latoeiro que sofre com a falta de trabalho em razão da concorrência francesa e da enxurrada de profissionais estrangeiros “de todas as seis partes do mundo”: “É um engano, é uma mania, e todos vão com ela; é obra estrangeira e basta!” (PENA, 2007, p. 272). A espevitada Quitéria, de *A família e a festa da roça*, repete seu bordão sobre a ida a S. João do Itaboraí (hoje Itaboraí, distrito de Niterói - RJ) sempre que se refere a algum costume ou moda que viu na Corte. Com a mão do exagero, para caracterizar essa “mania” do estrangeiro, Pena delinea a personagem com mangas bufantes num vestido maior que ela e “cabelos de linguíça”, uma tentativa de reproduzir um penteado inglês, que, na menina, parecem exagerados,

²⁸ Vilma Arêas faz um percurso mais amplo e analisa, também, os folhetins da coluna “A Semana Lírica”, do *Jornal do Comércio*, no qual foi articulista entre setembro de 1846 e outubro de 1847. Suas críticas estavam diretamente ligadas ao universo teatral fluminense e não se pautavam apenas às produções das peças que analisava, mas à engrenagem que movimentava e fazia parte desse universo. Aqui lembramos do caso da greve dos coristas, evento apoiado por Pena e amplamente discutido em sua coluna do *Jornal do Comércio*.

²⁹ Nos jornais, mencionava-se o prejuízo do “meio circulante”, ameaçado de “considerável viciamento”, e alguns deputados brasileiros propuseram medidas a serem impostas aos criminosos, mas o governo Português foi moroso no caso, que se arrastou até a década de 1850: “Descobriu-se em Ovar, distrito de Aveiro, uma grande fábrica de dinheiro falso; e consta que se lhe acharam as chapas de notas do Banco do Brasil falsas. Provavelmente é deste sítio que saiu a porção de notas que nessa cidade se achou dentro de meia pipa de vinho do Porto, fechadas numa caixa de lata. É de esperar que sejam castigados os implicados neste crime, que se acham presos” (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 20 mar. de 1844, seção “Exterior”, ed. 00077).

“desproporcionalmente compridos”. Já Aninha, d’*O juiz de paz da roça*, sonha com “sapatos franceses” que o pai promete trazer da Corte e, depois das notícias de José, vislumbra todos os divertimentos possíveis naquele espaço, ao contrário da tacanhice da roça.³⁰ Em *O dileitante*, Pena faz referência a tais leilões na fala de Marcelo, o paulista de “falar carregado” que chega à Corte e se admira com a bulha da Rua do Ouvidor e de uma casa de leilão: “Leilão... São modos de esperteza que os estrangeiros inventam para um pobre homem comprar a fazenda sem examinar. Não sou eu que caio nessa – não compro porcos na lama. Quero ver o que compro” (PENA, 2007, p. 355).

Mesmo enganadas pelos ditos civilizados, como vimos na fala de Marcelo, na artimanha de Gainer, d’*O inglês...*, que pretendia enganar os brasileiros com sua suposta máquina capaz de transformar ossos em açúcar, ou até mesmo no embuste arquitetado pelos ciganos para roubar o mineiro Tobias, recém-chegado no Rio, na incompleta *Um sertanejo na corte*, a maioria das personagens deslumbra-se e vê, no ambiente da Corte, o modelo de civilização, de modernidade, por isso o contraponto entre roça e cidade em boa parte de suas peças. Depois de ter sido enganado pelos ciganos, Tobias ganhou a pecha de “quadrúpede” por nunca ter visto um piano e uma carruagem (aqui, pela voz de Pereira, Pena critica as instituições educacionais e comenta sobre o proveito que tiram os ambiciosos às custas da, por assim dizer, ignorância do povo); e Marcelo, de ignorante, por preferir um fadinho “rasgadinho e choradinho” às óperas italianas que estavam em cartaz na Corte. Note-se, aqui, uma relação dialética: os que viam, na Corte, um modelo civilizatório, eram, ao mesmo tempo, enganados e ridicularizados por quem habitava esse espaço em vias de modernização, o que nos faz perceber que o que era civilizado era, igualmente, o oposto disso. Ou seja, quando suas pecinhas não eram ambientadas na roça, Pena levava os sertanejos à Corte, onde as personagens caipiras são vítimas de algum tipo de chacota, pois não eram habituados aos costumes cariocas. Por outra via, Pena levava a personagem da Corte à roça, como o praça Antônio do Pau-D’Alho, que para lá retornava depois de passar “quatro meses destacado” na Corte, e Quitéria, a mocinha do “quando estive em S. João do Itaboraí”, ambos d’*A família e a festa da roça*; ou José da Fonseca, d’*O juiz de paz*, que esteve por lá para “a venda do bananal”, herança do pai. Nesses dois casos, as personagens voltam de um período na Corte e levam consigo as impressões sobre o que viram na cidade.

³⁰ Em anúncios dos periódicos da época, percebemos que se vendia naquele espaço todo tipo de produto importado e havia leilões organizados por estrangeiros “para as pessoas de bom gosto”, nos quais se arrematavam “bijuterias finas [...] algumas garrafas com essência de rosas de Tunes, uma caixa com 50 peças de cassa bordada de Suíça, 15 dúzias de sapatos franceses para senhoras, e uma porção de uvas em barris”, além de muitas coisas avariadas nos porões dos navios que vinham da Rússia, Holanda e Alemanha.

Martins Pena, assim, aproveita para mencionar o cenário cultural da época; as personagens contam, sempre com muito entusiasmo, o que viram nos teatros, nos cosmoramas, na Rua do Ouvidor, no “curro dos cavalinhos”. Relatam sobre as mágicas “de muito maquinismo”, os bailes dançantes, as modas novas que movimentavam as “lojas de francesas e tolos”... Indícios de uma cidade “muito adiantada”, onde surgiam aos montes espaços e possibilidades de diversão. Ainda há os tipos cariocas pedantes, como Pereira e Silva, que estão na roça de passagem e não perdem a oportunidade de rir e zombar dos que lá vivem, em *A família e a festa na roça*.

O trânsito entre esses dois cenários e a coexistência de suas personagens nos fazem entender como se operava a tentativa de formação de uma identidade, a que se queria chamar de *nacional*, a qual terá grande produtividade em nosso sistema literário-teatral, a saber, na busca por uma representação realista do trânsito entre um cosmopolitismo e um localismo (de óbvia feição regionalista), mesmo que, para aquele contexto, o Brasil fosse representado, na maior parte das obras, apenas como um recorte espacial da Corte e de seus arredores. Configurava-se, assim, uma *convenção do nacional*, mas que era, antes de qualquer coisa, um caminho estético-político demandado para a formação de uma imagem do próprio Rio de Janeiro enquanto Brasil, em que o nacional se dava pela subtração do restante do país, e que revelará todos os debates em torno dos regionalismos nas artes, enquanto contraposição possível a esta dominação e homogeneização da representação em torno do que se pretendia como imagem do país novo, urdido desde o pós-1822. No rescaldo desse processo, se verificava, também, uma certa impossibilidade de instauração do *moderno*, tendo em vista que, de um lado, estavam o sonho da modernização com as ideias liberais e modas estrangeiras e os que podiam dispor delas, mesmo que afundados em valores moralmente opostos ao que propunham os preceitos liberais, como a defesa da manutenção de uma ordem escravocrata: a realidade nacional causava a “impropriedade das ideias liberais” (SCHWARZ, 1987; 1992); e, de outro, uma sociedade à margem, cujos indivíduos ainda estavam presos a valores simples, tacanhos, ou com poucos recursos e acesso limitado às novidades que a Corte proporcionava, restando-lhes o deslumbramento e a vontade de reproduzir a suposta civilidade.

2.3 Paizinhos, “meia-caras”, mucamas e ilhéus: pancadaria e “maçada de pau”

Nascido numa sociedade escravocrata, Martin Pena foi testemunha de alguns episódios ligados ao comércio de escravos. *O juiz de paz da roça*, escrito provavelmente dois

anos após a proibição do tráfico, já trazia em seu enredo a burla à imposição inglesa; os “meia-caras” continuavam a ser vendidos. Só em 1850, a Lei Eusébio de Queiroz legitimou o que Brasil e Inglaterra já tinham acordado em 1826 e 1831, mas o comércio ilegal não cessou por inteiro, uma vez que a mão de obra escravizada ligada à produção cafeeira ainda estava longe de ser substituída pela dos imigrantes assalariados. Houve, desde o primeiro acordo, desentendimentos entre os grandes proprietários de terra, deputados e governo – além de casos de navios negreiros interceptados pela Inglaterra, como revela um registro de ata da Câmara dos Deputados, no *Jornal do Comércio* de 4 de junho de 1852 (ed. 00153):

[...] uma parte dos africanos que foram encontrados a bordo do *Piratinum* compunha-se de negros recentemente importados, e é de presumir que sua presença a bordo sujeitou o navio a ser condenado como empregado no tráfico de escravos, e os crioulos que faziam parte desse navio a serem consignados à coroa britânica, tendo em consequência o direito à liberdade.

Por mais pobres que sejam, as famílias representadas nas comédias de Pena têm sempre um moleque leva-e-traz que apanha das senhoras da casa, pajens que entregam cartas, negros que lidam com a lavoura de café ou que carregam mercadorias, uma mucama que cozinha e lustra talheres... A maioria não tem nome, assim como não têm voz, praticamente não falam.³¹ Se falam ou manifestam alguma ação em cena, é para responder “sim, sinhô, meu branco”, ao ser enganado para ser revendido em outra província; ou para rir, pulando “de contente” e batendo palmas, como se estivesse diante de uma atração de circo, ao ver os senhores brancos em situação ridícula de socos e pontapés como n’*O cigano*; para pedir vintém pelo bilhete que a sinhazinha mandou entregar, como o molequinho da inacabada *O jogo de prendas*; ou para contestar o pouco valor recebido pelo trabalho, a exemplo do “preto de ganho” d’*Os dois ou O inglês maquinista*: “Eh, eh pouco... carga pesado...” (PENA, 2007, p. 191). Sobre estes dois últimos, Teresa Simões (2001) aponta um início de posicionamento por parte das personagens escravas, o que caracteriza, segundo a autora, um compasso entre o contexto antitráfico vivenciado por Pena e a representação de tais tipos que faziam parte, em boa quantidade, do cotidiano fluminense.

João Roberto Faria (2013), no entanto, compreende os escravos das comédias de Pena como personagens secundários, responsáveis pelas pinceladas “de cor local na reconstituição de costumes” (p. 96), aspecto importante do Romantismo em voga. E, apesar de se

³¹ Cabe, aqui, o seguinte comentário de Vilma Arêas (2006, p. 208): “Com o silêncio talvez Martins Pena sugira não haver palavras para descrever tal situação”.

caracterizarem como representação do nacional e de sua condição servir “eventualmente” como pano de fundo da ação, para Faria (2013, p. 97), “não há uma crítica contundente ou explícita nos diálogos ou nas ações dos personagens, que nos permita enxergar uma posição clara do autor contra o cativo”. Realmente é impossível perceber, nos diálogos entre escravos e qualquer outra personagem, algum tom crítico que seja incisivo na questão abolicionista, simplesmente porque não existem tais diálogos, com exceção do molequinho leva-e-traz que insiste no “me dá um vintém” na conversa com Eduardo, pretendente de sua sinhazinha, que atende ao pedido do menino, pois está mais preocupado com o conteúdo da carta do que com um moleque lhe puxando a aba da casaca. A “crítica contundente” em torno da condição escrava, porém, pode ser observada na temática do “pano de fundo”: a escravidão e seus desdobramentos. Em relação a este ponto, lembramos de Arêas (2006, p. 207): “em vez dos discursos estilosos que recheiam o teatro das intenções moralizantes, o que facilitava a identificação com o nacional buscada por todos, Martins Pena deu o seu recado através do próprio jogo de relações que a cena estabelece”.

Os dois ou O inglês maquinista, *Os ciúmes de um pedestre* (1845) e *O cigano* são as peças que trazem a crítica mais afiada à escravatura. Já mencionamos o empenho de Clemência para adquirir um “meia-cara” através de influências ligadas ao tráfico ilegal de escravos. Para a personagem de *Os dois*, o ideal era ter muitos deles. Seu pensamento era acompanhado por Negreiro, cujo nome também já apresenta o tipo retratado por Pena: um contrabandista de escravos. A peça foi censurada pelo Conservatório Dramático, explicitamente pela cena em que Negreiro leva uma criança negra de presente para Mariquinha. Para burlar os “malsins” da alfândega, leva o moleque dentro de um cesto, exibindo-o como um filhote de algum animal ou uma “penca de bananas”, como comentou Sílvio Romero (1980).³² Conforme Vilma Arêas (1987), algumas das peças de Martins Pena possuem mais de uma versão manuscrita, o que se deve tanto à censura quanto à adequação da cena, para que fosse tecnicamente “eficiente” para o público, por isso acreditamos que a versão utilizada por Sílvio Romero seja uma dessas variantes “eficientes”, já passada pelos censores, tendo em vista a época na qual o crítico escreveu.

³² O crítico, ao analisar a peça, usa um trecho que se encontra modificado na edição com a qual trabalhamos nesta pesquisa. Nele, Negreiro fala a língua do molequinho enquanto este obedece às ordens para se movimentar e mostrar os dentes. Além disso, Clemência enfatiza a pouca idade da criança, parte cortada na edição de 2007, organizada por Vilma Arêas. Igualmente, algumas partes do diálogo entre Negreiro e o moleque também não existem mais, sendo substituídas pelo comentário sobre os malsins, em resposta à Clemência, que o questiona sobre o porquê do cesto, e pela promessa de uma “mocamba” à Mariquinha. Sabemos que a peça teve sua primeira récita em janeiro de 1845, no Teatro S. Pedro, mas há registros de venda de seu texto na casa dos irmãos Laemmert, a 560 réis, já em janeiro de 1844 (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1846, ed. 00012.)

Os ciúmes de um pedestre teve chamada de estreia para o dia 29 janeiro de 1846, no S. Pedro, e deveria finalizar a programação do teatro após *O marinheiro de Sam-Tropez ou O envenenamento* e uma polca dançante,³³ mas, conforme registro de Sílvio Romero (1980, p. 1355), foi “substituída, à última hora, por outra comédia de diferente escritor”. A solicitação de avaliação pelo Conservatório já havia sido feita em dezembro de 1845, e, em março de 1846, os censores alegaram o texto inapropriado para os palcos.³⁴ Em 5 de julho de 1846, o “drama em um ato” aparecia como inédito e intitulado de *O terrível capitão-do-mato*, em anúncio do S. Pedro, e terminaria a noite após *O roubo do diamante ou A filha do proscrito*. Como se vê, Martins Pena se apropriou de alguns temas difíceis e nada apreciados por seus colegas censores do Conservatório, que tinham como ideário dramático a estrutura familiar e os costumes burgueses, envoltos em um tom disciplinar e moralizante. A representação de um negrinho num cesto, da violência doméstica e contra os escravos, dos ciúmes de um marido violento, de um caso de adultério e da morte de um homem jogado em um saco não eram temas apropriados ao teatro, mesmo que remetessem a acontecimentos noticiados frequentemente nos jornais. Sem esquecermos, claro, da censura no caso do juiz de paz, ofensivo às autoridades da época.

A abordagem dos crimes escravocratas, mesmo que estes fossem absorvidos pelos hábitos e praticados à surdina, deixa Martins Pena longe de ser um dramaturgo ingênuo,³⁵ quer no sentido de retratar nossos costumes pelo viés popular, quer no sentido de ser imparcial, sem grandes pretensões morais, ou, usando a expressão utilizada por Vilma Arêas (1987), “ideologicamente isento”. Como ser isento em casos como o tráfico ilegal descrito claramente tanto n’*Os Dois...* quanto n’*Os ciúmes de um pedestre*? Ou ainda, n’*O cigano*, em

³³ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1846, ed. 00015.

³⁴ Cf. LEMOS (2014, p. 53): “264. REGISTROS de exame censório da peça *O ciúme de um pedestre*. Rio de Janeiro, 1845. 6 doc. (11 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 198. Contêm: designação de Luiz Honório Vieira Souto e André Pereira Lima passada por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos; requerimento de exame remetido por Martins Pena; parecer; despacho de Diogo Soares da Silva de Bivar e de José Rufino; bilhete de Martins Pena”. Esta interdição se deveu a três razões: (1) a paródia de *Otelo* na voz do Pedestre (para eles, a paródia depreciava a figura de João Caetano, que atuou em *Otelo* e, também, na peça de Pena); (2) as investidas de Paulino que usava o telhado para os encontros com Anaclêta, já na primeira cena, faziam menção ao escandaloso caso de deportação de um português que entrou pelo telhado de uma casa para ter com uma senhora casada; e (3) a cena de Paulino, supostamente morto, dentro de um saco fazia referência a um crime noticiado de um escravo morto, cujo corpo também foi ocultado num saco, para que fosse desovado no mar (ARÊAS, 1982).

³⁵ Nesse caso, gostaríamos de citar Iná Camargo Costa (1989, p. 16), que fez um apanhado de críticas negativas a Pena e as juntou, resumidamente, num único comentário: “[...] um comediógrafo a quem têm sido tradicionalmente atribuídas qualidades negativas tais como observação trivial ou superficial dos costumes, falta de talento, poucos recursos (os mais desgastados pela comédia), talento apenas para fotografar instantaneamente o seu meio, de traço e linguagem ingênuos e sem composição”. Os críticos vão desde Machado de Assis, José de Alencar e José Veríssimo, até nosso contemporâneo Décio de Almeida Prado.

que se percebe, a partir das ações do Cigano e do fiscal corrupto Gregório, que era corriqueiro surrupiar um escravo para vendê-lo, pela segunda vez, “serra acima”?

A violência contra os escravos está quase sempre presente: às vezes só mencionada, como a surra que leva o moleque que quebra os ovos do choco, n’*A família e a festa da roça*; às vezes se faz escutar pela plateia ou, no nosso caso, através da rubrica: “ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas” (PENA, 2007, p. 105), como na cena em que Clemência se retira para açoitar as negras da cozinha, n’*Os dois ou O inglês maquinista*. E sempre a violência verbal, através de gritos, passa-foras ou ameaças, como na comédia *O jogo de prendas*:

PULQUÉRIA (*sacudindo a mesa com o lenço*): Como esta mesa está cheia de pó! Estes meus diabos não veem isso! Forte canalha! (*para maria*) Anda cá, desazada, apanha este meu lenço. Tu não viste esta mesa coberta de pó? Peste... Vai para dentro aprontar a bandeja do chá; e vê lá se as xícaras e colheres vêm fedendo a barata, que caro te sairá. (*Maria sai*) Não se pode lidar com essa gente, é um inferno! (PENA, 2007, p. 348)

N’*Os ciúmes de um pedestre*:

PEDESTRE: [...] Vem cá, negrinho da minha alma, tratante... Amanhã, hem? Correção, cabeça rapada e... (*faz sinal de dar pancada*) Mas antes, hem? meu negrinho, hei de te dar uma reverendíssima maçada de pau bem repinicadinha. Vem cá, meu negrinho... (PENA, 2007, p. 130).

E n’*Os dois ou O inglês maquinista*, em que o escravo de ganho reclama do vintém recebido por carregar o cesto e é empurrado e ameaçado por Negreiro. Aqui, é clara sua posição de “ser submisso, sem direito à palavra, sem direito à justiça, sem direito à sua própria apreciação da situação [...]”, mesmo sendo “a pessoa indicada para avaliar se o cesto era pesado ou não” (SIMÕES, 2001, p. 40).

A condição escrava, presente, em maior ou menor grau, nas comédias de Martins Pena, contradizia o ideal modernizador defendido pela sociedade branca carioca, daí o porquê de ser uma temática decepcionante para críticos, censores e intelectuais. Assim, a representação dessa esfera em suas peças garantiu ao comediógrafo um afastamento dos palcos, conforme Simões (2001). Embasada na crítica de Silvio Romero (1980), a autora também comenta que o comediógrafo

[...] foi vítima também de uma sociedade em vias de esbranqueamento que não gostava de ver representados negros e pardos. Quase todo

brasileiro tem um pé na cozinha, mas prefere que isso não seja lembrado. As comédias de Martins Pena foram, infelizmente, contaminadas por essa amnésia geral.

Além da violência praticada contra os escravos, havia a violência gratuita entre membros de uma família ou entre amigos. Em *Os ciúmes de um pedestre*, há o marido ciumento à maneira de Otelo, um “puxa a espada” que ameaça a esposa de morte. Em *O namorador ou A noite de S. João*, o casal de ilhéus, migrantes lusos, se desentende em decorrência do ciúme de Manuel, o marido, que dá uma surra na esposa com um pedaço de pau por achar que ela “estava a desencaminhar-se com o Sr. Luís” (PENA, 2007, p. 62). Pena não leva a pancadaria à cena, mas a deixa clara, quando Maria volta desmantelada e gemendo de dor. Em *Quem casa, quer casa*, as brigas constantes e os xingamentos entre a matriarca Paulina e sua nora Fabiana revelam uma família assentada em valores rústicos e tacanhos, assim como n’*O irmão das almas*, em que a relação de Jorge, Eufrásia e Mariana é baseada em insultos e ameaças de pancadas. Em *O juiz de paz da roça*, fica subtendida a promessa de uma sova, caso as mulheres da casa não cumpram com seus deveres domésticos, assim como o acerto de contas, entre um negro e um homem branco, à base do braço no caso da umbigada, não resolvido diante do juiz de paz. Maria Navalha, d’*Os meirinhos*, também já se apresenta pelo nome e ameaça deixar sua marca no marido, com quem aparenta ter uma relação baseada em maus-tratos domésticos. Sem falar dos quiproquós que, em sua maioria, são acompanhados de socos e pauladas. A confusão no quarto escuro d’*As desgraças de uma criança* é a das mais hilárias criadas por Martins Pena, e até os tombos do bebê no chão não nos afeta a sensibilidade em razão do ridículo com que Pena faz agir suas personagens.³⁶

³⁶ Franco (1997, p. 51) define a violência familiar dos Oitocentos como uma “violência como moralidade”. Em sua pesquisa, porém, a autora tem como material social as famílias livres e pobres do sistema agrário, enraizadas em modos ainda arcaicos e dominadas pelos proprietários de terras do Vale do Paraíba, durante a civilização do café. Claro que esse contexto agrário se aplica às comédias do ciclo da roça, nas quais se lavra a terra e se colhe café: *O juiz de paz da roça*, *A família e a festa da roça* e *O namorador e a noite de S. João*, mas nada nos impede de entendermos as brigas das demais peças como algo que fizesse parte do cotidiano familiar ou do código de uma justiça pelas próprias mãos (como as que vemos entre amigos ou rivais). Através de alguns relatos de “processos criminais sertanejos”, a estudiosa observa que, em episódios de brigas domésticas, era comum que os casais se reconciliassem e seguissem a vida, mesmo em casos graves. Vemos isso em algumas comédias de Martins Pena: o final feliz, mesmo depois de uma contenda, com ou sem violência física. No entanto, tudo isso, formalizado esteticamente, se relacionava a convenções das formas cômicas, notadamente das mais populares, nas quais Pena se apoiava em busca do gosto do público. A título de curiosidade, chamamos atenção para o relato que consta no *Jornal do Comércio* de dezembro de 1831, em que a senhora D. Maria Joaquina do Carmo expõe o caso de seu marido, português de nascença, que, entre tantas artimanhas, a maltratava e roubava a loja do pai, além de ter ido embora com a promessa de fazer fortuna e ter desaparecido por 18 anos, deixando-a cheia de dívidas, com três filhos e uma “bastarda” que o marido havia tido com uma escrava. No frígir dos ovos, volta o português exigindo seu posto de marido, apoiado pelas “autoridades eclesiásticas”. D. Maria Joaquina, já se considerando viúva, comenta que o tratante teve permissão de vender dois de seus escravos e, ainda, a filha mestiça (já forra pela suposta morte do pai) graças aos favores de um amigo “mau brasileiro”, “juiz pela lei” da vila de Paraty. D. Maria termina o desabafo reclamando da lentidão

Nesse ponto do capítulo, cremos ter respondido à primeira parte da pergunta que fizemos em seu início. Todos esses acontecimentos históricos e cotidianos que listamos até aqui foram observados e representados por Pena, materializando a cor local e os hábitos de sua época (alguns deles atualizados e com os quais ainda hoje nos esbarramos). Essa matéria viva do dia-a-dia, das relações familiares da pequena burguesia (ARÊAS, 1987), dos manejos do poder sobre os menores, dos acontecimentos que fervilhavam na Corte e de sua influência na vida das pessoas, das reações populares ao período Regencial e ao Império..., tudo isso Martins Pena transformou em entretenimento de cunho cômico-popular, instituindo a nossa comédia de costumes. Isso se deu a despeito dos intelectuais, censores e admiradores das formas dramáticas “sérias” e “modernas” à la Dumas pai, ou à la *Norma*, de Bellini (o próprio Pena era admirador e crítico dessas formas). Em relação às suas comédias, em meio a essa tentativa de modernidade do nosso teatro, Vilma Arêas (1987, p. 110) comenta: "voltando-se para o cotidiano brasileiro, Martins Pena deixa de ser 'moderno' e se salva para o futuro"; um futuro do qual se encarregou França Júnior e, depois, Arthur Azevedo, ao darem continuidade à nossa tradição cômica.

Após termos passado as vistas sobre espaços e tempos social, político e cultural nos quais viveu Martins Pena, entra, aqui, a segunda parte de nossa tentativa de resposta à pergunta deste capítulo. Se alguns temas são tão espinhosos e revelam maus vícios e maus hábitos brasileiros, por que rimos deles?

2.4 O “bom frouxo riso”: um auxílio na representação da verdade

Já mencionamos que o fio condutor das comédias de Martins Pena envolve dois aspectos: a forma híbrida do entremez e os elementos de enredo adaptados da farsa e das comédias clássica e nova. Para a formação de seu enredo, Pena claramente usou do meio em que viveu, pincelando alguns matizes ficcionais. Nesta ocasião entra o “bom frouxo riso”, motivado a partir dos meios utilizados pelo dramaturgo para a “rasteira e singela narração da verdade” (PENA, 1847 apud ARÊAS, 1987 p. 43).

Sobre as personagens, alguns tipos são frequentes em suas comédias, como o casal de namorados que burla os pais da moça em razão de um casamento arranjado a contragosto. *Aninha, d’O juiz de paz da roça*, provavelmente se casaria com algum amigo do pai, algum

das leis do Império, por não poder concluir seu divórcio, e do conseqüente favorecimento de seu marido, a quem chama de “ratoneiro”, e que, possivelmente, levará embora o que ainda lhe resta dos bens de seu pai. Cartas e relatos como este, com os mais diversos assuntos, familiares ou não, eram frequentemente publicados nos jornais, revelando aos leitores desabafos, cobranças, reclamações e até pedidos de solução para quiproquós.

homem mais velho, caso não tivesse fugido com José, que conseguiu a mão da moça e ainda se livrou do recrutamento para a guerra do Rio Grande. *N'A família e a festa da roça*, Quitéria se vale de surtos apopléticos fingidos para se livrar do velho Antônio Pau-D'Alho, tudo antes arranjado com o namorado Juca. E n'*As casadas solteiras*, Virgínia e Clarisse são prometidas aos velhos Serapião e Pantaleão (nome de uma personagem comum da *Commedia Dell'Arte*, também retomado por Arthur Azevedo, como veremos adiante), mas também ludíbriam o pai e voltam para os seus ingleses. Os enamorados são os rapazotes, que pesam a mão no discurso do melodrama, e as mocinhas, sempre muito arditosas e espevitadas. Há o tipo namoradeira, como Mariquinha, d'*O dois ou O inglês maquinista*, e a afamada Maricota, punida na trama ao ser prometida em casamento ao velho Antônio, para não "morrer solteira"³⁷, n'*O Judas em Sábado de Aleluia*. Os velhos também são tipos recorrentes; há os que vivem de enxerimento com as empregadas, como Abel, de *As desgraças de uma criança*, que insiste em se relacionar com Madalena, a ama de leite não-negra de seu neto; e o casado João, d'*O namorador ou A noite de S. João*, que arma todo um estratagema para surpreender a ilhoa Maria, esposa do feitor. Em todas as descrições das personagens mais velhas, Pena sempre as caracteriza como malvestidas, ou "vestidos como velhos que são", com comportamentos grosseiros e abobalhados. As confusões iniciadas pelos velhos, tanto n'*As desgraças...* quanto n'*O namorador*, são os perfeitos modelos de quiproquós, envolvendo um tumulto dado pela pouca ou nenhuma luz; personagens confundem outras que estão disfarçadas e se dá o rebuliço.

Tais personagens disfarçadas, por sua vez, estão em boa parte de suas comédias, e os disfarces sempre servem para que algo seja surpreendido, como um segredo que culmina em uma peripécia. Faustino, o falso Judas, se mete nas roupas "muito usadas" do boneco que será usado na malhação da noite de Aleluia, para se esconder de Capitão Ambrósio, outro pretendente de Maricota. A partir daí, ele tem acesso aos segredos das personagens que adentram à sala e acreditam estar na companhia de um boneco. Martins Pena, a partir do disfarce, dá a Faustino, antes um chato exagerado no preciosismo da linguagem (aqui também há a paródia de *Otelo*), a astúcia e a veia cômica, e o transforma no protagonista que reverterá todas as situações do enredo. Outro disfarce digno de exemplo é o de Pacífico, n'*As desgraças de uma criança*. Enquanto sua pretendente vai espiar o furdunço da Missa do Galo, ele fica a pajear o bebê, neto do velho Abel. Como a criança desata a chorar e ele crê que o motivo seja pelas roupas da Guarda Nacional, a solução é se vestir com roupas femininas. O divertimento

³⁷ Neste caso e n'*As casadas solteiras*, há o que Silva (1979, p. 110) chama de "casamentos desiguais", tema recorrente nos entremezes portugueses e que a autora, via Bakhtin, classifica enquanto aspecto ligado à "percepção carnavalesca do mundo", tendo em vista que a união entre o velho e o novo (um dos "pares cômicos", característicos dos entremezes e baseados nos contrastes) foge às regras sociais.

das cenas seguintes se dá pela condição espalhafatosa em que se mete por não saber cuidar da criança, e pela confusão posterior, quando todas as personagens se encontram no escuro e creem que ele é a ama-de-leite Madalena.

Ligados aos disfarces estão os esconderijos; há sempre um armário às vistas, ou uma cama em que se possa enfiar-se embaixo. Paulino, o amante do telhado d’*Os ciúmes de um pedestre* esconde-se num armário e por lá fica até ser descoberto, já na metade da trama. Embora sua situação seja delicada, tendo em vista as ameaças esbravejadas pelo Pedestre, suas lamentações, “à parte, do armário”, são ridículas e complementam, mesmo que ninguém o escute, o que se passa fora. Além do armário, há os buracos de fechaduras dos quais espiam Anacleta e Balbina, que inicialmente estão trancadas, e Alexandre, enquanto negro, encarcerado num quarto. O jogo de cena que se faz entre as situações das personagens, sempre espiando por algum buraco, é caricato, o que ameniza o teor de loucura do Pedestre, que ameaça matar a todos.

Neste caso, podemos entender que Martins Pena realçava o cômico em cenas que continham os famosos casos não tolerados pelos críticos. Ou nos lança algo, logo após, que nos tire o pensamento de uma situação que poderíamos considerar preocupante. Vejamos os casos dos supostos assassinatos d’*Os ciúmes de um pedestre*. Após a esposa ter rolado escada abaixo, o Pedestre encontra um boné próximo à escada quebrada e sai à cata da cabeça dona do acessório: “Procuremos a cabeça”, encontrando-a logo depois ao abrir o armário. Paulino, então, corre louco pela sala, acaba com uma “estocada” nas costas e cai com um “Ai, estou morto!”. A morte de mentira (afinal, “tudo é possível se for engraçado”, como disse Décio de Almeida Prado [1987], ao tratar da criatividade da farsa e ao tomar de empréstimo do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge a expressão “suspensão voluntária da incredulidade”) é seguida das negociações entre o preso do saco, Alexandre e Balbina, que acaba tomando o lugar de Paulino no saco, enquanto este volta, mais uma vez, ao armário. Dá-se o breu e seguem-se a aparição de Anacleta, que, por fim, não morreu, e o desespero de Paulino, que crê ver um fantasma enquanto reza a Salve Rainha. Com a não-morte explicada, Paulino resume seu infortúnio à Anacleta:

[...] Saltei pela minha janela, trepei no vosso telhado, escorreguei três vezes, desci pela vossa escada, quebrei-a, presenciei os furores de vosso marido, chorei a vossa morte, fui assassinado, metido em um saco, meu Deus! e tudo isto em uma hora! Não seria melhor que eu estivesse deitado em minha cama, roncando debaixo dos lençóis? (PENA, 2007, p. 165)

Em seguida, Anacleto lhe põe a culpa pela confusão e diz que ele era apenas uma “distração”; seguem-se uma lamentação melodramática do enganado e, na cena seguinte, a chegada do Pedestre, o qual, sozinho e perturbado, narra o que aconteceu no caminho à praia, para o descarte do corpo. De repente, chega o pai sumido de Anacleto, que a havia deixado na roda dos enjeitados, e a trama termina com o Pedestre agarrado a um cabo permanente, implorando para que seja preso em um convento enquanto grita “Quero ser frade!”. O detalhe importante: tudo isso numa mistura de fluidez e comicidade.

Claro que estamos lidando com um texto já modificado por conta da censura e de possíveis alterações para sua eficácia teatral, além de não termos acesso à materialização do texto com a encenação, mas o auxílio do cômico aos casos cotidianos, porém absurdos aos olhos dos intelectuais, tem seu efeito desejado: o riso. O dramaturgo lança mão de expediente semelhante nos demais textos, em menor ou maior grau, a depender dos casos revelados nas tramas. Além das que já mencionamos anteriormente, há críticas de todos os aspectos, sejam religiosas ou de alcova, como a bigamia, o casamento insuportável, o catolicismo com seus “carolas experientes” e o preconceito contra as práticas maçônicas (n’*O noviço*); há a caracterização dos “parasitas”, tipos preguiçosos, sem trabalho, bajuladores, como Gaudêncio, d’*O diletante*, ou o descabelado Eduardo, de *Quem casa quer casa*.

Por outro lado, o cômico age por ele mesmo, sem precisar amenizar algo repreensível. Há o exagero de certos traços naturais das personagens, como a gagueira de Sabino, em *Quem casa, quer casa*; a repetição de bordões, como o “entende o senhor(a)?”, de Domingos João, e o já citado “S. João de Itaboraí”, de Quitéria, pai e filha d’*A família e a festa da roça*. Há os recursos da linguagem, como os sotaques carregados de certos personagens da roça ou do sertão, bem como nos seus modos rústicos, sempre pontuados por Pena nas rubricas, como na peça inacabada *Um sertanejo na Corte*: “N. B.: A pessoa que fizer a parte de Tobias deve dar a acentuação que dão os mineiros da classe baixa”. Há o “palanfrório” de Faustino, com excesso de melodrama (o que Propp [1982] chama de “eloquência vazia”), ao se declarar para Maricota, claramente entediada pelo discurso; os trocadilhos e jogos de duplo sentido, a mistura da língua inglesa ao português, que dá aos ingleses a impressão de aparvalhados, principalmente quando estão em alguma briga, e a dificuldade da pronúncia, como n’*As casadas solteiras*, em que o nome do inglês Bolingbrok é pronunciado de diversas maneiras:

HENRIQUETA: Sei. Ontem encontrei o teu, o Bolin, Bolin... Que maldito nome, que nunca pude pronunciar!

CLARICE: Bolingbrok.

HENRIQUETA: Bolinloque a passear no Largo do Paço, vermelho como um camarão [...] (PENA, 2007, p. 414).

Tanto os defeitos acentuados de caráter como os exageros de traços físicos naturais (os que podem ser risíveis, não os que causam pena ou compaixão) são recursos próprios da comédia. Ao lermos os estudos de Vladmir Propp (1982) sobre a comicidade e o riso, vimos todos esses aspectos já citados nas análises das obras de Martins Pena. O riso, para o crítico russo, configura-se como uma punição ao objeto de derrisão, uma vez que revela a pequenez das personagens, daí o porquê de acharmos graça mesmo quando os motes apresentam certa carga de amoralidade. Os relatos do tráfico negreiro, do espancamento de um escravo, ou de uma mulher; da corrupção de meirinhos, usurários e oficiais da Guarda; das imposições arbitrárias de autoridades e governantes; dos malogros de instituições como o casamento ou a Igreja; dos costumes de alcova de gente simples e tacanha que sonha com os hábitos da alta burguesia... contados isoladamente não seriam objetos de graça. Os recursos de comicidade utilizados por Pena, para a representação desses relatos sociais e dos costumes cotidianos, revelam o ridículo de cada personagem que age nessas esferas e por isso rimos de suas ações. Além dos problemas sociais, a verdade “rasteira e singela” da qual se utiliza, pode ser vista como “um revés das coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstância igualmente banais” (PROPP, 1982).

A junção desses recursos de comicidade às temáticas do dia-a-dia fez com que suas comédias se comunicassem de modo bastante efetivo com o público, aproximando-o de elementos com os quais tinha familiaridade: festas, tipos e costumes eram reconhecidos por quem assistia, gerando identificação. Para Larissa Neves (2012, p. 17), além de ter iniciado nossa tradição teatral da comédia de costumes, Martins Pena também foi o primeiro dramaturgo a proporcionar ao público brasileiro tal identificação,

[...] porque consegue inserir na dramaturgia o cotidiano, os costumes e a cultura nacionais. Sendo o Brasil um país que recebeu uma cultura erudita externa, importada, a fonte para encontrar sua identidade artística estava nas manifestações culturais do povo, aquelas que, no decorrer de mais de quatro séculos – até então – havia incorporado elementos oriundos das matrizes étnicas formadoras de nosso povo.

Note-se que o público das comédias de Pena era formado pelas mesmas pessoas que iam ao teatro assistir às peças de destaque já mencionadas: tragédias, comédias (as altas), dramas históricos, melodramas..., tendo em vista que suas pecinhas curtas (ou parte delas)

eram representadas, assim como algumas farsas e entremezes, no fim da programação, ou entre um espetáculo e outro. Logo, eram pessoas privilegiadas culturalmente que faziam parte da plateia e garantiam a audiência de suas comédias, apesar dos costumes populares, das críticas aos hábitos da pequena burguesia e dos temas delicados levados à cena (desafetos de críticos e censores). Aqui vemos, claramente, um contraste entre o que a crítica entendia como desqualificado e o que o público (culturalmente privilegiado) recebia e aceitava enquanto forma de entretenimento.

Mas, voltando aos reverses “das coisas miúdas do dia-a-dia”, Martins Pena geralmente os finaliza com as bulhas dos quiproquós ou com os típicos desfechos felizes, festejos de casamento, eventos religiosos, tudo acompanhado de música (já mencionamos o fado d’*O juiz de paz da roça*) ou fogos de artifício, como n’*O namorador ou A noite de S. João*, que realmente levou a pirotecnia aos palcos do Teatro S. Pedro, conforme anúncio de récita da peça, no *Jornal do Comércio*, em 4 de março de 1845: “A cena passa-se no Rio de Janeiro em uma chácara; e além de sua distribuição, finaliza com um pequeno, mas lindo fogo de artifício”. Tais desfechos são os típicos da farsa e da comédia clássica unidos à musicalidade do entremez (ARÊAS, 1987). Essa musicalidade não se encontra apenas nos desfechos, mas percorre toda a estrutura de algumas comédias de Martins Pena, desde a musicalização de suas falas, a exemplo da imitação de voz de João Antônio, n’*O dileitante*, e a fala cantada do já referido gago Sabino, até o canto de uma música por alguma personagem enquanto pratica alguma atividade, como Madalena quando embala o bebê, n’*As desgraças de uma criança*).

Nos próximos capítulos, entraremos no universo das operetas de Arthur Azevedo e a música é um elemento constituinte do gênero, diretamente ligado ao seu enredo; é através de um texto cantado que suas personagens contam a história e fazem a ação avançar. Como Martins Pena, Arthur Azevedo também uniu os recursos cômicos à verdade à qual pretendia representar. Também era ferino em alguns assuntos, estes muito próximos aos do mestre primeiro, adaptados ao seu tempo, ao seu espaço e à forma da opereta, gênero dramático-musical. Também teve problemas com o Conservatório; também passou por torcidas de nariz dos intelectuais entusiastas dos dramas de casaca, da alta comédia, porque, para eles, o riso poderia existir, mas com decoro. Também defendia um processo de nacionalização dos palcos brasileiros, mas foi acusado de matar nosso teatro em razão da aptidão ao cômico-popular, mesmo estando à frente da construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e das principais críticas sobre o nosso universo teatral no fim do século XIX.

É a partir do entendimento desse processo de retomada de aspectos brasileiros já representados em Pena que tentaremos responder, então, a outras questões: Do que continuou-se rindo em Arthur Azevedo? E por que, mesmo com a continuidade dessa tradição cômica através do popular, a representação dos tipos e costumes locais não pode estar comprometida com o projeto de modernização elaborado pela elite cultural dos Oitocentos?

3 ... E CONTINUOU-SE RINDO COM ARTHUR AZEVEDO

*Ontem, na rua do Ouvidor, mesmo à porta do Deroche, no momento em que o Sr. Arthur Azevedo se assoava, perdeu-se de riso uma menina.
Mais uma menina perdida!¹*

3.1 Dos “mais verdes anos” à Corte Imperial

Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo chegou ao Rio de Janeiro em 1873; tinha dezoito anos. Com seus pertences trouxe alguns escritos poéticos e uma pecinha cômica, *Amor por Anexins*, escrita três anos antes, e levada à cena no Teatro Fênix Dramática, no ano seguinte, em 03 de maio de 1874.² Para a sobrevivência na Corte, trabalhou entre traduções e revisões para o jornal *A Reforma*, aulas no Colégio Pinheiro e crônicas para alguns periódicos maranhenses, e, em 1875, foi efetivado enquanto amanuense da antiga Secretaria de Estado dos negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas³, cargo pelo qual concorreu em concurso público ainda em São Luís. No mesmo ano, sua coleção de “escritos satíricos em prosa e verso”, *Horas de humor*, era anunciada para venda nos jornais, e seu espírito “humorístico, fluente e espirituoso” já era percebido pelos articulistas, a partir de suas descrições da Rua do Ouvidor, “zarzindo os costumes sem atacar pessoas”, mote do primeiro folheto da coleção.⁴

À altura de sua chegada à Corte e durante toda a década de 1870, no Império do Brasil ainda se respiravam os ares pós-Guerra do Paraguai, e as consequências da batalha seguiam-se anunciadas nos jornais: as relações estremecidas com os vizinhos argentinos, a formação das colônias militares nas fronteiras e nos interiores do país e a pouca atenção dada ao assunto pelo Ministério da Guerra. O descontentamento contra o governo era crescente e decorriam dos mandos e descasos das instituições públicas, principalmente nos últimos anos da guerra, quando os políticos começaram a reclamar das despesas e a dificultar o envio de suprimentos e outras necessidades às tropas.

¹ *O Repórter*, Rio de Janeiro, 20 mai. 1879, ed. 00133.

² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, mai. 1874, ed. 000121. Embora haja esse anúncio da empresa de Jacinto Heller, a *Gazeta de Notícias* (ed. 00088) noticiava a “primeira representação da comédia em 1 ato” também em 31 de março de 1879, produzida igualmente por Heller. Como houve o “desencaminho” da antiga partitura, conforme comenta Artur Azevedo, talvez a récita de 1879 tenha acontecido já com a “nova música, e não inferior, de Carlos Cavalier” (AZEVEDO, 1983, p. 65).

³ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1879, ed. 00349.

⁴ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1875, ed. 00223; *A Reforma*, Rio de Janeiro, 05 ago. 1875, ed. 00174.

Conforme Del Priore e Venâncio (2010, p. 141), o campo de batalha, mal organizado em todos os aspectos, era caracterizado pelo roubo, pela jogatina e pelo comércio, e algumas das mulheres, muitas “carregando crianças de peito ou pouco mais velhas”, “se dedicavam ao saque, apoderando-se de mantos e ponchos de paraguaios mortos, ou sobreviviam graças à prostituição”. Conforme os mesmos estudiosos, unido à mesma arbitrariedade da convocação forçada praticada na Guerra do Rio Grande, esse desprezo por parte das instituições políticas resultou em uma insatisfação generalizada por parte dos militares, que

[...] se uniram e, em razão dos sacrifícios e sofrimentos vividos nos campos de batalha, construíram uma identidade positiva e até heroica da instituição a que serviam. É nesse contexto que surgiu o que se costuma denominar “oposição militar” ao Império, elemento central [...] no processo de declínio e colapso do governo monárquico inaugurado em 1822 (DEL PRIORE; VENÂNCIO, 2010, p. 141-142).

Antes do fim da guerra, o texto do “Manifesto do Centro Liberal”, impresso pela Tipografia Americana, circulava pelas ruas defendendo a reforma eleitoral, já em pauta desde 1860: “Não há que hesitar na escolha: REFORMA! E o país será salvo”. Daí o porquê das discussões acirradas entre conservadores e liberais sobre o voto direto,⁵ sendo constantes os ataques entre os jornais *A Reforma*, periódico liberal e abolicionista, e o *Jornal do Comércio* e *O Diário do Rio de Janeiro*, representantes da imprensa conservadora, ou a “velha guarda”, como comumente eram chamados.

A Reforma discutia regularmente a necessidade urgente de eleições diretas, enquanto uma “aspiração nacional”, criticando o sistema eleitoral vigente, além de denunciar os “esbanjamentos” e “escândalos municipais” da Corte e dos demais municípios das províncias. Além das contendas exclusivamente partidárias, a escravidão também era tema debatido por liberais e conservadores, sendo estes últimos sempre relacionados aos ideais escravocratas e ao combate às leis que favoreciam os escravos, como as Leis 311 e 341, que estipulavam valores em contos de réis para a alforria de meninas escravas a partir de 3 anos de idade, e a Lei do Ventre Livre. Curiosamente, os anúncios de escravos fugidos ou venda e aluguel de amas de leite, cozinheiros, quituteiras, “peritas engomadeiras”, pedreiros... “de cor” ou pardos, eram veiculados nos periódicos da “velha guarda” em meio a uma infinidade de assuntos: venda de tranças “de cabelos garantidos, compridos e finos com perfeição”,

⁵ A Reforma Eleitoral se deu em 1881, com a Lei Saraiva, garantindo o voto direto através do título de eleitor com o intuito de combater as fraudes administrativas das eleições. A nova lei, porém, diminuiu radicalmente o número de eleitores, proibiu o voto dos analfabetos e criou regras de comprovação de renda para o voto de estrangeiros e não católicos (FERRARO, 2013).

remédios e tratamentos médicos para “gonorreias antigas e modernas”, para unhas encravadas, para doenças do fígado, para reumatismo, para alcoolismo... propagandas de Farinha Láctea direcionadas às amas-de-leite, de Sapólio para o “asseio de todos os objetos de uma casa”..., anúncios de “procura-se sócio para escola”, para negócio lucrativo..., leilões, pedidos de providências à polícia em razão de meliantes e capoeiras... anúncios de livros e folhetos que “saíram à luz”, sendo alguns muito específicos, como o que circulava em edições do *Diário do Rio de Janeiro*: “LEITURA SÓ PARA HOMENS: ensaio histórico, filosófico, moral e arqueológico sobre o culto ao Falo. Todos os homens devem comprar, pois é uma irmã do *Primo Basílio*”, sendo vendido não apenas na Rua do Ouvidor, mas em mais quatro livrarias espalhadas pela Corte; além de anúncios de “fazendas e modas”, como o da “afamada” Casa do Ernesto, na Rua do Carmo, que gratificava os fregueses com uma passagem de bonde.

Igualmente, os jornais veiculavam notícias sobre os casos da Questão Religiosa. Em edições do *Jornal do Comercio* encontram-se registros de cartas e “publicações a pedido” que eclesiásticos destinavam ao Imperador. Além de notícias de toda sorte, misturadas entre anúncios com grandes letreiros e classificados: “ocorrências da rua”, obituários, mortes repentinas, brigas, furtos, estatísticas dos hospitais, circulação de moeda falsa, surtos de bexiga e febre amarela, os “miasmas nocivos à saúde” provenientes de cortiços e habitações coletivas, a grande seca nas províncias do Norte (1877/78), a exemplo do caso dos “paraibanos flagelados” que tiveram ajuda financeira com o lucro da bilheteria de “A batalha do Avaí”, quadro histórico de Pedro Américo que chegou à Corte em 1877 e foi à exposição, conforme veiculação da *Gazeta de Notícias* de 6 de outubro do mesmo ano.

Para quem conhece a produção de Arthur Azevedo, é fácil identificar referências a vários desses acontecimentos reunidas em uma única obra, através da veia cômico-satírica: *O Rio de Janeiro em 1877*,⁶ na qual o comediógrafo passa em revista os fatos do ano em questão, transformando-os em personagens: a Política, a Febre, a Seca, o Cortiço, o Capoeira, a Morte, o Médico, o Gatuno, O Urbano (policial), e, claro, os teatros e os jornais da época. A partir daí suas *revistas de ano*⁷ tornaram-se frequentes, mas os fatos cotidianos do país não

⁶ Arthur Azevedo divide a autoria d’*O Rio de Janeiro em 1877* com Lino d’Assunção. Sua primeira revista foi levada à cena “com todo cuidado e esmero” (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1878, ed. 00049) em 16 de fevereiro de 1878, na reabertura do Teatro S. Luiz (Idem, 16 fev. 1878, ed. 00047), após ter passado pelo crivo do Conservatório Dramático, que deu o “visto com alterações”: 15 no total (AZEVEDO, 1983, p. 325).

⁷ Conforme Neyde Veneziano (2013), o teatro de revista caracteriza-se pela “revisão de fatos e fantasias” (p. 12). Arthur Azevedo foi nosso maior revisteiro: “do total de 19 de sua autoria, apenas duas se perderam, as demais estão publicadas” (FARIA, 2017, p. 230). Das formas do teatro musicado, a revista foi a que mais fez sucesso entre o público, desde a execução de *O Mandarim*, em 1884, cuja autoria Arthur dividiu com Moreira Sampaio (após essa, haveria mais cinco sob esta parceria). Seus quadros cômico-populares, seus números de cortina, a

passaram despercebidos às suas crônicas e demais produções teatrais. Desde questões corriqueiras do contexto fluminense, como as reformas urbanas, as questões do próprio teatro, as contendas políticas entre liberais e conservadores, republicanos e monarquistas, as jogatinas ilegais, os casos de alcova..., até fatos de maior escala, localizados ou não, como a Revolta do Vintém (1879-1880), o roubo das joias da Imperatriz Teresa Cristina (1882), grande mexerico da Corte, que rendeu versões sobre as supostas traições conjugais do Imperador; a proclamação da República (1889), com a destituição de D. Pedro II pelo golpe militar (já com indícios de organização desde a Guerra do Paraguai, como vimos no capítulo anterior); e a Revolta da Armada (1893-1894), resposta dos entusiastas do regime monárquico ao novo governo republicano de Floriano Peixoto.

Entretanto, antes de sua primeira revista (precursora de sua carreira enquanto maior revisteiro do teatro brasileiro), a pena de Arthur Azevedo trabalhou em algumas traduções e adaptações de operetas francesas, gênero de peças muito apreciadas pelo público da Corte, que enchia o Alcazar Lírico para ver as companhias francesas que ali aportavam e traziam na bagagem as formas do teatro ligeiro, a grande pedra no sapato de intelectuais e censores do Conservatório Dramático.

3.2 Em cartaz na Corte: o “*cancan infernal*” versus o teatro “sério”

Com o crescimento e a urbanização do Rio de Janeiro, o cenário de entretenimento tornara-se mais diversificado. Em paralelo às representações de dramas histórico-nacionais e dos de cunho realista estavam em cena os espetáculos que remetiam às formas do teatro musicado francês, atendendo aos gostos das classes mais abastadas e adeptas dos hábitos estrangeiros como índice de civilização e requinte: operetas, burletas, vaudevilles e mágicas, formas mais alegres e pouco preocupadas em levar aos palcos manuais de bons costumes, como rezava a cartilha do Realismo, tão bem quista pela elite intelectual. Rapidamente, os dramas ditos sérios perderam espaço e o grande público elegeu o teatro musicado como sua principal fonte de diversão, e o Alcazar, como o estabelecimento mais popular e descontraído da época.

maquinaria que dava forma à *féerie*, a música e as coreografias dos corpos de baile enchiam os olhos da plateia e garantiram a predileção do gosto popular, de acordo com Neyde Veneziano (2013). Ainda segundo a autora, o teatro de revista brasileiro passou por modificações, adquirindo uma “fisionomia nacional” (assim como a opereta) e estabeleceu “estruturas e convenções que foram se modificando com o passar do tempo [...] cujas raízes absorveram a seiva popular, peculiar à sua natureza” (VENEZIANO, 2013, p. 29).

Inaugurado no dia 17 de fevereiro de 1859, na Rua da Vala, o Teatro Alcazar Lírico iniciara suas atividades com o vaudeville *La Perle de la Canebière* (1855), de Eugène Labiche e Marc-Michel, com o seu programa veiculado em francês pelo *Jornal do Comércio*. No segundo dia, anunciou uma opereta e um “espetáculo-concerto”, com composições de “romances, chansonnettes, airs d’opéra, duos, trios, scènes comique, vaudeville et operettes”.⁸ Com o decorrer de seu funcionamento, o teatro também incluiu em seus programas bailes de máscara e à fantasia, sempre orquestrados com repertórios de compositores franceses. Abriu falência em 1860, com seus pertences indo a leilão em agosto pelo proprietário do prédio, Antônio Gomes Neto, que entrou em briga com os locatários da Hubert e Cia para a recuperação das chaves, sendo reaberto apenas em 1862, sob direção da companhia de Joseph Arnaud, que seguiu com a mesma programação francesa de teatro ligeiro.

No concorrente, o Teatro S. Pedro de Alcântara, estavam em récitas dramas históricos, como *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, dramas sacros, comédias e melodramas portugueses, além de dramas “de costumes militares”, como *29 ou Honra e Glória* (1858), do português José Romano, dedicado a D. Pedro V, e que, comumente, contava com as “augustas presenças” de D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina nos camarotes imperiais. A peça era precedida do Hino Nacional e da “grande *ouverture* [sic]” d’*A batalha de Almoester*,⁹ ambos executados pela orquestra do S. Pedro. No Teatro Ginásio Dramático, da companhia do ator Furtado Coelho, havia os dramas sacros, como *S. Gonçalo d’Amarante*, também de José Romano, com música de Francisco de Sá Noronha, as comédias, como a portuguesa *A proibidade* (1839), de Augusto César de Lacerda, além de dramas realistas como a *Dama das Camélias* (1852), de Dumas Filho. No Teatro Lírico Fluminense, companhias italianas encenavam óperas, como *La Traviata*, de Giuseppe Verdi (música) e Francesco Piave (libreto), e *Norma* (1831), de Bellini; no Teatro de S. Januário, mágicas¹⁰ e ilusionismos e, posteriormente, dramas brasileiros, como o *Mãe*, de José de Alencar.

⁸ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18 fev. de 1859, ed. 00049.

⁹ A Batalha de Almoester, ou Batalha de Santa Maria, foi um acontecimento importante da guerra civil portuguesa, travada entre liberais e absolutistas, entre 1828 e 1834 (SANTOS, 2016). Não há registros sobre o autor da música que servia de abertura para os demais espetáculos.

¹⁰ Um dos gêneros do teatro musicado, teve grande sucesso no Brasil e em Portugal entre o século XIX e início do XX, e caracterizava-se pela riqueza de aparatos, como cenários e figurinos luxuosos, números de dança e música, além de maquinarias que proporcionavam “efeitos visuais maravilhosos no decorrer de um enredo fantástico” (FREIRE, 2011, p. 9). Sousa Bastos, além de empresário teatral e dramaturgo, escreveu sobre a fantasia da mágica em seu *Dicionário do Teatro Português* (1908, p. 88): “graças a este elemento [o fantástico], que permite prescindir da lógica de ideias e de acontecimentos, o autor entrega-se abertamente à fantasia, num meio e num mundo convencionais, sem pensar na verossimilhança”. Esse esplendor conferido à mágica fez com que o gênero fosse bem aceito pelo público, que agitava a concorrência nos teatros (BASTOS, 1908; FREIRE,

Em agosto de 1863, a opereta-bufa *Apothicaire et perruquier* (1861), de Jacques Offenbach, estreou no Alcazar e o gosto do público pelas partituras do compositor francês fez com que mais operetas suas entrassem no repertório do teatro. Em janeiro de 1865, o Alcazar anunciara os ensaios de outra opereta, *Orphée aux Enfers* (1858), com “decorações pintadas pelo Sr. João Caetano”¹¹, que foi à cena em 1 de fevereiro. Segundo a crítica do *Diário do Rio de Janeiro*, veiculada pelo *Jornal do Comércio* de 6 de fevereiro, partituras, cenografia e figurinos eram excelentes, destacando-se o “delírio coreográfico” do “*cancan* infernal” reproduzido pelas personagens dos deuses do Olimpo.¹² Parte de suas partituras estiveram à venda em *pot-pourris* das “óperas favoritas de Offenbach”, publicados pela V. Sydow e Cia, e o libreto traduzido, “com todos versos próprios para se cantarem com a música”, “saiu à luz” em outubro do mesmo ano.¹³

A partir do sucesso da opereta de Offenbach, que obteve mais de 200 representações (SOUZA, 2012), observamos, em edições do *Jornal do Comércio*, diversas contendas sobre predileção por atrizes da companhia, desordens em récitas com intervenção policial, principalmente quando eram em benefício de Mlle. Aimeé (intérprete de Eurídice e famosa vedete a quem Machado de Assis chamou “demoninho louro”). Seus admiradores marcavam seus assentos antes da hora estabelecida pelo teatro, causando indignação aos demais espectadores. As brigas, com direito a réplicas e posicionamentos de personalidades influentes, admiradores da atriz e “amantes do Alcazar”, tornaram-se motivos de piada e, vez por outra, os problemas do Alcazar eram citados dentre os casos omissos pelo governo imperial. De todo modo, entre altos e baixos e mudanças de nome, o Alcazar seguiu como o teatro da Corte digno de representar as operetas de Offenbach. Com tom espirituoso, um articulista da *Semana Ilustrada* define o entretenimento do afrancesado teatro da Rua da Vala:

[...] porque se alguma mamãe levar lá a filha, corre o risco de vê-la não só invejosa de certos atrativos das damas, como fanática por esses espetáculos, que, se não corrigem, servem para provocar-nos uma boa meia dúzia de gargalhadas, e uma tranquilidade, que nos faz conciliar o sono e acordar de bom humor no dia imediato.¹⁴

2011).

¹¹ Idem, 6 fev. de 1865, ed. 00025.

¹² Idem, 18 fev. de 1865, ed. 00037.

¹³ Não há, porém, menção ao tradutor do libreto. No anúncio veiculado no *Jornal do Comércio*, em 17 de outubro de 1865 (ed. 00288), há apenas as informações dos locais de venda: “Orphéo nos Infernos: esta linda ópera bufa, que tanto tem agradado ao nosso público, acha-se traduzida com todos os versos próprios para se cantarem com a música; vende-se nas casas das ruas da Quitanda n. 77, Ouvidor ns. 69 e 87, Ourives n. 60, praça da Constituição n. 78 e no Alcazar, preço 1\$ cada exemplar”.

¹⁴ 23 abr. 1971, ed. 00541. É comum encontrar registros de artigos e crônicas sobre o Alcazar nos jornais da época, mesmo após o seu fim. Um articulista de pseudônimo Velhote comentou sobre o teatro, em 1896, no

A língua francesa do libreto não interferiu no sucesso de *Orphée aux Enfers* e das demais operetas e formas do teatro musicado representados no Alcazar, mas a limitação do idioma levou autores e companhias teatrais às suas traduções e adaptações: “a popularização da opereta no Brasil dependia de alguns elementos que propiciassem a sua ‘tradução’ em termos que fossem apreendidos pelas plateias brasileiras” (SOUZA, 2006, p. 227). Sem dúvida, essa preocupação mudou a perspectiva do público, que passou a se democratizar e se expandiu, indo além das camadas mais privilegiadas. Mudou, também, as perspectivas do Conservatório Dramático e dos críticos, que passaram a se incomodar mais (ainda) com as temáticas abordadas pelo teatro musicado, dessa vez acomodadas ao nosso contexto social, político e cultural.

Francisco Correa Vasques foi o primeiro a ousar, indo além da tradução, e, em 31 de outubro 1868, levou a sua adaptação do *Orphée* de Offenbach, a paródia *Orfeu na roça*, ao palco do Fênix Dramática, à altura sob sua organização. A opereta tinha duas apresentações aos domingos, com seu libreto vendido no “próprio escritório da Fênix e na Rua do Ouvidor, n. 111”¹⁵; tendo permanecido em cartaz na Corte por quatrocentas representações (SOUZA, 2006), levando ao teatro muitos espectadores, o que deixou claro que

Essa recepção estrondosa das plateias fluminenses ao *Orfeu na roça* é paradigmática e a transforma em testemunho importante sobre *um momento de transformação da cena teatral brasileira* quando se aumentou a encenação de diferentes gêneros de teatro musicado pelas companhias teatrais em funcionamento no Rio de Janeiro, o que significou *uma mudança nas concepções estéticas então vigentes* e um *aumento ponderável de público* com benefícios financeiros para atores, autores e empresários (SOUZA, 2006, p. 229. Grifos nossos).

jornal *A Notícia*. Dividido em duas edições, seu artigo menciona um “café cantante”, onde “mulheres malvestidas diziam coisas brejeiras piscando os olhos”. Ainda há detalhes sobre os donos do teatro, os atores e os hábitos de seus frequentadores, sempre “a conversar, a rir, a fumar, a beber, falando alto, dando-se ao luxo de ostentar um pouquinho de devassidão diante de gente, em uma cidade que era então extremamente pudibunda”. Na segunda parte, o articulista comenta sobre a produção de *Orphée aux enfers* e da conseqüente transformação estrutural do Alcazar após os sucessos da opereta: “[...] fizeram-se filas de cadeiras de palhinha, de primeira e segunda classe, fora os bancos de pau ao fundo, em arquibancada, e duas ordens de galerias, uma nobre, mais baixa, e outra em cima, para o Zé-Povo”. Havia fregueses com “assinaturas” das primeiras cadeiras, que lá estavam diariamente para ver as récitas de *Orphée* (ed. 00258 e 00259). Arthur Azevedo, igualmente, teceu comentários sobre aspectos do Alcazar: ao relatar um incêndio na Confeitaria Paschoal, na Rua do Ouvidor, relembra que no local, anteriormente, funcionava o Hotel des Frères Provençaux, no qual ficavam hospedadas as atrizes e cocotes que trabalhavam no Alcazar e onde se “organizavam as melhores ceias e patuscadas depois dos espetáculos do teatro da Rua da Valla. Muitas das actees contratadas por papa Arnaud moravam neste hotel, que de então em diante não alojou senão cocotes de alto bordo e só por acidente algumas de menor esfera. Não tem conta as vezes que a polícia foi obrigada a intervir ali contra os efeitos do champagne, que nesse tempo era o legítimo da veuve. [...] Quando um pândego deixava o Provençaux sem os 200 \$ com que lá entrara na véspera, era um acontecimento, um escândalo comentado depois, à noite, no Alcazar, entre dois atos do *Orphée aux enfers*” (*A Notícia*, Rio de Janeiro, 02-03 dez. 1899, ed. 00286).

¹⁵ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 24 nov. de 1868, ed. 00327.

Com a elevação das produções, surgiram as críticas sobre a capacidade intelectual de seus realizadores. Obviamente, dramaturgos de renome, críticos e censores letrados, que se valiam de interesses próprios a favor de um teatro convencional, pedagógico e nacional, começaram a propagar o declínio do teatro brasileiro em razão, segundo eles, da baixa qualidade literária praticada por “carpinteiros teatrais”,¹⁶ “meros compiladores de piadas e temas alheios [...], improvisadores oportunistas, cujo único objetivo era agradar às plateias” (SOUZA, 2010, p. 80).

Neste ponto, chegamos, finalmente, ao papel de Arthur Azevedo na produção do teatro ligeiro carioca e, conseqüentemente, nessa transformação da cena teatral brasileira, bem como a mudança de concepções estéticas iniciadas com *Orfeu na roça*. Oito anos após, em 1876, mesmo sendo parte da elite intelectual e defensor confesso dos preceitos dramáticos convencionais de Francisque Sarcey, Arthur Azevedo deu início ao seu processo de tradução paródica, adaptação intercultural e popularização das operetas francesas. Mantendo, inicialmente, as partituras originais, começou a mudança através dos textos, com enredos simples e divertidos, assimilando assuntos cotidianos, representados por tipos cariocas falantes de uma linguagem coloquial, embora sempre inserisse em seus textos referências bem-humoradas à língua francesa. Após as adaptações, partiu em direção à originalidade e nacionalizou a opereta, produzindo seus próprios libretos e contando com a parceria de maestros que aqui atuavam para a composição das partituras. Foi devido às suas produções dedicadas às formas musicadas e ao estilo cômico-popular que ele “ganhou” a responsabilidade pela decadência do teatro brasileiro, embora tenha sido dele, em todas as suas esferas, um entusiasta panfletário.

3.3 “Ainda que chova”: as operetas nos teatros e na imprensa carioca

No dia 2 de fevereiro de 1876, numa chamada do espetáculo *Risos e Prantos*, comédia-drama com música do português Francisco de Sá Noronha, Jacinto Heller, empresário do Teatro Fênix Dramática (após 1870, sucedendo Vasques), anunciou que a paródia *A filha de Maria Angu* entraria em ensaios, “para subir à cena com todo aparato”.¹⁷

¹⁶ Souza (2010) explica que a expressão pejorativa era comumente utilizada por críticos e censores teatrais para designar àqueles que não tinham formação literária (geralmente atores, pontos ou coreógrafos) e estavam inseridos nas produções do teatro cômico-musicado, sem preocupação estética e moral. Conforme parecer do Conservatório, parafraseado pela autora: “[...] estes autores, na concepção daqueles censores e críticos, seriam uma espécie de ‘bandos de arribação’ que, contaminados por ‘sandices torpes, imoralidades cínicas e ignorância crapa’ se julgavam habilitados a serem comediantes, ajuntando a ‘vontade à execução’, produzindo textos teatrais que eram verdadeiros ‘quasímodos’” (SOUZA, 2010, p. 40-41).

¹⁷ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, fev. 1876, ed. 00032.

Dias antes, a companhia dramática do J. Arnaud representou, no Alcazar e no Teatro Cassino (neste enquanto récita extraordinária), *La fille de Madame Angot* (1873) – opereta de Clairville, Paul Siraudin, Victor Koning e música de Charles Lecocq –, obra que serviu de base para que Arthur Azevedo criasse sua primeira opereta adaptada. Antes de sua estreia, porém, houve um problema sobre os direitos de representação da peça, pois tanto Arthur Azevedo quanto o ator Martins¹⁸ trabalharam, ao mesmo tempo, em adaptações da opereta francesa, reivindicando originalidade e autoria.

Numa pequena nota no *Jornal do Comercio* de 23 de fevereiro de 1876, intitulada “A Filha de Maria Angu”, o primeiro explica sobre o anúncio de récita do Cassino que o mesmo jornal havia publicado no dia anterior, tendo Martins e o “Sr. X” à frente da autoria e J. Arnaud enquanto produtor:

[...] declaro, outrossim, que a empresa da Fênix Dramática, por contrato celebrado entre mim e o respectivo empresário, é a única autorizada para levar à cena *A filha de Maria Angu*, atualmente em ensaio.

Mesmo quando queiram os Srs. Do Cassino fazer nova paródia (*o que até agora tem sido em vão tentado por diversos*), não podem, sem incorrer nas penas da lei, que chamarei em auxílio de minha exclusiva propriedade, dar-lhe o título que serve de epígrafe a esta declaração. (Grifos do autor)

Em resposta, publicada no dia seguinte, Martins comentou o fato afirmando que havia comunicado tanto a Arthur quanto ao Sr. Zagallo (tradutor) que abriria mão de sua versão caso a outra Maria Angu lhe “conviesse” e ainda lhe representaria. Ainda segundo Martins, o título da paródia foi-lhes indicado por ele, após sua leitura num encontro entre os três. À altura, conforme o ator, algumas partes da peça foram reprovadas em razão da falta de qualidade e de possíveis intervenções da polícia e do Conservatório Dramático. Ao fim da carta, Martins sugere que o mal-estar fora gerado com fins de autopromoção por parte de Arthur Azevedo:

[...] estabelecer polêmica, dar nome ao seu trabalho *literário*, e armar uma ratoeira ao público, como já se tem feito e é velho nos teatros, a fim de chamar a sua atenção para a paródia, para o teatro onde se representa, e ver se assim... *pufs* e mais *pufs*! Mas sossegue, não conte comigo para isso; não sou homem de letras para vir pela imprensa discutir questões de literatura, e sou pouco afeiçoado a esse gênero de chicanas: apresentarei o meu trabalho e do meu modesto companheiro

¹⁸ Antônio de Sousa Martins foi, junto com Francisco Correa Vasques, um dos grandes “artistas cômicos nacionais” (*Jornal do Comércio*, ed. 00031 e 00032) dá época e, comumente, produzia seus próprios espetáculos.

ao público, sem pretensões a ocupar um lugar distinto no Panteão da literatura nacional; o que posso, finalmente, garantir ao Sr. Arthur de Azevedo é que, se o nosso trabalho se parece com a *sua produção*, é unicamente por ser uma paródia feita sobre a ópera que a S. S. também serviu, intitulada *La fille de Mme Angot*.¹⁹

Em uma parte de sua declaração, Martins chama Arthur Azevedo de “ilustre imitador”, por isso acreditamos que o destaque para os termos “literário” e “sua produção” tenha sido uma ironia utilizada pelo ator por se tratar de uma “paródia”, produto de um texto primeiro, “original”, o que, para ele, talvez não se configurasse como um trabalho literário *per se* e digno de ser laureado como original, afinal, de produção própria. Daí o porquê de ter feito questão de mencionar sua falta de pretensão literária, para justificar a utilização de seu trabalho para/nas paródias.

Apesar das desavenças,²⁰ as duas versões tiveram seus anúncios de primeira representação para o dia 18 de fevereiro, sendo a versão do ator Martins, a “excentricidade em 3 atos, dividida em 4 quadros”, intitulada *Aninha Angu (a filha de Maria Angu)*, no Cassino;²¹ e a opereta em três atos de Arthur Azevedo, no Teatro Fênix. No dia previsto, Martins subiu ao palco no papel do barbeiro João Tomé e a música ficou a encargo do regente de orquestra André Gravenstein. Anunciou-se, ainda, uma representação para o domingo, às 16 horas.²² A *Maria Angu* de Arthur Azevedo, porém, só estrearia 3 dias depois, devido ao fechamento dos teatros por dois dias.

No dia 23 de fevereiro, um articulista da *Gazeta de Notícias*, “A. E.”, também comentou a discussão pela autoria, reforçando a autoria de Arthur Azevedo, conferindo ao ator Martins um plágio e assegurando o caráter literário d’*A filha de Maria Angu*. E, n’*A Reforma*, jornal no qual Arthur Azevedo contribuía enquanto tradutor e revisor, a crítica sobre a *Aninha Angu*, reuniu expressões como “imitação ou o que quer que seja”, “coisa sem senso comum”, “destituída de graça” e “detestável”. O articulista ainda mencionara o mal entendimento da língua portuguesa, as expressões vulgares utilizadas para forçar o riso e “detestáveis excertos e mutilações” da original francesa.²³ A crítica não é assinada, mas

¹⁹ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1876, ed. 00056.

²⁰ Desafetos à parte, a revista de ano *O carioca* (1887), com colaboração de Moreira Sampaio, foi dedicada ao ator Martins, integrante do elenco.

²¹ Martins também produzira *A bela Helena no Rio de Janeiro*, “brincadeira em um ato [...] ornada de música”, baseada em *La belle Helénè*, de Offenbach, que estreou no Cassino em 21 de fevereiro de 1876 (*Jornal do Comércio*, ed. 00072). Na versão de Martins, Helena, então ex-rainha da Grécia, havia se mudado para a Corte carioca. Encontramos apenas quatro registros de récitas da peça, entre os meses de fevereiro e março, sendo a última do dia 23.

²² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1876, ed. 00078.

²³ *A Reforma*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1876, ed. 00063.

ponderamos a possível aproximação do articulista a Arthur Azevedo. Além disso, nesta edição do jornal, o Teatro Cassino é o único estabelecimento a ter sua programação em pauta; talvez por ter sido a única récita estreante ou, talvez, por se tratar da tiragem do dia 21 de fevereiro, dia em que subiu ao palco do Fênix a *Maria Angu* de Arthur Azevedo. É fato que *Aninha Angu* ficou pouco tempo em cartaz, apesar de os anúncios do Cassino sempre salientarem seu “grande sucesso popular”, com “aplausos crescentes e espontâneos”. Enquanto permaneceu, teve a versão de Azevedo como concorrente; esta, ao contrário, se afixou ao Fênix por muitas récitas, como veremos à frente.

Achamos por bem pontuar alguns desses registros tendo em vista que os debates que aconteciam nos periódicos revelam a importância do meio de comunicação nas produções teatrais, indo muito além dos espaços das últimas páginas destinados aos anúncios de récitas e programas dos espetáculos. Os debates e informações veiculados pelos jornais nos ajudam a compreender alguns aspectos que estão por trás de uma peça finalizada – notadamente as oitocentistas. Através do exercício de garimpar notícias, nos arriscamos, até mesmo, na tentativa de entender algumas *personas* que fizeram parte desse universo. Mas voltemos à *Filha de Arthur... de Maria Angu*.

Dividida em três atos, dois deles se passam “na freguesia de Maria Angu” e um na Corte (a mesma dialética roça *versus* cidade que encontramos em Martins Pena), e o enredo gira em torno de Clarinha Angu, órfã criada por funcionários de uma fábrica. Há o típico emaranhado amoroso e seus consequentes quiproquós: Barnabé é noivo de Clarinha, que gosta de Ângelo Bitu, articulista republicano do jornal *Imparcial*, artilheiro e metido em confusões políticas; este, por sua vez, se envolve com Chica Valsa, dona de uma casa de jogos na Corte, que promete amores ao subdelegado Sampaio, desafeto político de Bitu. Entre confusões, peripécias, festejos e pitadas satíricas sobre política e aspectos sociais, *A filha de Maria Angu*, mesmo se tratando de uma adaptação paródica, a grande aversão dos intelectuais do teatro, foi bem recebida pelo público carioca, à altura de suas primeiras representações, conforme as principais notícias dos jornais.

Dois dias após sua estreia, a *Gazeta de Notícias* mencionava o “grande êxito” da opereta, e na edição do *Jornal do Comércio* de 4 de abril de 1876, houve a seguinte consideração:

[...] A paródia acompanha cena por cena a ação do original, transportando-a para entre nós. Nesta transposição naturalmente alguma coisa havia de sair forçada; mas [ilegível] forçados também

tem o original, e em geral pode-se dizer que o Sr. Arthur de Azevedo procedeu com critério e foi feliz no seu trabalho²⁴.

No decorrer da crítica, o articulista cita alguns aspectos que remetem ao contexto em que a opereta fora escrita, alfineta sobre a política do mando, sobre o abuso de autoridade na figura do subdelegado Sampaio e sobre a situação das casas de jogos clandestinas: “Guerra, a vício tão nefando/Guerra, guerra a quem jogar!” (AZEVEDO, 1983, p. 63); a ação é “mais ou menos aceitável”, o diálogo, “vivo e abunda em boas lembranças e pilherias que fazem rir sem grave ofensa à decência”. Sobre a reação dos espectadores, uma observação importante: “estiveram [...] do princípio ao fim em constante hilaridade, avantajando-se mesmo a este respeito a paródia ao original pela *cor local e atualidade*” (Grifo nosso). Ou seja: a opereta foi feliz ao adaptar para a sua forma os costumes brasileiros, aproximando o público ao contexto do qual fazia parte. Para o articulista:

[...] Se em si mesma tem esta composição o mérito que razoavelmente se pode exigir neste gênero [o da opereta], por outro lado deve reconhecer-se que a execução foi esmerada, uma das mais felizes deste teatro; talvez mais feliz mesmo do que deveria esperar-se, atentas todas as circunstâncias.²⁵

Note-se que as operetas não tinham crédito enquanto forma dramática, já pela ideia pré-concebida de mera cópia, de vulgaridade e despreocupação estética. Neste caso, porém, deu-se o braço a torcer. Antes de finalizar, o crítico assinalou a atuação dos atores, a exemplo de Rosa (Clarinha Angu) e Delmary (Chica Valsa), e os parabenizou pela “inteligência e boa vontade”. Sobre a parte musical, apontou que foi “ouvida com prazer, sendo raro conseguir tanta afinação de uma companhia dramática”; sobre cenário e figurino, apontou que havia “muito cuidado em toda ordem cênica”, sendo as roupas do ator Antônio José Areias (Sampaio) caracterizadas como soberbas; havia luxo nos vestidos, “que raras vezes se vê, a não ser na cena francesa, onde não costuma ser o empresário que o paga”. Pelos aplausos aos atores e a Arthur Azevedo, no fim da récita, o crítico acertou no palpite: “que sucessivas enchentes transformem essa mina de angu em mina de prata para a empresa”. De fato, foi o que ocorreu: *A filha de Maria Angu* permaneceu em cartaz por muitas récitas consecutivas, ainda que haja alguns registros que apontam uma “última representação” de temporada.²⁶

²⁴ Ed. 00082.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Boa parte das operetas de Arthur tiveram récitas esporádicas após a primeira temporada, bem como reprises mais demoradas, no Fênix e nos teatros Lucianda e Santana. No caso de *Maria Angu*, a opereta teve seu libreto alterado em 1894, e suas reprises constituíram uma nova temporada no Fênix (à altura com um novo elenco);

Várias delas ocorreram em benefício de uma liberdade, do próprio autor, dos atores da companhia Heller, do bilheteiro, do fiscal, do contrarregra do teatro, “da devoção” de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora da Conceição, de sociedades beneficentes, até de vítima de um desastre de bonde... Houve récitas extraordinárias, récitas a pedido; e, como concorrentes, apresentaram-se dramas de renome, como *A cabana do Pai Thomaz*, *O primo Basílio*, *Aída*, *A dama das camélias*, bem como operetas francesas de Offenbach e Lecocq.

Durante a pesquisa aos periódicos, percebemos que era corriqueiro *La fille de Madame Angot* e *A filha de Maria Angu* estarem em cartaz ao mesmo tempo, sendo a primeira no Alcazar e a segunda, no Fênix, com algumas récitas no Pedro de Alcântara, a pedido ou em benefício. Cremos que isso se dava por uma questão de mercado: se a paródia fazia sucesso, investia-se na produção da original. Quem sabe visando a um público curioso, que quisesse conhecer ou até mesmo comparar as obras. Nunca é demais reforçar que, com as traduções e adaptações, as operetas se difundiram e abriram o leque de frequentadores dos teatros. Antes, apenas uma parte letrada do público ia assistir às representações em língua francesa. A partir do *Orfeu* de Vasques, no entanto, o público se ampliou, indo além dessa esfera privilegiada intelectualmente. Isso ocorreu, do mesmo modo, com as duas próximas operetas de Arthur Azevedo. Seguindo o mesmo esquema de textos adaptados e partituras preservadas, o comediógrafo criou, ainda em 1876, *A casadinha de fresco*, inspirada na *La Petite Mariée* (1875) (texto de Laterrier e Vanloo e música de Lecocq), e *Abel, Helena*, a partir de *La Belle Hélène* (1864) (texto de Meilhac e Halévy e música de Offenbach). Inclusive, as duas versões francesas estiveram em cartaz durante as récitas de *A filha de Maria Angu*, além de aparecerem nos programas de outros teatros enquanto suas adaptações eram representadas no Fênix Dramática.

A casadinha de fresco teve estreia no Fênix em 19 de agosto de 1876, e, já em setembro, Jacinto Heller levou sua companhia a São Paulo: no repertório, as operetas *Maria Angu* e *A casadinha...*, que foi encenada antes, no dia 5 de outubro, seguida da primeira, que

foram 32 récitas consecutivas. Antes disso, há registros de reprises, ainda das encenações do libreto primeiro, em 1880, quando o Fênix “desenterrou a *Maria Angu*” (*Revista Ilustrada*, 9 de janeiro, ed. 00190); no Lucinda, em 1886; no Santana, em 1889, após uma temporada da companhia Heller em São Paulo. *A Princesa dos Cajueiros* também voltou à cena um ano após sua estreia, conforme anúncio da *Gazetinha* (13 de janeiro de 1881, ed. 0013): “Hoje, repete-se neste teatro [no Fênix] *A Princesa dos Cajueiros*, sucesso mais legítimo do ano passado”; e do *Diário do Brasil* (13 de janeiro de 1881, Ed. 00085): “Na Fênix uma novidade antiga, mas sempre uma novidade – *A Princesa dos Cajueiros*, ópera cômica de Arthur de Azevedo e música do saudoso maestro Sá Noronha. O Rei Tatu, o Dr. Escorrega e a Princesa provarão ainda uma vez que o *Amor tem Fogo*”; além de récitas em benefício registradas no mesmo jornal até 1884. Na Livraria do Povo, em 1884, os libretos de *Maria Angu*, *Abel, Helena* e *A Princesa dos Cajueiros* eram vendidos na seção de “livros baratíssimos”, junto com alguns libretos de operetas traduzidas por Arthur Azevedo. Em 1887, na mesma livraria, o libreto de *Abel, Helena*, denominado de “pagodeira no lar familiar”, era vendido na seção “peças de teatro pulhas” por cinco vinténs (**Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1887, ed. 00045).

subiu à cena no dia 10. As récitações aconteceram no Teatro de S. José, e disponibilizavam, em seus programas, informações dos elencos das adaptações e das operetas francesas. É importante frisar que a publicidade de alguns nomes das companhias dramáticas servia como atrativo ao público, que, muitas vezes, ia ao teatro para ver um artista (relembremos do caso do “diabinho louro” Mlle. Aimée, do Alcazar). No caso da companhia do Fênix, os nomes em destaque eram sempre os da cantora francesa Rosa Villiot²⁷ (quem, de acordo com Machado de Assis²⁸, lançara o posto de “atriz-cantora”), J. Delmary (ex-Alcazar), Vasques, Guilherme de Aguiar e o próprio Heller. Vasques, o “1º ator brasileiro”, em certos programas, tinha seu “repertório especial” à parte, com algumas cenas cômicas escritas e/ou desempenhadas por ele, como *Amor pelos cabelos*, do ator português Francisco Taborda, na qual atuava em sete papéis diferentes.

Quanto às críticas no *Diário de São Paulo*, sempre muito polidas e curtas, seja sobre o texto, a atuação ou a música arranjada pelo maestro Henrique Mesquita, se resumiram aos termos “satisfatória” e “regular”, apesar do mérito às partituras de Lecocq e a menção à concorrência do público pelos assentos. A mágica de Eduardo Garrido *Ali-Babá ou Quarenta Ladrões*, também no repertório da companhia, ganhou mais comentários pelos aparatos e ornamentos do que as operetas, e teve todos os camarotes vendidos na véspera da representação, o que mostra o interesse do público também pelas mágicas e ilusionismos.²⁹

Voltando ao Rio de Janeiro, o crescente aumento das operetas nos teatros cariocas começou a desagradar os adversários da forma dramático-musical e algumas críticas surgiram apontando questões como a qualidade do que se produzia (o que era rotineiro em se tratando de teatro musicado desde a febre do Alcazar), a capacidade intelectual de Arthur Azevedo (no caso das críticas sobre sua produção), a postura de Jacinto Heller (o empresário que, à época, produzia as operetas azevedianas) e a preferência do público, bem como sua postura nas casas de espetáculos. Havia, do mesmo modo, as piadas sobre as produções, a exemplo da alfinetada do articulista d’*O Mosquito*,³⁰ que, antes qualifica como brilhante a atuação do ator Areias no papel do subdelegado Sampaio e menciona as “enchentes e mais enchentes” de público do Fênix pelas representações de *A filha de Maria Angu*, recém estreada:

Fala-se que os artistas vão oferecer ao autor d’*A filha de Maria Angu* uma pena de ouro. Não nos parece que seja caso para tanto. Além de que a oferta de sua pena de ouro é muito significativa. Parecia-nos

²⁷ A cantora nacionalizara o prenome e do francês Rose passou a se chamar Rosa (PRADO, 2003).

²⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1894.

²⁹ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 out. de 1876, ed. 03259.

³⁰ *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 8 abr. de 1876, ed. 00356.

melhor escolha – *um copo d'água*, visto que se trata de *angu*, e o *angu* sempre embucha.

Em 30 de agosto de 1876, um crítico do jornal *Imprensa Industrial: revista de literatura, ciências, artes e indústrias*, que tratava, a princípio das ações do governo sobre a reforma urbanista e dos ares políticos da época, emitiu a seguinte opinião, quando mencionou que o caso brasileiro era uma “paródia” malfeita do reinado de Napoleão III:

[...] Não sou adverso às paródias, tanto mais que o povo delas não pode prescindir. Os diretores dos teatros conhecem que os dramas e tragédias não mais têm cabida entre nós, e por isso agarram pela gola do paletó a X... a Y..., rapazes de espírito, e brandam-lhe: - Meu caro senhor, arranje-me alguma coisa de Sardou, Scribe, Paulo de Kock... Chamam *arranjar* o que eu chamo de *desarranjar*; mas eis como vieram ao mundo *A filha de Maria Angu*, *A Ninhada de Maria Angu*, *A neta de Maria Angu*,³¹ etc., etc., e só deixarão a já desencarnada filha do francês Lecocq, depois que lhe haverem roído os ossos até a última falange.

Os parodistas são os urubus ou antes as hienas do teatro.

E todavia, da literatura hodierna a mais produtiva é a dos anúncios.

Ainda n’*O Mosquito*, na edição do dia 7 de outubro, a coluna “Galeria teatral: artistas, autores e críticos” apresentava um perfil de Arthur Azevedo. O articulista de pseudônimo Griphos carregou na mordacidade da pena:

Ninguém adivinha o que ali está.

Guiam-se todos pela forma, e ninguém lhe olha para o fundo.

Apalpam-lhe somente a côdea e não pesam-lhe o miolo.

Assim, pensava que ele é homem, quando não passa de uma paródia.

E parodia obrigada à música de Lecocq e Offenbach.

É pois um boneco de segredo.

[...]

Calquem na mola da boceta, e vão vê-lo saltar logo, todo teso, todo duro.

No entanto é um rapaz bonito.

Bonito e até gordo.

[...]

Além de gordo e de bonito, é forte e robusto.

Tão robusto e tão forte é, que anda agora carregando às costas a Fênix e o nariz do Heller.

Em compensação a Fênix *carrega-lhe* as paródias.

Apesar do Conservatório...

E apesar de outros pesares.

[...]

³¹ Essas outras versões estiveram em cartaz no Teatro Cassino, que as anunciava com apresentações de quadrilhas, polcas e um “apimentadíssimo cateretê” (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1876, ed. 00339).

Não obstante tudo isso, é todo leve e ligeirinho.
 Parece feito de pedra-pomes.
 Muito volume, muito enchimento, mas sempre a boiar na tona.
 Gosta pouco de falar, mas vinga-se ao escrever.
 [...]
 Deu à luz *A filha de Maria Angu*.
 Não se pode dizer que seja ele o pai da *Filha*.
 A menos que seja também o pai dos filhos de Zebedeu.
 Tão pouco a mãe não é.
 No entanto, como foi dele que ela nasceu, ele não passa de inventor.
 Inventou depois *A Casadinha*.
 E...
 (Mas isto aqui é puridade)
 ... espalham as comadres lá da Fênix que ele já está de barriga, e para cada hora.

Não é difícil perceber a alusão do crítico ao interesse financeiro por parte de autor e produtor (o “angu suculento”³² por vezes esteve presente nos jornais, em referência ao lucro de Jacinto Heller), à superficialidade da forma (da opereta) sem a qualidade literária (nos moldes pré-estabelecidos pelos intelectuais), e a margem à qual são direcionadas as formas ligeiras e seus parodistas – “sempre a boiar na tona”. Situação não muito diferente em nossos dias, visto o pouco (ou quase nenhum) espaço dado à opereta na historiografia do teatro brasileiro e nos manuais de literatura.

A esta altura, *A Casadinha de Fresco* já estava em cartaz há algum tempo e a companhia teatral do Fênix já havia voltado da viagem a São Paulo. A trama da opereta em três atos se passa nos tempos coloniais, na província do Rio Grande do Sul, sendo o primeiro ato passado em Viamão e os demais, em Porto Alegre. O enredo envolve o português Carlos e seu casamento às escondidas com Gabriela, filha do rico latifundiário Castelo Branco, ou Morgado de São Gabriel. Gabriela, no entanto, é a menina dos olhos do Capitão-General e Carlos, seu “privado”. Arthur Azevedo lança mão de alguns elementos tipicamente farsescos na constituição da adaptação: pontapés, esconderijos, quiproquós, repetições de bordão, além de abordar temas como o casamento por interesse, o adultério, a arbitrariedade da “municipalidade”, as situações de devoção à pátria e a guerra contra os nativos Guaicurus. A crítica d’*A Reforma* acentuou o luxo de sua produção, a boa performance dos atores, as partituras bem executadas, “o libreto arranjado com graça”, com “muita pilhéria engraçada, muito verso chistoso, e boa transladação do episódio para o nosso país”. No fim, a mesma previsão de “enchentes” de público no Fênix: em se comparando à sua antecessora, ficou menos tempo em cartaz (há registro de sua 39ª representação no Fênix, em junho de 1878,

³² *Revista Ilustrada*, 11 mar. 1976, ed. 00011.

dois anos após sua estreia), mas dividiu espaço com ela por muitas noites, sendo representados alguns de seus atos nos encerramentos de alguns espetáculos principais, no Fênix Dramática. Também teve seus louros de audiência e subiu muitas vezes aos palcos para récitas em benefício.

Abel, Helena agradou mais³³, estreando em 3 de março de 1877. Com música de Offenbach (esse foi um dos méritos observados nos jornais), a opereta encheu o Teatro Fênix, tendo seus bilhetes vendidos por encomenda. *A Gazeta de Notícias*³⁴ anunciou o acontecimento, frisando a “extraordinária concorrência” e a predileção do público pelo teatro musicado:

Alguns *diffíceis* censuram este fato, em que veem uma decadência da arte dramática, frase que já tem cabelos brancos de tanto que se tem repetido, a respeito de todos os gêneros. [...] nos parece que há lugar e público para todos os gêneros, não podemos lamentar a predileção exclusivamente por tal gênero de espetáculos.

O acolhimento que em França tiveram as peças burlescas assentava a sua razão de ser em que elas ofereciam novas manifestações da arte musical, apresentada com uma feição por Offenbach, Lecocq e outros. Além disso, Offenbach faria um grande serviço trazendo para a cena certas personalidades que só inspiravam o ridículo.

Ao lermos a última parte do fragmento, nos fica a dúvida: se Offenbach e Lecocq prestavam um favor aos franceses oferecendo-lhes “novas manifestações na arte musical” (vinculada à arte dramática, num processo interartes) e expondo-lhes personalidades ridículas, por que as versões adaptadas ao nosso contexto não poderiam se prestar ao mesmo mérito, popularizando o teatro, abrindo novos caminhos à música popular brasileira, aquecendo o mercado editorial; sem falar, claro, da representação de tipos e costumes cariocas e das pitadas satíricas sobre fatos e algumas de nossas personalidades que também “inspiravam o ridículo”?

Claro que, enquanto aqui ainda respirávamos ares pós-coloniais, os valores morais dançavam o ritmo dos bons costumes, da religião, e as arbitrariedades políticas e o pensamento escravagista eram (e ainda são!) habituais, a França passava por grandes mudanças no campo das artes, e o Naturalismo começava a tomar forma através das propostas de Émile Zola. Aqui, embora o molde francês fosse sinônimo de civilização, a fórmula Offenbach-Lecocq, vertida e/ou adaptada para o nosso contexto, era sinônimo de atraso e uma

³³ Um dos aspectos que também observamos durante o inventário dos registros é a quantidade de anúncios e/ou notícias que se referem às operetas. *A filha de Maria Angra*, dentre todas, é a que mais obteve registros, seguida de *Abel, Helena* e *A Princesa dos Cajueiros*.

³⁴ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 mar. de 1877, ed. 00062.

afronta ao espírito nacional. “Onde está, pois, o teatro?!”, perguntou um anônimo em uma carta aberta à *Revista Ilustrada*, dias após a estreia de *Abel, Helena*, acusando Arthur Azevedo de se ocupar “unicamente em dar nova feição – com mais ou menos felicidade, às peças do repertório alcazarino”, bem como maestros, a exemplo de Henrique Mesquita, que em “vez de aproveitarem o talento e o tempo em cometimento mais elevado”, ensaiam coros de Offenbach, “pondo em música, escrita de propósito para quem não tem voz, os *calembourgs* das mágicas e paródias”.³⁵

No dia 24 de março, *O Mosquito* também noticiava uma crítica sobre as paródias. Segundo o articulista, na própria opereta, havia um trecho que mencionava a preferência do público por paródias: “O público só gosta, só aprecia, só quer paródias”, o que, para ele, atestava um juízo de valor que Arthur Azevedo fazia do público de suas peças: “[...] pois até um autor que eles festejam lhes passa um diploma de imbecis”. Conforme o crítico, sempre que tal trecho era encenado, havia protestos de alguns espectadores. Ao fim, comenta: “Apreciamos muito o talento de Arthur de Azevedo, mas sentimos que ele concorra para depravar o gosto do público, ornando-o indiferente até aos motejos que lhe são dirigidos”. Em resposta ao comentário, segundo o periódico, Arthur Azevedo cortou a frase da peça. Para o articulista “U. Ponto”, o autor assim procedeu por “obedecer aos preceitos da crítica”³⁶. Realmente, a frase não existe na edição à qual nos atemos para o estudo do texto (infelizmente não encontramos seu libreto para ver se, à altura da primeira edição, o ajuste já tinha sido feito), e, provavelmente, ela estivesse ligada à cena única do segundo quadro, na qual Pantaleão promove um concurso de charadas que tem como prêmio um exemplar d’*A filha de Maria Angu*. Alferes Andrade, um dos participantes, puxa sua espada ao ver que se tratava de uma paródia.

O que se nota, porém, na frase que foi retirada, é uma sátira à própria crítica que permanecia de cara virada para as paródias desde *Maria Angu*. A fala do Alferes Andrade: “É assim que o Senhor Pantaleão de Los Rios quer fazer literatos: dando-lhes de presente *A filha de Maria Angu*” (AZEVEDO, 1983, p. 275), faz referência às inúmeras críticas veiculadas nos jornais, que se repetiam sobre a paródia, os padrões estéticos e o gosto do público. Não haveria sentido um deboche de Arthur Azevedo direcionado à audiência que lhe dava o sustento de sua pena, ainda que o autor deixasse claro, na voz de seu polêmico pseudônimo

³⁵ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1877, ed. 00059.

³⁶ *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1877, ed. 00407.

“Eloy, o herói”, que: “seria melhor que o Sr. Arthur Azevedo aproveitasse as suas disposições em trabalhos de maior vantagem para si e o público, se é que está isso em sua ossada”.³⁷

Seguindo a linha da primeira opereta adaptada, o “novo angu”³⁸ foi *Abel, Helena* (aclimatada de *La Belle Hélène*), cujo enredo, dividido em 3 atos, se desenvolve “numa freguesia da província do Rio de Janeiro”, ou seja, na roça. Helena é apaixonada por Abel, professor pobretão e, como as mocinhas ardilosas dos enredos de Martins Pena, Helena pede ajuda a Cascais, vigário ganancioso e alcoviteiro, para ludibriar seu padrinho, Nicolau, rico fazendeiro. Na peça, há personagens como a mucama Marcolina que acoberta as trelas da sinhazinha, Pantaleão de Los Rios, “delegado literário da freguesia” e o Alferes Andrade, um típico puxa-espada metido a valente, além dos disfarces e do desfecho típico farsesco. Os motes explorados por Arthur Azevedo, para a acomodação ao contexto brasileiro, passam pela escravidão, pela Igreja e sua relação com o dinheiro, pelo casamento por interesse, pelo embate teatral paródia *versus* estética literária, pelos jogos clandestinos. No dia 14 de abril, o Fênix anunciou sua 19ª récita e, no dia 29, sua última representação. De todo modo, *Abel, Helena* continuou a ser representada em algumas ocasiões.³⁹ Houve récitas em benefício do autor, do ator Filipe (que interpreta Abel)⁴⁰, de uma “senhora viúva e três filhos menores”⁴¹, “do infeliz rio-grandense Fernando Abel, vítima de um desastre do bonde que o deixou sem uma perna e impossibilitado de adquirir meios prontos de subsistência”⁴², de “uma família desvalida”⁴³, de liberdades...

Após *Abel, Helena*, Arthur Azevedo escreveu *Nova viagem à Lua* (1877) em parceria com Frederico Severo, com música de Lecocq. Nesta opereta houve o primeiro acréscimo à sua melodia de ritmos brasileiros: o jongo, o cateretê, a polca “Zizinha”, de João Elias da Cunha, e a cana-verde, de origem portuguesa, mas já assimilada em várias partes do Brasil. Infelizmente, não foram encontrados registros de récitas nos jornais pesquisados, mesmo que, no texto, haja a informação de que sua primeira representação ocorreu também no Teatro Fênix. O único registro achado, em uma edição da *Gazeta de Notícias*,⁴⁴ diz respeito aos seus ensaios:

³⁷ *Revista do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, jan. e mar. 1877, ed. 00005.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Na edição d’*O Globo* de 9 de fevereiro de 1882, há um registro de récita da opereta, no Teatro Santana.

⁴⁰ Segundo notícia da edição da *Gazeta de Notícias* de 11 de abril de 1977, para o benefício do ator Filipe, Arthur Azevedo teria adicionado dois novos *couplets* ao libreto (ed. 00098).

⁴¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1877, ed. 00204.

⁴² *Idem*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1877, ed. 00202.

⁴³ *Idem*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1878, ed. 00139.

⁴⁴ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1877, ed. 00352.

Entra hoje em ensaios na Fênix Dramática a opereta em 3 atos *Nova Viagem à Lua*, original de Arthur Azevedo, o engraçado e espirituoso imitador d'*A filha de Maria Angu*, um dos maiores sucessos da época; e do Sr. Frederico Severo, que vem experimentar forças num gênero para que dizem ter muita vocação.

A ação do primeiro ato se passa numa cidadezinha de Minas e a dos demais, na Corte. Na trama, Arruda, rico fazendeiro, sonha em ir à Lua depois de ter lido o livro de Julio Verne, *Da Terra à Lua* (1865). Seu filho, Luís, é apaixonado por Zizinha, mas seu pai só lhe concederá a mão da moça caso Luís leve seu pai à Corte. O problema é que Arruda e o pai de Zizinha, antes amigos de Seminário, se desentenderam e o primeiro se recusa a ir ao Rio de Janeiro enquanto o desafeto por lá estiver. Para resolver o problema, Luís e seus amigos resolvem ludibriar o pai e lhe prometem uma viagem à Lua, mas, para isso, seria preciso que a ascensão do foguete fosse feita do Corcovado, o que obriga Arruda a ir ao Rio de Janeiro. Entre a construção do estratagema e a descoberta do quiproquó, acontecem diversos episódios que envolvem a ação dos escravos entre trabalho e dança, o pendantismo literário na voz do Barão de Val-de-Vez, a linguagem caipira de Arruda, a crítica aos Correios... É uma pena não termos encontrados vestígios sobre o espetáculo, tendo em vista que seria interessante observar como o público recebeu os novos ritmos introduzidos na adaptação e, claro, como a crítica reagiu aos toques de originalidade tão reclamados por ela desde *Maria Angu*.

A chance de avaliar tal originalidade se deu a partir da estreia d'*A Princesa dos Cajueiros* (1880), opereta em 1 prólogo e 2 atos, com música de Sá Noronha. Sua primeira recita se deu no Fênix, em 6 de março de 1880. No programa de apresentação, há a lista de personagens e seus respectivos intérpretes, além da “denominação dos atos” e das informações sobre o arranjo das músicas (Sá Noronha foi auxiliado pelo maestro Francisco Carvalho), cenografia, vestuários, adereços e *mise-en-scène*, sendo esta última atribuída a Heller. A ação se passa em uma ilha imaginária, a dos Cajueiros, e há um intermédio de tempo de 20 anos entre o prólogo e os dois atos. O enredo conta a história do Rei El-Caju, sua filha, a Princesa dos Cajueiros, e o pescador Paulo. Quando a rainha está prestes a dar à luz, o Rei El-Caju, que não quer ter um filho varão para a sucessão do trono, ameaça o médico Doutor Escorrega para que este lhe providencie uma “criança do belo sexo”. Nasce, no entanto, um bebê “do sexo barbado”, e, para não ser enforcado, Doutor Escorrega troca as crianças, colocando o filho de sua ex-amante, Virgínia, no lugar da filha do rei. Esta, 20 anos depois, se apaixona pelo rapaz, que calha de ser o filho trocado, Paulo. À parte o típico quiproquó, Arthur Azevedo também aborda os mandos e desmandos do rei, a distribuição à revelia de títulos e cargos e a dicotomia monarquia *versus* república, além da crise dos

ministérios. Vale lembrar que *A Princesa dos Cajueiros* apareceu como “produção destinada” ao repertório do Teatro Fênix em maio de 1879, conforme registro da *Gazeta de Notícias*, mas só foi à cena 10 meses depois.

A crítica do *Jornal do Comércio* foi editada dois dias depois da estreia. Nela, o articulista comenta o apelo comercial da peça:

Vê-se que o autor teve em mente durante toda a peça, a roda de público a que ela se destinava, é o que pode explicar o exagero das cenas e as frases por vezes extremamente apimentadas de que estão recheadas a maior parte das cenas da *Princesa dos Cajueiros*.

Admitindo o gênero – o e já não é caso duvidoso –, a peça do Sr. Arthur de Azevedo tem os mais brilhantes requisitos de bom êxito, e apresenta em três atos todos os artifícios de que usam os autores quando miram exclusivamente os aplausos das plateias complacentes.

[...]

Bom ou mau o fim, que se propôs o autor da *Princesa dos Cajueiros*, não é menos certo que o conseguiu e com notável talento.⁴⁵

Elogia a atuação dos atores e comenta sobre o exagero das vestimentas e dos ditos carregados em malícia: “tudo ali abunda”. Sobre as partituras, compara a opereta ao estilo italiano, em razão da “languidez da melodia, que com a letra da opereta nem sempre faz boa melodia”, mas, mesmo com “modelação frouxa e monótona”, “a música do Sr. Noronha fica diretamente ao ouvido; é o que se quer para trabalhos deste gênero”. E conclui que a peça “[...] é um *achado* para as empresas”. Também de acordo com o semanário *Revista Musical e de Belas Artes*⁴⁶, a peça, com “poesia saltitante e viva”, foi produzida “com extremado saber e como quem conhece o gosto local”. O maestro Noronha, “mais dado à suave toada da música popular”, estava deslocado, segundo o crítico, em razão da vivacidade do libreto, mas superou as expectativas, garantindo, assim, aplausos do público a libreto e partituras.

N’*O Mequetrefe* de 2 de abril, o próprio Arthur, articulista do periódico à época, comentara:

A Princesa dos Cajueiros na Fênix é que está dando e há de dar bons cajus ao Heller e ao Arthur Azevedo algumas castanhas.

Apesar do intenso calor que tem feito nestas últimas noites, o povo enche o teatrinho, que é um gosto!

O amor, o amor... é o diabo!

⁴⁵ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1880, ed. 00068.

⁴⁶ Rio de Janeiro, 13 mar. 1880, ed. 00006.

Como se vê, continuou-se a falar sobre a preferência dos espectadores e os lucros da casa cheia. As operetas, adaptadas ou originais, eram o fenômeno do mercado teatral. Conforme Neves (2015, p. 61), “o novo gênero abriu caminho para um período bastante intenso da história do teatro brasileiro. Na década de 1880 a opereta teve grande efervescência, multiplicando-se o número de casas de espetáculos do Rio de Janeiro”, o que, conseqüentemente, levou os repertórios a outras localidades, a exemplo da ida da companhia Heller à província de São Paulo, depois a de Luís Braga Jr., à frente do Teatro Lucinda, que produziu, posteriormente, algumas obras azevedianas. Tempos depois, as revistas de ano e as burletas, outras formas do teatro musicado, também caíam no gosto do público.⁴⁷

Na *Gazeta de Notícias*,⁴⁸ mencionou-se a destreza de Arthur Azevedo para a composição da opereta, que exige

[...] muito conhecimento da cena e do público, e grande revelação do sentimento cômico, para assinalar as alusões, as críticas, as epigramas, que se sentem como picadas de alfinete, e que não têm outra pretensão que não seja provocar o riso sobre certos ridículos.

[...]

Em qualquer meio mais literário, bastaria uma peça como a *Princesa* para fazer a nomeada e a fortuna de um escritor.

Ao fim da crítica, o articulista comenta que a referência da queda dos ministros reais coincidiu com a destituição do ministério do Barão de Sinimbu. Em 16 de julho de 1881, *A Princesa dos Cajueiros* atingia sua 72ª representação e última da temporada (embora tenha ultrapassado a centésima, conforme o seu autor). Depois de Maria Angu, foi dela o maior número de récitas. Suas músicas, apesar de criticadas, passaram a ser apreciadas fora dos teatros, principalmente o tango “Amor tem fogo”, ritmo mencionado por Machado de Assis em uma de suas crônicas.⁴⁹ No *A Estação*: jornal ilustrado para a família,⁵⁰ junto à notícia da publicação de seu libreto e da alta procura pelo impresso⁵¹ estava o seguinte comentário:

Assim o queira o público, para que o Sr. Arthur Azevedo se veja dispensado de parodiar as paródias francesas, e nos dê peças propriamente originais.

Sabemos que o autor, animado pela geral aceitação que obteve *A Princesa dos Cajueiros*, pretende transplantar para o teatro as

⁴⁷ A revista *O Rio de Janeiro de 1877* já tinha sido representada, inclusive à altura de *Abel, Helena*, e Arthur Azevedo já havia escrito outra, *Tal qual como lá*, revista de 1879, mas, segundo Faria (2017, p. 230), “a primeira foi encenada, mas não fez sucesso; a segunda não saiu do papel”.

⁴⁸ Rio de Janeiro, 8 mar. 1880, ed. 00067.

⁴⁹ “A semana”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1892.

⁵⁰ Rio de Janeiro, 15 abr. 1880, ed. 0007.

⁵¹ A respeito da circulação das partituras e dos libretos, falaremos ainda neste capítulo.

populares histórias da *Donzela Teodora*, *Princesa Magalona*, *Imperatriz Porcina*, *João de Calais* etc., das quais já está escrita a primeira.

Além dessas tem entre mãos uma ópera cômica de costumes nacionais, em três atos, intitulada *Os noivos*.

Dos títulos mencionados na notícia, dois foram à cena enquanto operetas: *A donzela Teodora* e *Os noivos*, ambas de 1880. Esta última, porém, encenada primeiro, em 5 de outubro de 1880, no Teatro Fênix, é uma opereta de costumes em 3 atos, igualmente com música de Sá Noronha, com enredo que se passa em uma fazenda, nos arredores da Corte, onde vive Leonor, afilhada do proprietário, o Tenente-Coronel. Leonor prometera casamento a Frederico, rapaz da Corte, mas se apaixonara por Doutor Pinheirinho, o juiz municipal, que, por sua vez, prometera compromisso à filha de Passos Pereira, Francelina; esta, como em toda boa intriga amorosa, tem amores ao primeiro, Frederico. Na opereta, há temas como o embate entre conservadores e progressistas, a religião e sua relação com a política e o dinheiro, o casamento e o papel do marido enquanto honorário e solução para a solteirice, e, claro, o papel dos escravos e seus ritmos musicais, o jongo e o lundum. Foi a primeira a ter nas críticas os costumes brasileiros como destaque, conforme opinião do articulista do jornal *A Estação*:⁵²

Baseada num simples quiproquó, natural, viva, espirituosa sem exageros, a nova composição do autor da *Joia* reproduz brilhantemente a vida das fazendas e debuxa, *com a verve e a graça do Pena*, alguns tipos de roceiros, de uma verdade e um acabado admiráveis.

[...]

Mas o que para nós representa principalmente esta peça é a grande vitória alcançada pelo autor sobre seu público e sobre si mesmo. Até hoje Arthur Azevedo, capitulando com as plateias, limitara o seu engenho, o seu poderoso engenho, à imitação das operetas francesas, à paródia, à farsa burlesca; desta composição por diante é natural que o gosto dos espectadores vá se depurando e aplaudindo com o ardor antigo as novas peças do seu compositor predileto [...]

Aos *Noivos* desejamos feliz e dilatada lua de mel. (Grifo nosso)⁵³

⁵² Rio de Janeiro, 15 out. 1880, ed. 00019.

⁵³ Mesmo com a ênfase sobre a nacionalização da opereta a partir de *Os noivos*, Arthur Azevedo comentara, em um de seus debates típicos com a crítica, que a opereta talvez não tivesse ultrapassado as cinquenta récitas, tendo em vista que *Os noivos* “era inteiramente nacional” (FARIA, 2001, p. 172). Enfatizamos a citação a Martins Pena em razão de uma das questões que esta tese se debruça e defende: *Arthur Azevedo deve ser tomado, por múltiplas razões, enquanto seguidor da tradição cômica iniciada por Pena*. A partir desses traços de aspectos tão brasileiros não só observados n’*Os noivos*, mas em todas as operetas, e, posteriormente, em suas demais obras, o comediógrafo marca seu papel na continuidade de nossa comédia de costumes.

Na edição de outubro da *Revista Ilustrada*, o crítico “Junio” comenta a necessária observação para se construir um quadro de costumes e afirma que “todos os personagens estão bem estudados, as cenas bem reproduzidas e irisadas muitas vezes de ditos espirituosos”, finalizando com uma consideração sobre a música de Sá Noronha: “[...] um jongo e um cateretê magistralmente bem dançados... E é pena que a música não seja tão brasileira como o é a comédia de Arthur Azevedo”. Decerto o comentário tivesse razão de ser pelo maestro Sá Noronha ser português, embora já fosse radicado no Brasil há tempos, onde também viria a falecer em janeiro de 1881. Na época, em uma nota sobre sua morte, publicada na *Gazeta de Notícias*, foram acentuados a sua familiaridade às terras brasileiras e o empenho em “traduzir para música o jongo, o cateretê e o lundum, essas cantigas especiais da terra onde vivia” (ed. 00024). Arthur Azevedo prestou-lhe homenagem no quinto ano de sua morte, conforme notícia d’*O Mequetrefe*. O jornal noticiara a inauguração de um monumento em sua homenagem, no cemitério onde estava enterrado.⁵⁴

Sá Noronha falecera pouco depois de ter uma récita de *O califa na rua do sabão* (1880), cuja música também era de sua autoria, anunciada em seu nome na *Gazetinha*, de 17 dezembro de 1880. A peça seria uma das atrações da noite no Teatro Fênix, que anunciara um espetáculo variado, e do qual quais fariam parte a polca “Saltitante”, de Leocádio Raiol, um monólogo cômico escrito por Arthur Azevedo e posto em cena pelo Vasques, a récita d’*O califa* e os dois últimos atos d’*A Princesa dos Cajueiros*. Na verdade, os únicos registros encontrados sobre a opereta *O califa na Rua do Sabão* se resumem a este anúncio da *Gazetinha* e a um comentário de Arthur Azevedo, na *Gazeta da Tarde* de 4 de junho de 1881, sobre a ação dos censores do Conservatório Dramático:

[...] entre outras coisas, já uma vez tirou o enredo de uma de minhas farsas, *O califa na Rua do Sabão*.
Ainda hoje pergunto aos meus botões porque não apanhei uma pateada na noite em que se representou aquela coisa que não tinha pés nem cabeça.

A opereta, denominada por seu autor como “inverossimilhança lírico burlesca em 1 ato e diversos idiomas imitada de uma farsa de Labiche”⁵⁵ (AZEVEDO, 1983, p. 557), trata da história de Natividade, sujeito casado que resolve “fazer outra família à parte” e compra uma mulher num bazar em Constantinopla. Josefina, que se faz passar pela escrava Zetublé,

⁵⁴ Rio de Janeiro, 10 dez. 1886, ed. 00421.

⁵⁵ *Le Calife de la rue Saint-Bon (scènes de la vie turque mêlées de couplets)* (1858), dos franceses Eugène Labiche e Marc-Michel, com música de Sylvain Mongeant.

no entanto, é uma modista francesa que ali estava pelo trabalho em uma companhia de zarzuela-bufa⁵⁶. Sem dinheiro, devido a um calote que a companhia sofrera, Josefina resolve dar o golpe em um falso turco (Natividade) que dizia estar de partida para o Rio de Janeiro, lugar onde vivia José, um funcionário do hotel onde Natividade a esconde. A confusão se dá entre línguas inventadas por ela e Natividade (os diálogos são engraçadíssimos), entre disfarces de Custódio, empregado de Natividade, e a descoberta de Simplícia, a esposa traída para quem Josefina costurara no passado. Provavelmente, o texto ao qual temos acesso seja o modificado pelo Conservatório. No entanto, mesmo “sem pés nem cabeça”, a intriga da opereta, ainda espinhosa, também não agradaria aos censores da época.

Na sequência, Arthur Azevedo escreveu *Um roubo no Olimpo* (1882), opereta publicada na *Gazetinha*, como já mencionado anteriormente, e inspirada no escândalo do roubo das joias da Imperatriz Teresa Cristina, fato que evidenciou além do roubo propriamente dito, as infidelidades do Imperador. Na trama, Arthur Azevedo, praticamente, só muda os nomes das personagens: no Olimpo, alguém rouba as joias de Juno, esposa de Júpiter. Juno, suspeitosa de Mercúrio, que ajuda Júpiter nas escapulidas extraconjugais, pede a Argos (que representa o chefe de polícia encarregado do caso, Trigo do Loureiro) que o prenda “para averiguações policiais” (AZEVEDO, 1985, p. 83). Mercúrio, porém, ameaça contar a todos as infidelidades de Júpiter, caso seja preso. Mercúrio, no caso, representaria Manuel Paiva, o ladrão das joias e amigo de D. Pedro II, responsável por ajudá-lo nas empreitadas amorosas fora do casamento. Não há registros de récitas da opereta, o que é uma pena, dada a curiosidade sobre qual seria a reação do Conservatório, do público e dos monarcas, caso fosse representada.

A *donzela Teodora*, escrita em 1880, só foi representada em 1886,⁵⁷ no Teatro Santana, sob produção de Jacinto Heller. Teve seus ensaios divulgados dois meses antes, com muita expectativa. Foi musicada por Abdon Milanez, compositor paraibano radicado na Corte, que trabalharia com Arthur Azevedo, também, no rearranjo das partituras da opereta adaptada *Herói à força* (1886). Houve, ainda, a participação de Emílio Rouède,⁵⁸ que

⁵⁶ A zarzuela é um gênero “tipicamente espanhol tanto pela forma [diálogos intervalados com canções ou pequenos conjuntos], como pelo assunto, em geral cômico ou burlesco” (GUINSBURG; FÁRIA; LIMA, 2009, p. 349). Muito próxima à opereta francesa (BASTOS, 1908), confundiu-se com esta nas distinções dos gêneros, principalmente em São Paulo (FONSECA, 2017), onde fez bastante sucesso com a Grande Companhia Espanhola de Zarzuelas – Circo Dramático, tanto na capital como em outras cidades da província, e agradava, “sobretudo, nos números musicais e na graça das coreografias apoiadas em espetáculos encenados à altura” (GUINSBURG; FÁRIA; LIMA, 2009, p. 350).

⁵⁷ Na época, estava em cartaz no Teatro Lucinda, a revista de ano *O bilontra*, de Arthur Azevedo de Moreira Sampaio, que já ia em sua 44ª récita. *O mandarim* também esteve em récitas beneficentes.

⁵⁸ Pintor e teatrólogo francês, Rouède se fixou no Rio de Janeiro e participou das rodas boêmias dos literatas. Foi grande amigo dos irmãos Azevedo e, com o mais novo, fez parceria na escrita da comédia de costumes *Lição*

escrevera um tango para a peça, enquanto assistia a um de seus ensaios. Segundo Arthur Azevedo, a escrita foi feita “sobre o joelho”, a pedido dele e de Milanez (AZEVEDO, 1985, p. 624).

A opereta retoma a história popular da famosa donzela Teodora, cujas versões remontam ao século XIII, perpassam pela Espanha e por Portugal, e por versões brasileiras, a exemplo do folheto de Leandro Gomes de Barros. Na versão de Arthur Azevedo, passada no Oriente, Abul-Kazim é um negociante falido e ameaçado por credores, que tem a boa e distinta Teodora enquanto escrava. Apesar de sua condição de cativa, ela e Abul são enamorados, e, ao ver a condição do amado, promete ajudá-lo. O sultão Miramolim-Almansor, à procura do filho bastardo que enjeitou no passado, pede a Makuly-Abakalá que encontre o rapaz, que deve ter uma medalha como indício de sua origem. Makuly, com vistas na recompensa, forja uma medalha e intenta dá-la a Banassar, servo de Abul, para que ele se passe pelo herdeiro do sultão. Este, por sua vez compra o palácio de Abul e se engraja por Teodora, que mantém como escrava. Entre peripécias, esconderijos, pais que reencontram seus filhos e festa de encerramento, *A donzela Teodora* agradou pela música e proporcionou ao seu compositor muitos elogios.

No dia 23 de março, um anúncio do Santana continha alguns “excertos de opinião do órgão conservador *A Evolução*” sobre a opereta, certamente divulgados como forma de atrair o público:

Folgue a arte; rejubile a música – Euterpe, a divina música, estendeu a mão amiga aos brasileiros.

[...]

Prossiga o nosso distinto maestro e verá coroar os seus esforços um futuro glorioso de aplausos que mostrará à velha Europa que é a nossa a pátria dos verdadeiros artistas.⁵⁹

Arthur Azevedo era admirador confesso de Abdon Milanez e o defendeu algumas vezes contra críticas negativas, uma delas do *Diário Mercantil*, periódico paulistano que havia criticado negativamente a revista *O bilontra* e havia se referido ao compositor d’*A donzela Teodora* como “um certo Milanez”. Heller, no anúncio de 9ª récita da opereta, adiciona alguns trechos de resposta de um crítico musical ao articulista do jornal paulistano: “[...] a partitura da *Donzela Teodora* contém páginas de arrojada inspiração e contextura melódica de uma tal

para maridos (1885) e da peça naturalista *O caboclo* (1886).

⁵⁹ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1886, ed. 00082.

espontaneidade, que bem denunciam no jovem estreante um estro capaz dos maiores cometimentos e urdiduras de poemas líricos”.⁶⁰

Ao que parece, Abdon Milanez era autodidata e enfrentou o preconceito por parte de críticos e empresários que não lhe deram chance com suas composições. Alguns anúncios, tanto do *Jornal do Comércio* quanto da *Gazeta de Notícias*, levaram, além dos anúncios de récitas e suas informações usuais, essas considerações acerca de Abdon Milanez. Ademais, a orquestra do maestro Mesquita também fora elogiada, assim como atuação dos atores: “Areias, apesar da sua idade, ainda mostrou a portentosa força dos seus pulmões”; figurinos e cenografia “com um luxo verdadeiramente oriental”.⁶¹ Em 18 de abril, a *Gazeta de Notícias* anunciou o fim das representações d’*A donzela Teodora*: “A opereta *Donzela Teodora*, que estava sendo representada no Santana, foi retirada da cena pelos seus autores. Dizem-nos que uma questão entre o empresário e o maestro Milanez deu motivo à retirada da peça”. No entanto, há registros de récitas em maio, no Santana e no S. Pedro, sendo neste em benefício, e no Politeama Fluminense, com produção de uma companhia italiana de ópera-bufa e “assinaturas para quatro récitas”.⁶²

A outra parceria entre Arthur Azevedo e Abdon Milanez, *O herói à força*, trata-se de uma adaptação de *Le brasseur de Preston* (1838), opera-cômica de Adolphe Adam (libreto) e Adolphe Leuven (música). Seus anúncios de ensaios datam de agosto de 1888, cinco anos após sua composição. Dedicada ao ator Areias, a opereta tem uma historinha sobre sua criação, que vale a pena ser contada: a ópera-cômica francesa já havia sido adaptada por um português, “Sr. A. de Menezes”, mas sem partituras. Em 1880, um ator da companhia de Jacinto Heller, ao qual Arthur Azevedo não nomeia, levou a peça para que o comediógrafo a transformasse em opereta, que assim procedeu, com a ajuda do maestro Federico Guzmán. A música não agradou a Heller, Guzmán voltou para a Europa em posse das partituras e a peça não foi à cena. Porém, agindo de má fé, o ator não nomeado, após ter saído da companhia de Heller, levou a peça (a primeira versão adaptada, sem a música) à cena do Politeama Fluminense. Em 1883, Arthur Azevedo, já em parceria com Milanez, resolveu voltar à empreitada e, com posse da obra original, fez sua própria adaptação. Conforme Arthur, não houve aproveitamento da adaptação portuguesa representada por “um simulacro de companhia dramática” (AZEVEDO, 1987, p. 38).

⁶⁰ Idem, 30 mar. 1886, ed. 00089.

⁶¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 de março de 1886, ed. 00087.

⁶² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1886, ed. 00138.

Estreada em 5 de outubro, no Teatro Santana, a opereta em 3 atos, tem a ação ambientada em Pernambuco, no século XVII, durante a invasão dos holandeses. Com os atos distribuídos entre Recife, Olinda e Jaboatão, diz respeito ao casal de noivos Luisinha e Valentim. Este tem um irmão gêmeo, Jorge, a quem espera para o casório. Seu irmão, que está a serviço do exército tira uma licença e desaparece. Quando o sargento Gregório chega ao Recife em busca do foragido, confunde-o com Valentim. Já no acampamento, em Jaboatão, Valentim se disfarça de oficial para se passar pelo irmão, para que não seja castigado em seu lugar pela fuga. E no palácio do governador Matias de Albuquerque, em Olinda, descobre que existe uma noiva de Jorge à espera do casamento. A peça é envolta a muitas situações hilárias em razão do comportamento matuto de Valentim que se vê obrigado a agir enquanto militar, além de garantir boas risadas com os diálogos entre Gregório e o Capitão Pantaleão de Aragão e com os desmaios de Luisinha.

Na *Gazeta da Tarde*, enquanto estratégia de propaganda, um fragmento de uma cena de Vasques (que interpretara os gêmeos) da opereta foi publicado. Ao fim, uma indicação: “o leitor vá hoje ao Teatro Santana e verá com que naturalidade e espírito finamente cômicos diz o Vasques tudo isso”.⁶³ No dia 11 de novembro, sua 24ª foi anunciada: “cenários, vestuários e adereços: tudo novo e no rigor da época”. No dia 30, foi assistida pelo Imperador, em uma récita em benefício de Arthur Azevedo: “Sua Majestade o Imperador jantou ontem no paço da cidade, onde assistiu a algumas aulas, retirando-se em seguida para o teatro Santana, a assistir à récita em benefício do autor de *Herói à força*”.⁶⁴ No final de abril de 1887, Heller levou a opereta a São Paulo, para uma récita em benefício no teatro São José. Suas músicas eram cantadas em eventos à parte, como em bailes de companhias carnavalescas.⁶⁵

Em uma resposta a uma crítica veiculada n’*Gazeta da Tarde*, que comentara o talento de Milanez dedicado a “libretos ruinzinhos” e atribuíra certo “dito de enorme crueza” às operetas musicadas por ele, Arthur Azevedo, enquanto Eloy, o herói, comenta:

A mim o que me faz espécie, apesar do hábito que tem essa folha de dizer hoje uma coisa e outra amanhã, é que tenha já elogiado tanto os dois mencionados libretos, e agora os taxe de ruinzinhos.

Desafio a *Gazeta da Tarde* a que aponte na *Donzela Teodora ou no Herói à força* um único “dito de enorme crueza”. Se não o fizer, queira a *Gazeta da Tarde* fornecer-me um adjetivo para qualificá-la, sim?⁶⁶

⁶³ Rio de Janeiro, 16 out. 1886, ed. 00238.

⁶⁴ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1886.

⁶⁵ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 10 dez. de 1886, ed. 00283.

⁶⁶ *Diário de Notícias*, 2 dez. 1886, ed. 00542.

Lamentavelmente, não encontramos a crítica à qual se refere Arthur Azevedo nas edições disponíveis da *Gazeta da Tarde*, tampouco uma possível resposta desta ao comentário de Eloy.

O Barão de Pituaçu, opereta em quatro atos, com música de Adolpho Lindner, teve estreia em 15 de julho de 1887, no Teatro Príncipe Imperial. Sua produção ficou a cargo da companhia de Adolpho de Faria. A opereta é uma continuação da comédia *Uma Véspera de Reis* (1875), conforme notícia do jornal *A Semana*:⁶⁷

Esta peça do nosso notável comediógrafo é uma continuação da sua *Véspera de Reis*.

O autor tomou alguns personagens da primeira peça, transportou-os para a corte e engendrou nova ação em que intervém providencialmente o tabaréu da Bahia.

Ainda na mesma crítica, o articulista P. Talma, comenta que a ação da peça é conduzida com habilidade e naturalidade, mas aponta “uma certa audácia na maneira de apresentar cenas”. As cenas às quais se refere dizem respeito aos atos 2 e 3, passados, respectivamente, na casa da cocote Jeannette e nos jardins do Teatro Santana, em noite de espetáculo. A audácia se dá, decerto, por se tratar do espaço em que Dr. Alberto trai sua ciumenta esposa, Milu, com a cocote que veio ao Brasil para enriquecer. O médico tem um amigo, o advogado charlatão Gouveia, que, por sua vez, galanteia Milu, que desconfia do marido e vive a praguejar em razão da mudança da Bahia para a Corte, lugar de mulheres “tão assanhadas”. O tio de Alberto, Bermudes, chega à Corte e promete à Milu que lhe ajustará o casamento. Bermudes conta com a astúcia do negro José, tipo capoeira e republicano, que se disfarça de barão fazendeiro para enganar a cocote Jeannete, afastando-a, assim, do sobrinho. É, também na mesma casa, que José, já em trajes de barão, ludibria Jeannette e fala sobre a “[...] nódoa da Bíblia... o preconceito racial... as conveniências” (AZEVEDO, 1987, p 125). No terceiro ato, mencionado pelo articulista Talma, estão todos no Teatro Santana, num intervalo de entreato, e cocotes andam de braços dados com os rapazes, bem como Jeannete com José, insultado ao entrar no teatro. Não nos admira, portanto, que a crítica tenha achado as cenas audaciosas. Os escravos, nos espaços dos teatros, apareciam apenas como guarda-costas de seus senhores. O que dizer de um que se veste como barão e anda de braços dados com uma cocote, misturado àquela elite que fazia parte do público dos espetáculos?

Em uma nota do *Jornal do Comércio* de 17 de julho de 1877, lê-se o seguinte trecho:

⁶⁷ Rio de Janeiro, 23 jul. 1887, ed. 00134.

A comédia quer ser de costumes, mas força é convir que não houve escrúpulo em trazer aos olhos do público bem maus costumes numa série de cenas cada qual mais repugnante. É realmente para sentir que o autor, o Sr. Arthur de Azevedo, já experimentado em coisas do teatro, não zelasse mais o nome que se tem feito.

Embora tenha ressaltado a boa construção do tipo fazendeiro matuto na personagem de Bermudes, desempenhado pelo ator Xisto Bahia, tais observações só corroboram a alcunha de “velha guarda” dada ao jornal, principalmente quando se tem um negro republicano no enredo. Na *Gazeta da Tarde*, falou-se de um “calor intenso na sala” durante o ato 2, ao qual chamou-se de “salgadinho”.⁶⁸ Na mesma edição, o articulista fez uma descrição minuciosa da estreia, detalhando a reação de alguns poucos sisudos que não riram, comparando-os aos “beneméritos ministros”, e da maioria que retirou suas mãos dos bolsos (era uma noite muito fria) para aplaudir, enquanto desatava a gargalhar. A respeito da cena de José, o moleque capoeira, comentou que a plateia gostava de ver “a brava gente no palco”, mas que fugia dela, “a quinze pernas”, se com ela se deparasse “na Rua do Ouvidor, junto com o quiosque do Nicola”. “Período agudo de entusiasmo” foi a expressão que resumiu a récita.⁶⁹ *O Barão de Pituaçu* também fez sua temporada em São Paulo, com a companhia de operetas do Teatro Lucinda, sob direção de Adolpho Faria.

Em 1894, Arthur Azevedo, em parceria com Eduardo Garrido, levou à cena a opereta *Pum!*, ainda inédita em publicação até hoje. Baseada nos eventos da Revolta da Armada, com 3 atos e 6 quadros, a opereta de atualidade foi representada no Teatro Apolo, (administrado pela Sociedade Empresária Garrido & Cia e dirigido por Jacinto Heller) em 23 de janeiro, e teve como compositores Assis Pacheco, Edmond Audran, Francisco Libânio Colás, Cavallier e Nicolau Milano. No anúncio de récita publicado n’*O País* (ed. A04278), há a lista de personagens e seus intérpretes, com estreias do “popular ator cômico Peixoto e do distinto ator Fernando Maia”; este último adoecera logo após a récita⁷⁰. Estão, ainda, no elenco, nomes já conhecidos como Xisto Bahia e Rosa Villiot, e a encenação ficou a cargo de Jacinto Heller.

Na coluna “Diversões” da mesma edição d’**O País**, a estreia de *Pum!* é noticiada com o seguinte comentário:

⁶⁸ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1887, ed. 00160.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1894, ed. 00025.

Arthur Azevedo [colaborador do jornal] e Eduardo Garrido são dois nomes laureados, dois escritores dramáticos imensamente aplaudidos. O título promete.

Pum! É o tiro da vovó de S. João; *Pum!* É a revolta! *Pum!* É muita coisa: pode ser tudo!

O que nos leva ao comentário de Tania Brandão (2008), a única estudiosa a ter acesso ao texto,⁷¹ sobre o título:

[...] a escolha surpreendente, a um só tempo ousada e jocosa, demolidora mesmo, é muito forte. Soa como uma espécie de desmentido aos argumentos de Décio de Almeida Prado, de que o autor guardaria uma envergadura de homem erudito interessado em mostrar os contornos da plebe, mas preservando a sua postura acadêmica. Ainda hoje, depois de mais de um século, é difícil pronunciar livremente o título sonoro sem causar estranheza ou constrangimento. Quem titula uma peça com um simples *Pum!* não está rendido aos encantos ou ao domínio da norma culta e é razoável que muitos dos admiradores do autor, mais formais ou conservadores, tenham desejado que a obra simplesmente não existisse, parasse de incomodar com a mera irreverência do nome, constrangedor para algumas suscetibilidades.

Essa posição de “homem erudito e gramaticalmente correto” (PRADO, 2003, p. 106) foi dada a Arthur Azevedo pela maioria dos estudiosos de teatro. Até o próprio Arthur admitia tal posição perante os colegas intelectuais e os críticos, como já vimos, ao defender as convenções formais do drama e se lamentar pela ascensão do teatro ligeiro, preferência unânime do público à sua época. No entanto, foi exímio criador de diversas peças pertencentes aos gêneros dramático-musicais. Muitas delas foram representadas simultaneamente nos teatros; muitas se recusavam a sair de cartaz, como a sua *Maria Angu*, que contou com o “comércio escandaloso” de cambistas à porta do Fênix, para dar conta das enchentes de público; e recebeu carta de admirador em agradecimento pela graciosa história sobre a sua freguesia (*Maria Angu* era o nome de uma zona portuária do Rio, aterrada em uma das reformas da cidade) ter sido contada na opereta.

Na mesma afirmação sobre a erudição de Arthur, Décio de Almeida Prado comenta que, embora fosse a favor da popularização do teatro (principalmente após o sucesso de suas revistas de ano), o comediógrafo permanecia distanciado do “popularesco”, o que não só o título de *Pum!* contradiz, mas o que boa parte dos enredos de suas operetas (para ficarmos

⁷¹ Tania Brandão teve acesso a um “exemplar em cópia de manuscrito da Coleção Ângelo Labanca”. Esse mesmo exemplar é mencionado na listagem de manuscritos que Antonio Martins faz no primeiro volume da coleção do INACEN. De acordo com a nota, a opereta foi levada a exame censório no Recife, em 1896, bem como existe um sinete da Secretaria de Segurança Pública do Pará em uma das páginas.

apenas na “parentela de Maria Angu” [MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 149.] também contesta. Não compreendemos “o vocabulário e a sintaxe vigente nas casas e nas ruas, cheias de brasileirismos, regionalismos” apenas como citações, como argumenta Prado (2003, p. 106), mas como elementos importantes utilizados por Arthur Azevedo para a representação dos quadros de costumes. Tais elementos permeiam todos os enredos das operetas e são, decerto, aspectos com os quais o público se familiarizava ao assisti-las. É difícil crer que o comediógrafo, confesso republicano e abolicionista, se mantivesse distante do popular, tendo em vista o êxito de suas obras dedicadas a este público, e estivesse apenas voltado ao lucro que o mercado ligeiro gerava.

À parte o seu título irreverente, em relação à *Pum!*, a crítica do *Jornal do Comércio* foi favorável à maior parte da produção, apontando a apropriada escolha do tema, tendo em vista o contexto recém-República pelo qual passava o país, a boa caracterização dos tipos, os ditos cômicos, os finais “de efeito”: uma granada no primeiro ato, chiliques femininos no segundo, e “um maxixe formidável” para a festa dos casamentos que encerram o último ato. O articulista comenta, no entanto, que os atos são extensos, e que a peça “[...] como opereta é muito longa e não tem a singeleza do gênero; mas tem outros elementos para agradar, o que quer dizer que terá próspera carreira na cena do Apolo”.⁷² A respeito de registros sobre as partituras, sabemos que, além do maxixe, há uma polca, uma quadrilha, uma copla ligada a um bombardeio, um “fandango-pum”, um “lundu da mulatinha” e uma “marcha militar”, sendo essas três últimas impressas ainda em janeiro. Suas récitas permaneceram em cartaz no Apolo (em fevereiro, anunciou-se sua 18ª representação), com chamadas de “Espetáculos populares” em algumas, e, aos domingos, com duas sessões, uma às 13h e outra às 20:30. Reiteramos, mais uma vez, a importância da análise de registros como os de jornal para uma tentativa de apreensão do espetáculo. No caso da opereta *Pum!*, só pudemos entender alguns aspectos de sua produção através do que encontramos nas buscas aos jornais e do texto de Tania Brandão.

A última opereta escrita por Arthur Azevedo é *A Fonte Castália* (1904). Com 3 atos, 6 quadros e “3 deslumbrantes apoteoses”, foi musicada pelo maestro Luiz Moreira e teve sua primeira representação em 7 de julho de 1904, no Teatro Recreio Dramático. Produzida pela companhia de Dias Braga, é baseada na revista de ano *Viagem ao Parnaso*. Foi a primeira e única opereta escrita em linguagem erudita, com conteúdo mitológico (lembramos que *Um roubo no Olimpo* também faz referências à literatura latina, mas a linguagem é próxima à

⁷² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1894, ed. 00025.

popular) numa tentativa do autor de adequar a forma popular da opereta aos requisitos da elite literária. Não deu certo, infelizmente, apesar de os anúncios de récitas conterem “Sucesso inigualável” e “Consagração unânime da imprensa”. Conforme Larissa Neves (2006, p. 24), que analisou seu texto, a opereta: “[...] permaneceu em cartaz no teatro Recreio Dramático por quinze noites seguidas, foi um dos maiores fracassos de público dentre as peças musicadas do autor”. Curiosamente, nas chamadas dos jornais, *A Fonte Castália* era classificada como melhor produção teatral do comediógrafo.

Na trama, Cleonte e Azélia são um casal apaixonado que tentam desdobrar o pai da moça, Frumêncio, que só dará a mão da filha a um pretendente que seja poeta. Com a ajuda de Cupido e Vênus, Cleonte vai até Apolo, o deus da poesia, pedir-lhe ajuda. Azélia, porém, é cortejada pelo rico comendador Andrônico, mas Cleonte, indicado por Apolo, bebe da água da fonte Castália e começa a criar versos para impressionar o pai de Azélia. Porém, todos acabam bebendo da água e desatam a falar em versos. O pedantismo literário e megalomania são pontos criticados na peça, e o recursos apoteóticos (ligados ao teatro musicado, principalmente, às revistas), com todo luxo e aparato, dão a ideia de como a produção de Dias Braga investiu nas cenas ao término de cada ato (afinal, “o povo a exige!” [AZEVEDO, 1995, p. 68]), e da própria opereta como um todo.

Na seção “Notas de Teatro” do periódico *Correio da Manhã*, a opinião do articulista corrobora o sucesso de crítica mencionado nos anúncios das récitas:

[...] não há dúvida, mais uma vitória para o consagrado homem de letras, que, desta feita, merece inteiramente os nossos aplausos, sem que restrições de espécie alguma tenhamos a fazer ao seu trabalho, muito fino, muito leve, talhado por mão de mestre.

[...]

A música de Luiz Moreira é bonita e a montagem, luxuosa.⁷³

No longo artigo da *Revista da Semana*,⁷⁴ há destaque para o luxo do guarda-roupa e a diferença literária de outras operetas conhecidas pelo público; há menção aos pseudopoetas e ao possível desconforto diante da crítica à “mania de versos”, e ao “juízo do povo”, que segundo o crítico de pseudônimo “Marciolus”, aceitou bem a peça. No dia 24 de julho, o periódico anunciava que as récitas d’*A Fonte Castália* continuavam “com feliz êxito”, mas já no dia 25 a opereta seria substituída pela peça *O mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido. Por outro lado, de acordo com uma pequena nota d’*A notícia*, as despesas com a “esplendorosa

⁷³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1904, ed. 01121.

⁷⁴ Rio de Janeiro, 17 jul. 1904, ed. 00218.

montagem” da opereta, “que é deveras um mimo de arte e graça”, foram “salvas” com oito récitas, dado o público que esteve no Recreio. Na mesma edição, em sua coluna “O Theatro”, Arthur Azevedo agradece, um a um, o carinho com que trataram sua obra: empresário, atores, músico, ensaiador de cena e ensaiador de música, cenógrafo, maquinistas, aderecistas, *costumiére*; no fim, mas não menos importante, agradece ao público: “este bom público a quem tanto devo”; e aos seus colegas de imprensa, que “generosamente fecharam os olhos a todos os defeitos que naturalmente encontraram”.⁷⁵

Contradizendo a nota d’A *Notícia* que mencionava as despesas pagas do teatro, no dia 25 de julho, em uma edição do jornal *O País*, Arthur Azevedo, ao contar todo o percurso de produção d’A *Fonte Castália* (que fora encomendada, a princípio, pelo ator Brandão e seu sócio, para o palco do Apolo; mas rejeitada por ser “muito fina” para o público), afirma que já na segunda récita “havia apenas meia casa, e, no fim de poucas récitas, sucederam-se as vazantes”, o que significava prejuízo para a companhia. Antes de findar o desabafo, comenta sobre a dificuldade de fazer arte com pretensões literárias e sobre a necessidade de produzir para o público, desagradando, por consequência, a “boa roda”. Termina com um pedido de desculpas a Dias Braga pelo malogro da “infeliz fantasia cômica”. O prejuízo que a companhia de Dias Braga teve com a montagem d’A *Fonte Castália* foi comentado, ainda, por um bom tempo, e peça foi a última empreitada de Arthur Azevedo na forma da opereta. Sua produção teatral ganhou força com a *Maria Angu* e, ao que parece, foi nessa mesma forma que teve seu maior desapontamento enquanto comediógrafo. Claro que nenhuma de suas operetas chegou a ultrapassar a 120ª récita da primogênita *Maria Angu*, mas, todas as demais conseguiram ficar tempo o suficiente em cartaz para, ao menos, darem conta dos gastos de suas produções. Ao que parece, também, o investimento d’A *Fonte Castália* foi bem mais elevado que os despendidos nas demais.

Finalmente, chegamos a algumas conclusões a partir da análise desses inúmeros registros a respeito das representações das operetas e das críticas a elas direcionadas:

- (1) todas as operetas que permaneceram em récitas, com exceção desta última, a saber *A filha de Maria Angu*, *Abel*, *Helena*, *A casadinha de fresco*, *Os noivos*, *A princesa dos cajueiros*, *A donzela Teodora*, *Herói à força*, *O Barão de Pituaçu* e *Pum!* tiveram, em maior ou menor grau, sucesso de bilheteria, o que garantiu, sim, bons contos de réis a empresários e ao seu autor, não obstante a menção

⁷⁵ A *Notícia*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1904, ed. 00165.

corriqueira dos críticos acerca da ambição do mercado teatral e da submissão do autor aos gostos do público. O próprio Arthur Azevedo mencionou a “quadra infeliz de industrialismo e indiferença” ao se referir aos últimos 40 anos dos Oitocentos, marcados pelo crescimento do teatro musicado, do aumento do número de produções, do interesse mercadológico que visava à bilheteria e do teatro cômico-popular em detrimento dos dramas com aprimoramento estético;

- (2) o fato de uma peça cair no gosto do público, atingindo popularidade, não desqualifica uma obra; ao contrário, diz muito a respeito do contexto sobre o qual foi criada, e é a partir desse contexto, com o qual o público se identifica, que se recriam tipos e costumes populares de nossa realidade; a questão é identificar o nacional nesses traços e não através de uma hierarquia de gêneros ou de estilos pré-estabelecidos;
- (3) os anúncios encontrados mostram bem como as companhias investiam nas produções das operetas e como se portavam enquanto concorrentes de outros grupos. A atenção para os nomes de atores já famosos, o destaque ao redor do nome do autor e do músico responsável pelas partituras, a divulgação do número de representação, dos programas dos espetáculos, com nomes de personagens e quem as interpretava, os atos elencados e nomeados, alguns trechos de cenas, as críticas da imprensa recortadas e coladas no rodapé do anúncio, as letras garrafais, os desenhos, o tamanho do anúncio (geralmente, os da empresa Heller se sobrepunham aos demais), termos como “a muita aplaudida”, “aplausos crescentes e espontâneos”, “o maior sucesso da atualidade”, “noites de entusiasmo”... revelam não apenas o índice de aceitação da peça, mas são atrativos para quem vai até as últimas páginas dos periódicos em busca de entretenimento. Isso revela “os procedimentos utilizados no meio empresarial para enfrentar a concorrência e estabelecer o controle sobre todas as dimensões do setor de negócios em torno do teatro alegre (MENCARELLI, 2012, p. 111)”;
- (4) as operetas, enquanto formas dramático-musicais, movimentaram outro mercado: o dos impressos. Libretos e partituras “saíram à luz” e começaram a gerar lucros também para os empresários de tipografias, tendo em vista a grande procura pelos textos e músicas que compunham as operetas. As partituras circulavam entre

salões, bailes, festas privadas; eram cantaroladas nas ruas e vendidas para serem tocadas em pianos, violinos e outros instrumentos musicais. Assim, aquelas mocinhas que não podiam ir ao Alcazar, conforme a memória espirituosa do articulista da *Semana Ilustrada*, podiam ter acesso às partituras, aos *pot-pourris* de Offenbach, às polcas, às quadrilhas, ao “lundu da mulatinha”... e tocá-las em casa, distante dos espaços inapropriados, segundo a cartilha da moral e dos bons costumes.

A respeito deste último ponto (e ainda apegados aos anúncios de jornais), passaremos agora.

3.4 As músicas fixadas aos ouvidos: o mercado editorial de libretos e partituras

Christopher Balme (2012), ao estudar o teatro enquanto prática artística global, ligada diretamente aos processos de modernização, à sua transposição a meios culturais inteiramente diversos e às suas recepção e adaptação a esses novos meios, nos remete ao contexto em que o teatro musicado chegou e se instalou na Corte, mudando as preferências do público (ou formando-as, tendo em vista que uma pequena esfera da população frequentava os teatros, antes do apogeu dos espetáculos ligeiros), movimentando e aumentando a concorrência entre as companhias teatrais, transformando o modo de se fazer teatro e, por conseguinte, desagradando profundamente à elite erudita que instituíra convenções teatrais baseadas em moldes europeus que estavam léguas de distância dos modelos ligeiros.

A *mise-en-scène* passou a ter maior foco e as produções tornaram-se luxuosas, um atrativo para o público (a exemplo das apoteoses d’*A Fonte Castália*). Assim, de acordo com Balme (2012, p. 210), “o teatro como comércio era motivado principalmente pelas exigências econômicas que raramente, ou nunca, se uniam com os imperativos das diretrizes políticas culturais e nacionais”. Daí o porquê da repetição da temática sobre as vantagens dos empresários, nas críticas que encontramos nos jornais. A esse “teatro de arte” (BALME, 2012) estava associado também o comércio dos impressos. A venda de coleções a exemplo da “Lira do Trovador”, que continha “mimosas modinhas, lindos recitativos, chistosos lundus, canções etc.”, era comum na Corte, em 1875, e quem quisesse adquirir os “volumes brochados” poderia encontrá-los em vários pontos de venda distribuídos pela cidade, um deles, na livraria Garnier, na Rua do Ouvidor.

Tal circulação de impressos, porém, começou antes da década de 1870. Seguindo as companhias francesas que vinham apresentar seus espetáculos pela América do Sul, “a produção e a comercialização de libretos, peças dramáticas e partituras musicais definiu um dos vetores de disseminação da cultura francesa no Brasil” (LEVIN, 2014, p. 303). Nesta disseminação, encontram-se algumas das partituras de Offenbach inventariadas por Anaís Fléchet (2014), em pesquisa conjunta à de Levin (2014). Além da editoração brasileira pela casa de Narciso Braga e Arthur Napoleão, muitas partituras atribuídas ao músico franco-alemão foram encontradas com selos franceses. Com a chegada dos repertórios de Offenbach à Corte, a circulação de impressos cresceu ainda mais. As músicas de suas operetas, originais ou traduzidas, foram a sensação do público fluminense, tanto o do Alcazar, socialmente diversificado e notadamente masculino, como o geral, constituído de consumidores do mercado voltado para a venda de partituras das reduções para piano (as completas ou os *pot-pourris* aos quais já nos referimos), que podiam ser tocadas em casa, no dia-a-dia, ou em festas privadas, em “salões das famílias mais respeitáveis da capital” (FLÉCHET, 2014, p. 314).

É interessante observar que as operetas de Offenbach criaram desafetos não só aqui, num país que importava os gêneros teatrais franceses em razão de uma modernidade pretendida, ou de uma moda a ser seguida, mas também em seu país de origem. Mais interessante ainda é saber que as críticas francesas eram muito similares às brasileiras, conforme atesta Jean-Claude Yon (2014), ao inventariar registros de jornais veiculados à altura das récitas de Offenbach na França. Assim como Martins Pena e Arthur Azevedo, Offenbach também foi acusado de desmoralizar o teatro, de não ter uma preocupação edificante e (claro) estético-literária, de abordar temas “inapropriados” aos olhos dos mais conservadores. Porém, a despeito desses desafetos, seu repertório fez grande sucesso entre o público francês e suas músicas “febris” eram amplamente apreciadas, como aponta um crítico de teatro de sua época: “[Suas melodias] entraram pelas vossas orelhas, tomaram vossas pernas para vos forçar a saltar como os outros, elas vos esperou [sic] no canto das ruas, no teatro, em vossas casas, no estrangeiro, em todo lugar” (CLARETIE, 1867 apud YON, p. 287).

Sucesso lá e aqui, o repertório importado pelo Alcazar gerou a demanda pelas traduções e, posteriormente, pelas adaptações “à cena brasileira”, como o *Orfeu* do ator Vasques, ou *Abel, Helena* de Arthur Azevedo, e o mercado editorial, que já comercializava libretos e partituras originais, teve que abrir espaço para as versões em língua portuguesa. Para Yon (2014, p. 285), as temáticas utilizadas por Offenbach unidas ao modo padronizado

do fazer teatral garantiam “[...] uma grande plasticidade, permitindo aos tradutores e adaptadores destacar em cada obra o sentido que lhes convier e que lhes parecer o mais adequado para garantir o sucesso em seus países”. Foi o que ocorreu no Brasil, não apenas com Offenbach, mas com diversos outros compositores que tiveram suas operetas traduzidas ou adaptadas, como Lecocq, outro sobre o qual Arthur Azevedo se debruçou para a adaptação de sua *Maria Angu* e d’*A Casadinha*.

Com a popularização da opereta, suas músicas eram fixadas aos ouvidos e o público corria atrás das partituras, fazendo com que uma mistura de ritmos circulasse; com os ritmos uniam-se os textos cômicos: publicam-se os libretos. E isso demandava uma expansão do mercado editorial, principalmente quando as demais formas do teatro musicado também começaram a ganhar visibilidade comercial.⁷⁶ Em se tratando da circulação de libretos e partituras relacionados às operetas de Arthur Azevedo, tanto as adaptações quanto as criações originais foram amplamente divulgadas e comercializadas por diversas livrarias, tipografias e casas particulares.⁷⁷

As músicas d’*A filha de Maria Angu* tiveram algumas críticas favoráveis quanto à transposição da letra nacionalizada à partitura de Lecocq, em razão do cuidado com que Arthur Azevedo e Henrique de Mesquita, maestro responsável pelos arranjos da orquestra, tiveram ao fazer a junção do ritmo francês à língua portuguesa, sem prejudicar “o chiste peculiar ao idioma”.⁷⁸ Por isso, suas músicas eram comumente cantaroladas nas ruas ou aproveitadas em ocasiões diversas, como festas e bailes. Em uma delas, na criação literária *História chinesa*, de Almanzor, publicada em partes na seção “Variedades” d’ *O Fluminense* (ed. 00087), o autor utiliza várias músicas baseadas n’*A filha de Maria Angu*, “Aos trambolhões este distrito”, “Quando é-se esperto” e “Ver a noiva envergonhada”, o que lhe rende uma alfinetada de um articulista d’*O Besouro* (1878, ed. 00011):

História chinesa de Almanzor, contada a uma menina chamada Isabel,
com a música da *Filha de Maria Angu*:

⁷⁶ José Ramos Tinhorão (2010) aponta o tango “As laranjas da Sabina” (por vezes, classificada como lundu ou cançoneta), música da revista *A República* (1890), dos irmãos Azevedo, como a primeira versão originalmente brasileira a ser apresentada em uma revista de ano. A música fez grande sucesso e foi apresentada, diversas vezes, em bailes carnavalescos e como intermédios nos teatros. Em 1898, o *Jornal do Brasil* (ed. 00152) noticiou a apresentação da música em Portugal, na cidade do Porto.

⁷⁷ Sobre o editorial de libretos, Souza (2009) comenta que, já no fim da década de 1850, a demanda pelas publicações era tão grande a ponto de erros tipográficos, consequência de uma revisão apressada de seus editores, serem comumente recorrentes nos impressos. A pressa se dava em razão do “público ávido pelas novidades que acabavam de conhecer nos tablados e poderiam ser rapidamente adquiridas nas prateleiras das livrarias, lojas de alfarrabistas ou através de vendedores ambulantes” (SOUZA, 2009, p. 558).

⁷⁸ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1876, ed. 00091.

Na fábrica do Pinho etc.

Ó poeta! Olha que os teus versos não cabem na música. Está muito longe de ser Ange Pitou, Sr. Almanzorra, muito longe!

Além dos pedidos de récitas, as pessoas também requisitavam aos produtores das peças a liberação de partituras e libretos. Em 30 de maio 1878, alguém que estava de passagem na Corte, fez o seguinte pedido em uma edição do *Jornal do Comércio*:

Pede-se ao Sr. Heller que nos faça ouvir, o mais breve que lhe seja possível, a mimosa partitura da ópera *A Filha de Maria Angu*, favor este pelo qual lhe ficamos muito gratos, pois que achando-nos aqui de passagem, desejávamos ter a ocasião de ouvir essa tão decantada partitura.

Após os anúncios de publicação, algumas propagandas de libretos anunciavam descontos de 50% e capas “como da Europa”, outras, em letras garrafais enfatizavam o título da opereta, o nome de Arthur Azevedo e a original, “muito conhecida ópera cômica”, e informavam seus pontos de venda, que iam desde a tipografia responsável pela impressão do libreto a confeitarias. Os primeiros exemplares eram enviados aos escritórios dos jornais, que agradeciam em nota pela cópia:

“A filha de Maria Angu” - Está publicada a chistosa paródia do talentoso poeta o Sr. Arthur de Azevedo.

Os que têm aplaudido na Fênix a representação da peça, lerão com prazer a paródia, e mais detidamente apreciarão aqueles espirituosos versos e as novidades introduzidas pelo jovem escritos brasileiro a muitas cenas.

Agradecemos a oferta de um exemplar.⁷⁹

A princípio, os exemplares demoravam um pouco para começarem a circular entre o público. Com o aumento das produções, alguns deles já se encontravam disponíveis no próprio teatro, além dos demais pontos de venda. As primeiras adaptações de Arthur Azevedo geralmente eram editadas pela tipografia e livraria do Sr. José Serafim José Alves e vendidas, a princípio, a 1\$000. As partituras, arranjadas por F. L. da Silveira “sobre os melhores motivos” das operetas originais (*La fille de Madame Angot*, *La Petite Mariée* e *La Belle Hélène*) eram vendidas na casa da Viúva Fellippone, na Rua do Ouvidor. A segunda edição d’*Os noivos* saiu pela Tipografia de Molarinho & Mont’Alverne, no Largo da Carioca, a 1\$000, e *A Princesa dos Cajueiros*, também pela tipografia de Serafim José Alves, à altura

⁷⁹ *A Reforma*, Rio de Janeiro, 14 mai. 1876, ed. 00107.

nomeada de Tipografia da Escola. A *Donzela Teodora* foi editada por Gaspar de Souza e foi divulgada em letras garrafais no *Diário de Notícias*; sua venda deu-se na secretaria do mesmo jornal e o lucro de sua venda seria revertido à Imperial Associação Tipográfica Fluminense.⁸⁰ A *Fonte Castália* teve edição impressa pela Livraria Cruz Coutinho, do Sr. J. Ribeiro dos Santos. As composições d’*Os noivos*, opereta musicada por Sá Noronha, eram vendidas no Imperial Estabelecimento de Pianos e Músicas de Buschman & Guimarães, conforme anúncio.⁸¹

As partituras da quadrilha e do tango d’ *A Princesa dos Cajueiros*, compostos por Sá Noronha, têm o selo do Imperial Estabelecimento de Pianos e Músicas Narciso, Arthur Napoleão & Miguéz. As partituras de Abdon Milanez para *A Donzela Teodora* e *Herói à força* foram publicadas por Narciso Braga e Arthur Napoleão (agora sem Leopoldo Miguéz). Nos anúncios, havia um destaque sobre as suas representações no Teatro Santana e a listagem de partituras disponíveis. Da primeira: uma valsa brilhante, uma quadrilha, uma polca e o tango “Ai! Ai! Pobre pai!”; e, no prelo, uma fantasia brilhante e uma marcha da opereta. Da última: um rataplã, um minueto, uma polca e uma quadrilha, todos para piano; e, no prelo, “uma valsa brilhante sobre motivos da mesma ópera” que seria publicada em breve.⁸²

A opereta *Pum!* teve suas partituras vendidas pelo estabelecimento de I. Bevilacqua & Cia⁸³: “fandango-pum”, “coplas do bombardeio” e “lundu da mulatinha”. Sobre as demais operetas, *A nova viagem à Lua*, *O califa na Rua do Sabão* e *O Barão de Pituaçu*, não encontramos (ainda), registros sobre possíveis libretos ou partituras avulsas. *Um roubo no Olimpo* tem seus registros de texto publicados na *Gazetinha*, como já mencionado.

As operetas musicadas por Abdon Milanez são as que têm mais registros, no Instituto Piano Brasileiro⁸⁴: *A Donzela Teodora* com 8 registros: polca, valsa, marcha, tango, *habanera*, polca brilhante, quadrilha e valsa brilhante (todas editadas por Arthur Napoleão & Cia.)⁸⁵; e *Herói à força* também com 8: polca brilhante, minueto, ra-ta-plan, valsa, polca, mazurca, rondó do sargento e tango (também editadas por Arthur Napoleão & Cia.). Algumas

⁸⁰ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1886, ed. 00438.

⁸¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1881, ed. 00029.

⁸² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1886, ed. 00091.

⁸³ Este mesmo estabelecimento editou e vendeu a polca “Zizinha” tomada de empréstimo na opereta *Nova viagem à Lua*.

⁸⁴ No banco de dados do Instituto Piano Brasileiro, há a indicação de várias partituras que correspondem às operetas de Arthur Azevedo, mas sem registros de cópias digitalizadas (o sítio disponibiliza as partituras que estão em domínio público) ou menção de originais. Conforme informação na página do Instituto, para a listagem “foram consultados centenas de catálogos de editoras antigas, além de consultas às próprias partituras e anúncios em jornais da época”. Ver: <http://www.institutopianobrasileiro.com.br/>.

⁸⁵ Neste caso há variações no nome da empresa de Arthur Napoleão: Arthur Napoleão & Cia., Narciso & Arthur Napoleão, Narciso, A. Napoleão & Miguéz, em razão do rompimento com Leopoldo Miguéz.

das partituras de Milanez foram editadas em versões de compilações francesas: “*Compositions pour le piano par Federico Guzmán*” (o mesmo compositor que ajudara Arthur Azevedo na primeira tentativa de adaptação da opereta), outras, em repertórios de músicas para salão e as coleções *Flores do Baile*, de “polcas mais em voga” e *Tangos e habaneras para piano a 2 mãos*. *A Princesa dos Cajueiros* tem 3 registros de partituras: o tango “Amor tem fogo, tem fogo amor”, uma polca e uma quadrilha, todas editadas por Arthur Napoleão, sendo o tango da coleção *Tangos e habaneras para piano a 2 mãos*, a polca da *Flores do Baile* e a quadrilha arranjada por F. L. da Silveira em *Composições para piano*. *D’Os noivos* há apenas uma quadrilha editada por Buschmann & Guimarães para uma coleção de quadrilhas; e *Pum!* tem apenas a polca do belíssimo, também editada pela companhia de Arthur Napoleão para a coleção *Flores do Baile*. As partituras de três das operetas francesas também se encontram no banco de dados do Instituto, e possuem diversos registros de editoração (para além dos que encontramos nos anúncios dos jornais) e foram preparadas para variadas coleções: *La Fille de Madame Angot* possui 23 registros; *La Petite Mariée*, 14 registros; e *La Belle Hélène* com 8 registros, sendo uma das partituras arranjada para a coleção *Flores Infantis* (coleção de peças fáceis e dedilhadas para crianças).

Como se vê, observar os registros de comércio de partituras e libretos nos ajuda na tentativa de reconstituir a história das operetas de Arthur Azevedo, tendo em vista que a veiculação desse material, à altura de suas representações e até depois, sinaliza aspectos como a popularidade (ou não) da obra e quem estava à frente do mercado editorial, a exemplo de Arthur Napoleão, responsável pela grande maioria de edições e vendas de composições musicais, não só relacionadas às operetas aqui estudadas, mas ao comércio fluminense de partituras como um todo.

Todos os registros compulsados neste capítulo, aliados às análises dos textos e dos processos de adaptação e nacionalização das operetas, pontos a serem vistos nos próximos capítulos, nos auxiliarão a entender alguns aspectos de suas obras, seja enquanto texto, seja enquanto produção teatral, encenada diante de certas condições de performance e para agradar a um determinado público.

4 ADAPTAÇÕES PARÓDICAS: A *FILHA DE MARIA ANGU E ABEL*, HELENA

4.1 A opereta: parentela, estrutura e burburinho

É consenso entre os estudiosos da opereta (YON, 1992; TRAUBNER, 2003; LETELLIER, 2015) que o gênero francês nascera em 1854 a partir dos esforços de Hervé (pseudônimo de Florimond Rongé), compositor à frente do pequeno teatro *Folies-Concertantes*. Segundo se conta, ele unira características dos gêneros populares do *vaudeville*, da comédia e do melodrama e as excentricidades do fantástico e das mágicas à música, dança, pantomima e acrobacias, dando origem à opereta, uma espécie de paródia da “grandiloquência da ópera, com brincadeiras e bufonaria” (LETELLIER, 2015, p. 83). Um ano depois, Jacques Offenbach reunira uma trupe de artistas e músicos de orquestra e, frente ao *Bouffes Parisiens*, começou suas produções de *opéra bouffe*. Mais tarde, aperfeiçoando a estrutura do gênero com o aumento do elenco, do número de atos, de elementos de cena e de partituras, “das alerquinadas e pantominas em um ou mais atos, sua cena [a de Offenbach] evoluiu para peças de grande porte, a partir de *Orphée aux enfers*, gerando uma possível diferenciação entre *operette* e *opéra bouffe*” (NEVES, 2015, p. 63).

A variação de termos – notadamente dos franceses, tais quais *opéra comique*, *opéra bouffe* e *operette* – pode ser observada nos estudos sobre as formas do teatro musicado, e se explica pela linha tênue que separa (com dificuldade) os gêneros que deram origem à tradição cômico-musicada. Definida como uma “pequena ópera” – uma “ópera ligeira” (LETELLIER, 2015, p. 17) – e como filha da ópera cômica, na *opereta* há diálogos falados intercalados entre fala cantada, música e dança, e, conforme sua evolução, passou a adquirir características próprias que a distinguiram das demais formas (LETELLIER, 2015). Conforme Brito (2009), o termo *opereta* só se fixou definitivamente na década de 1870, em Viena, e o Orfeu de Offenbach passou de *opéra bouffe* (ópera-bufa) a *opereta*, o que rendeu ao compositor o título de pai das operetas, que se estabeleceram enquanto um gênero único, ganhando popularidade mundial.

Richard Traubner (2003) nos dá um rápido esclarecimento sobre uma possível diferença temática que há entre a *opéra bouffe* e a *opéra comique* (*ópera cômica*): ao comentar sobre *La Fille de Madame Angot* (à altura, ainda classificada como *ópera cômica*), o autor diz que seu enredo era alegre, sentimental, seguido de melodias simples e orquestradas magistralmente, fugindo, assim, das tolices, das sátiras e da bufonaria tão comuns às obras de Offenbach e Hervé. Para Traubner (2003), mesmo com as típicas personagens cômicas, o foco

das *operetas* era a temática amorosa e as tolices ficavam em segundo plano, assim como “a tensão dramática não era causada por uma série de personagens malucas” (p. 80).⁸⁶ Ainda segundo o autor, o público de *La Fille de Madame Angot* preferia o idílio a uma sátira zombeteira, embora o tom satírico sobre as questões políticas (monarquia *versus* república) fosse bem presente na obra. Apesar disso, os franceses apegaram-se ao enredo de Clairville, Siraudin e Koning em razão de Madame Angot, personagem popularmente conhecida na Europa. Note-se, então, que a *opéra bouffe* estava mais ligada à sátira em maior grau e à paródia, se levarmos em conta as temáticas das peças de Offenbach. Com a introdução do termo *opereta*, tentamos entendê-lo como uma junção de todas essas características, sem esquecermo-nos de sua extensão, que se tornou maior conforme a produção de Offenbach avançava.

Conforme Jean-Claude Yon (1992), o sucesso da opereta, a partir da segunda metade do século XIX, indica um importante acontecimento ligado aos processos de civilização (“*un fait de civilization*”) e de renovação do meio teatral francês: o excesso de ataques por parte da crítica especializada, de autoridades públicas e de produtores teatrais “enciumados” pelo crescimento contínuo da produção cômico-musicada demonstra a sua importância no mercado teatral da época. Isto se deu em razão do que compunha sua estrutura cômica, intimamente ligada à música, desta vez mais jocosa e extravagante (se comparada às óperas), que indicava emoções, sentimentos, substituía o discurso sério e eloquente (dando-se lugar à fala cantada), com a função de comentar as ações e ajudar o público a decifrar enredos e personagens (LETELLIER, 2015). Vale comentar aqui uma característica curiosa percebida pelo autor em relação à função da música na opereta. Segundo ele, podem ser observadas, nas partituras, algumas “reminiscências musicais” que remetem a cenas anteriores e “motivos recorrentes”, geralmente ligados às personagens ou situações de enredo, bem como a utilização de um instrumento solo para delinear a subjetividade de uma personagem em particular. Daí a importância de se analisar a opereta enquanto um gênero dramático-musical *per se*, no qual texto e música não se desvencilham.

A estrutura da opereta é normalmente dividida em 3 atos. No primeiro, somos apresentados ao enredo e às personagens; no segundo, desenvolve-se a trama, com suas complicações e eventos inesperados; e o terceiro nos apresenta a solução final da trama, frequentemente com um desfecho feliz e festivo, herança do *vaudeville*. Os atos são entremeados por números musicais que podem variar entre vinte e trinta (Cf. BRITO 2009),

⁸⁶ No original: “[...] the dramatic tension was not caused by a series of crazy characters”.

divididos entre árias, *ariettas* (árias curtas para solistas), coros, duetos, duetinos (em que duas sopranos cantam), tercetos, coplas, romanças...

A opereta é, assim originária dos *vaudevilles* dos antigos teatros de feira⁸⁷ e de seus derivados populares (farsas e entremezes). Possui músicas curtas, sendo as coplas de grande importância para o gênero, além de alguns concertos reservados para momentos de intriga e intensa emoção, e das baladas⁸⁸, que “tendem a expressar sentimentos compartilhados com a maioria das personagens e aparecem, principalmente, nos dois últimos atos, muitas vezes após algum recitativo como um comentário ou com uma função caracterizadora” (LETELLIER, 2015, p. 19).⁸⁹ Os finais do primeiro e, principalmente, do segundo atos têm, geralmente, partituras mais longas, que contribuem para o desfecho da ação. O terceiro ato é mais curto, normalmente anticlimático, e a intriga é resolvida com menos números musicais. O final, similar ao do entremez, é rápido e a música, leve, elegante, simples, às vezes com danças típicas. Além disso, o *status* social das personagens é refletido no estilo e gênero dos números musicais. Os diálogos são caracterizados pela dinâmica do linguajar popular, com ênfase em sotaques regionais, trocadilhos, piadas, e a destreza verbal desempenha um papel crucial, e, na maioria das vezes, satírico.

A temática da opereta recai sobre assuntos sentimentais (LETELLIER, 2015; FONSECA, 2017), geralmente atrelados a uma dupla de amantes, tomados de empréstimo da “longa tradição cômica Ocidental” da *Commedia Dell’Arte* (COSTA-LIMA NETO, 2015), que burla pais, padrinhos ou personagens hierarquicamente superiores, a fim de concretizar um romance. Letellier (2015) aponta os contextos culturais que servem de pano de fundo para a opereta, que passam pela Antiguidade, pela mitologia, pela realeza, pelo popular e pelo rotineiro, e seus enredos envolvem uma mistura de elementos sociais, um cruzamento de classes, em que há o sucesso do protagonista, geralmente das classes mais baixas, que alcança amor, poder ou mudança de status através de ingenuidade, habilidade e sorte. À dupla de amantes pode juntar-se uma dupla de tipos socialmente inferiores, além de uma personagem

⁸⁷ Costa-Lima Neto (2014) menciona o contexto de feira da Corte, na primeira metade do século XIX, relacionado às festas religiosas (em especial, a do Divino Espírito Santo, festejo presente tanto em *Maria Angu* quanto em *Abel, Helena*, e ao Sábado de Aleluia, comemorações bem conhecidas e representadas por Martins Pena em suas comédias), onde eram apresentados, além dos procedimentos católicos (missas e cortejos), pequenos números musicais e de dança, brincadeiras e teatro de bonecos.

⁸⁸ As baladas são músicas com temas sentimentais ou românticas, com dois ou mais versos poéticos, com a melodia completa no primeiro e com sua repetição para cada verso seguinte (CUMMINGS, 1900).

⁸⁹ No original: “The ballads tend to express feelings shared with the majority of the characters, and appear mainly in the last two acts, often after some recitative, as a commentary, or with a characterizing function.”

desajeitada, ingênua e ridícula, como também a retomada de personagens da *Commedia Dell'Arte*, como o Doutor e o Pantaleão.⁹⁰

Por essa veia cômico-satírica, as operetas ficaram à margem da historiografia do teatro, relegadas às “subtramas” (TRAUBNER, 2003) de um teatro inferior. Em seu estudo sobre a criação do *Bouffes Parisiens* e o nascimento da opereta, Jean-Claude Yon (1992) faz um percurso sobre o cenário teatral parisiense e a dificuldade da aceitação do novo gênero pela avaliação dos críticos, mesmo com o êxito das produções de Offenbach lá representadas. O *Bouffes Parisiens* era um pequeno teatro ao qual o Alcazar Lírico carioca se aproximava em termos de infraestrutura. A similaridade, porém, não se restringe apenas às dependências dos teatros onde as operetas surgiram, seja em Paris ou na Corte brasileira.⁹¹ Para além da culpa atribuída a Offenbach pela desmoralização do teatro, em razão do mesmo mote que perseguia o teatro de opereta e o teatro musicado em si – a falta de preocupação estética e moral –, à opereta foram atribuídas pechas de “uma filha da ópera cômica que teria dado errado”, “um gênero bastardo e grosseiro” (YON, 2014), que havia tomado o lugar do *vaudeville* nos palcos e nos gostos do público francês.

É importante lembrar a aproximação entre ambas as formas, tendo em vista que muitos críticos usavam o parentesco da opereta com o *vaudeville* para desqualificar seu valor musical, enquanto outros diziam que a música da opereta, desenvolvida em excesso, escondia a fraqueza de um libreto ruim. Claro que nem todas as produções acertavam no resultado e que algumas obras, inclusive, eram “extravagâncias irresponsáveis” (YON, 1992, p. 588), em razão da pretensão financeira de seus produtores em detrimento da qualidade artística da obra.

⁹⁰ Para um entendimento conciso dessas duas personagens, recorremos às considerações de Nanci de Freitas (2008) acerca dos tipos populares da *Commedia Dell'Arte*: Pantaleão e o Doutor caracterizam-se como “homens velhos e representantes dos setores mais influentes da recente sociedade burguesa, detentores do poder econômico, do saber estabelecido e dos códigos morais vigentes” (p. 69). Pantaleão, como o velho mercador de Veneza, carregava em sua cintura um saco de moedas, daí o porquê de se aproximar do avarento e do pai autoritário que impõe à filha um pretendente de posses. O Doutor está ligado a personagens “detentores do monopólio intelectual” (p. 70), geralmente médicos ou advogados, indivíduos pedantes, que usam de citações em latim para transparecer erudição no “campo das letras, das ciências e das leis” (idem); é aliado de Pantaleão.

⁹¹ Pesquisas como as de Yon (1992, 1999, 2014), de Robert Ignatius Letellier (2015), historiador sul-africano, especializado em história da música; de Richard Traubner (2003), jornalista e estudioso estadunidense do teatro de opereta; e de nomes brasileiros que recuperaram, há pouco, a memória da opereta no Brasil, como Beti Rabetti e Paulo Maciel (2010, 2012), pesquisadores da UNIRIO, seguem a mesma linha ao dizerem que, em razão do preconceito e até do desconhecimento de críticos e intelectuais, “os esnobes da ópera” (TRAUBNER, 2003) torcem o nariz para os gêneros cômicos dramático-musicais e vêem a paródia como um recurso ingrato às produções teatrais, que deveriam ser sérias e moralizantes. As mesmas discussões sobre tragédias *versus* comédias, sério *versus* cômico, e sobre a carpintaria teatral atribuída a muitos compositores e libretistas que “venderam” suas batutas e penas ao mercado teatral são referidas nos estudos citados, o que nos mostra que a crítica brasileira não foi/é a única purista a desqualificar o teatro de opereta, deixando-o à margem dos estudos sobre teatro.

Desde outubro de 1858, quando *Orphée aux enfers* foi à cena, revelando, em seu enredo, as infidelidades e hipocrisias entre humanos e deuses, durante festejos bacantes à trilha do cancan, até 1862, à altura da estreia da censurada⁹² *La Belle Hélène* (a contraparte de *Orphée aux enfers*, segundo Yon [1992]), Offenbach foi acusado de brincar com a decadência, de frustrar o teatro, sendo um “diretor de taberna” e um “deus da selvageria”, “marcado por um selo da infâmia” (YON, 1992, p. 599). De acordo com Abbate e Parker (2015), as plateias de *Orphée aux enfers* “ficaram devidamente deliciadas e insultadas”, e, após uma nota negativa de um famoso crítico que considerou a paródia ao mito grego um ultraje, os lucros da bilheteria dispararam. Em 1873, Offenbach assume a direção do *Théâtre de la Gaîté*, tendo em vista a quantidade de teatros que ofereciam as mais diversas propostas para atrair o público, e “anuncia que pretende inovar, encenando peças históricas célebres ou musicais espetaculares” (CHARLE, 2012, p. 91). Conforme Christophe Charle (2012, p.91):

O compositor de *La Belle Hélène* põe em prática uma estratégia de dupla diferenciação entre seu passado de autor fácil e os teatros de prestígio: homem célebre, acredita que tudo lhe é permitido, porque prevê que atrairá um público cativo de seu sucesso anterior. Sua previsão se confirma, porém dentro de certos limites: é preciso que as novidades agradem, pois a montagem ou o renome do diretor ou da companhia não bastam para conquistar um público fiel. E o público quer ver no Gaîté aquilo que o liga a Offenbach, limitando, assim, sua margem de inovação em relação a sua imagem.

A temporada de estreia teve dois dramas históricos suntuosos, fechando com uma remontagem do *Orfeu*, em 1874, já com a ideia de competir com os demais teatros líricos. Com a intenção de reacender o interesse do público, na nova versão, mas feérica e luxuosa, há um quadro novo e novos trechos compostos, o que garante a Offenbach mais de cem representações e metade de sua receita anual proveniente da nova versão do *Orfeu*.

Na verdade, os motivos mencionados pelos críticos, quaisquer que fossem, escondiam a insatisfação dos intelectuais burgueses frente ao que Offenbach expunha satiricamente sobre a sociedade francesa do Segundo Império. De todo modo, suas obras inspiraram alguns compositores que deram continuidade à sua “invenção”, como Charles Lecocq, autor de *La Fille de Madame Angot* (1872), a obra-prima da opereta “burguesa”, um dos melhores triunfos do gênero, tanto por sua música elegantemente estimulante (segundo Traubner [2003], sua *ouverture* é umas das melhores dentre as operetas francesas) quanto pela

⁹² Trataremos sobre esta produção de Offenbach mais adiante, quando analisarmos *Abel*, *Helena*, versão adaptada de Arthur Azevedo.

representação bem-sucedida, em seu enredo, dos últimos anos do século XVIII, em Paris (LETELLIER, 2015).

Este é exatamente o ponto de partida para a produção acelerada do nosso teatro de opereta a partir de 1876, com a adaptação paródica da opereta de Lecocq aos costumes brasileiros pelas mãos de Arthur Azevedo, nossa versão carioca de “deus da selvageria”. Antes disso, porém, como já mencionado anteriormente, houve quem parodiasse o *Orfeu* de Offenbach e obtivesse sucesso semelhante por estas terras: o ator Vasques, com o seu *Orfeu na Roça* (1868).

4.2 Depois de *Orfeu*...

À estreia de *Orfeu na Roça*, em outubro de 1868, seguiram-se mais de cem representações consecutivas, com sessões às terças, quintas, sábados e, aos domingos, com matinê e sessão noturna. Tamanho foi o seu sucesso no Fênix Dramática, que a opereta permaneceu em cartaz, entre as “séries” de récitas e as reprises, por quatrocentas representações. Seu programa, impresso no *Jornal do Comércio*, trazia elenco e personagens vinculados aos da versão de Offenbach. Uma nota sem autoria do jornal foi favorável às três primeiras representações:

Três enchentes sucessivas poderiam parecer provar que o povo gosta mais de ir ao teatro para rir do que para chorar. Entretanto peças sérias e mesmo lúgubres têm tido longa e feliz carreira, o que poderia provar o contrário. A conclusão que tiramos é que todos os gêneros são bons, contanto que sejam boas as amostras que nos dão deles. Ora, o *Orfeu na Roça*, que atualmente anda em cena na Fênix Dramática, é sem dúvida uma boa amostra do gênero burlesco, principalmente se atendermos sobretudo ao efeito, que é fazer rir. Se no teatro conseguir o efeito que se deseja não é tudo, pode ainda assim considerar-se a primeira coisa, tanto que uma peça de grande mérito literário que faça dormir os espectadores, nunca como composição teatral poderá ser preferida a outra que, apesar de todos os seus disparates ou mesmo por causa deles, os divirta ou comova.⁹³

O articulista menciona, ainda, a aproximação do “Orfeu da Fênix” ao “Orfeu do Alcazar”, com suas adaptações à cena brasileira, e faz uma leve crítica ao dizer que músicas e coreografias são as mesmas, mas não com as mesmas desenvolturas, embora reconheça que “houve estudo e força de ensaios, e saiu um todo muito capaz de divertir a gente”. Por fim, ele conclui: “é uma brincadeira inocente, que, quanto a nós, vale bem a pena de ver-se”. Repare-

⁹³ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1868, ed. 00306.

se, no trecho citado acima, a menção às peças de méritos literários, numa comparação à opereta que diverte com seus “disparates”. Mesmo numa nota favorável à opereta de Vasques há a clareza sobre a diferença que se estabelecia entre o teatro dito sério e o teatro cômico. Até mesmo sobre o gênero de ambas (a opereta) havia quem quisesse marcar a qualidade inferior à paródia brasileira, como num pedido publicado também no *Jornal do Comércio*, alguns dias depois: “Rogamos à direção deste teatro (o Alcazar) que leve à cena o sempre aplaudido *Orphée aux enfers*, a fim de que o público que tem assistido ao *Orfeu na Roça* possa reconhecer a enorme diferença que existe entre a ópera e a paródia”.⁹⁴

Méritos à parte, *cancan* ou *cateretê*⁹⁵ (regado a quentão, milho verde e paçoca), ambas obtiveram enorme sucesso de bilheteria na Corte, e foi a partir destas representações que o teatro ligeiro impulsionou o mercado teatral carioca. Sobre isso, comenta Andrea Marzano (2008, p. 68), estudiosa do ator Vasques:

Operetas, mágicas, burletas, *vaudevilles*, óperas cômicas, cenas cômicas e revistas de ano ganharam, a partir dos anos 1860, cada vez mais espaço nas preferências das plateias e nas crônicas desiludidas da crítica ilustrada, que lamentava a afirmação de um tipo de espetáculo que, ao invés de modificar os costumes do público, favorecendo a civilização da cidade e do Império, voltava-se para o entretenimento.

Arthur Azevedo chegou à Corte cinco anos depois da estreia de *Orfeu na Roça*, já em meio aos burburinhos de intelectuais desgostosos e de espectadores ávidos por novidades no teatro ligeiro. Em 16 de setembro de 1873, o Alcazar Lírico anunciava a última representação de *Orphée aux enfers*, cinco anos após sua estreia, e a estreia da grande obra de Lecocq, *La Fille de Madame Angot* já era anunciada para o dia 21 (sete meses após a sua estreia em Paris). Em dezembro de 1875, a opereta foi novamente à cena no teatro da Rua da Vala, em razão do seu “imenso sucesso”. E, em 21 de março de 1876, subia ao palco do Fênix Dramática a primeira opereta adaptada de Arthur Azevedo, *A Filha de Maria Angu*, “paródia em 3 atos do bem conhecido libreto *La Fille de Madame Angot*”⁹⁶ com destaque para a estreia das atrizes Delmary e Rose Villiot, que seguiriam no teatro cômico-musicado azevediano por um bom tempo, assim como o Vasques. As partituras de Lecocq foram re-

⁹⁴ Rio de Janeiro, 11 nov. 1868, ed. 00314.

⁹⁵ Note-se que Vasques já havia introduzido um ritmo brasileiro à opereta, com o *cateretê* que substituiu o *cancan* de Offenbach. Além disso, houve a inclusão da umbigada, movimento rítmico e coreográfico afro-brasileiro. Conforme Martha Abreu (2017), a partitura do *cateretê* do *Orfeu* de Vasques teve grande comercialização através de Arthur Napoleão, e a marcação que definia “música de derivação africana” já se encontrava nela.

⁹⁶ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1876, ed. 00081.

orquestradas pelo maestro Henrique de Mesquita, e, em seis meses, Arthur Azevedo preparou sua primeira opereta adaptada e deu início à sua produção de teatro ligeiro.

4.2.1 *La Fille de Madame Angot* (1872)

La Fille de Madame Angot, opereta⁹⁷ em três atos com libreto de Louis Clairville, Victor Koning e Paul Siraudin, foi escrita em 1872, e teve sua primeira representação em Bruxelas, no teatro *Fantaisies-Parisiennes*. Foi à cena em Paris, no *Folies Dramatiques*, em fevereiro de 1873. Suas partituras totalizavam vinte e oito números musicais: uma *ouverture*, dez no primeiro, dez no segundo e sete no terceiro ato, distribuídos entre coros, coplas, romanças, rondós, duetos, duetinos, trios, além de um “entretenimento de dança”, com pantomimas, gavota (uma dança francesa), o *alegro vivo* e a valsa.⁹⁸

O enredo se desenvolve em um tempo pós-1793, Período do Terror liderado pelos jacobinos durante a Revolução Francesa, quando muitos traidores da revolução foram perseguidos e executados na guilhotina. O *primeiro ato* se passa em uma praça próxima ao mercado de Halles, onde Clairette Angot, filha da famosa Madame Angot⁹⁹ tem uma floricultura. Clairette, após a morte da mãe, foi criada pelos mercadores do Halles e educada em um internato. Foi-lhe arranjado um casamento com o cabeleireiro Pomponnet, mas a moça era apaixonada por Ange Pitou (personagem que nos remete ao escritor monarquista Louis Ange Pitou), compositor de canções contra a República. Um impasse é colocado para os pais de criação da moça: o pai registrado em seus documentos não era seu pai verdadeiro, sendo a paternidade atribuída a um rico turco de Constantinopla (aqui a alusão à peça de Aude, que conta as aventuras de Madame Angot num harém em Constantinopla, onde nasceu Clairette). Era preciso resolver este impasse para que a moça pudesse se casar. Para atrasar mais seu casamento com Pomponnet, Clairette arma um estratagema: canta em público uma das

⁹⁷ À altura de sua estreia, a peça de Lecocq ainda tinha a classificação de ópera cômica. O termo opereta foi atribuído à obra posteriormente, a partir de estudos sobre o gênero.

⁹⁸ A relação dos números musicais desta opereta encontra-se no Anexo 2.

⁹⁹ Madame Angot, personagem popular da literatura francesa, ganha sua primeira peça em 1796, em *Madame Angot ou la Poissarde parvenue*, de Antoine-François Ève (ou Ève Demaillet), que também é autor de *Le Repentir de Madame Angot* (1801) e de um periódico intitulado *Les Soupers de madame Angot ou le Contradictueur* (1797). As famosas viagens da personagem estão em *Madame Angot au sérail de Constantinople* (1800) e *Madame Angot au Malabar ou la nouvelle veuve* (1803), ambas de Joseph Aude. Todos os textos encontram-se em: <https://gallica.bnf.fr>. O termo “poissard” atribuído à Mme. Angot pode ser traduzido, literalmente, como vendedora de peixes, mas também designa um tipo de trabalhador rude dos grandes mercados. No sentido pejorativo, “poissard” também significa mulher de hábitos vulgares e modos grosseiros. Na linguagem popular, o termo é associado a um estilo grosseiro de ser, de falar, de cantar: “le genre poissard, le style poissard”.

músicas de Pitou, o que a leva para a prisão, tendo em vista que eram proibidos os atos partidários em vias públicas.

Larivaudière compra o silêncio de Pitou, pois o teor da música, revelado já no *segundo ato*, tem relação com Madame Lange (com referência à Anne Françoise Élisabeth Lange, atriz do *Comédie-Française*), uma famosa atriz por quem Larivaudière é apaixonado. Mme. Lange, no entanto, é amante de Barras (personagem que faz alusão ao Visconde de Barras, presidente do Diretório, regime político da Primeira República Francesa) e proprietária da casa onde o ato se desenvolve. Com a intenção de saber o porquê de Clairette ter cantado a música que a desqualificava, Mme. Lange pediu que a moça fosse levada até sua casa. No encontro, as duas descobrem que estudaram juntas. Após Clairette contar sobre sua astúcia para deter o casamento, Mme. Lange arma uma cilada para Pomponnet, que chega a casa, mas é preso por levar a música proibida no paletó. Com o desenrolar da conversa, a atriz se dá conta que ela e Clairette são apaixonadas por Pitou. Logo após, organiza-se um baile no local, com o intuito de esconder uma reunião de conspiradores que chegariam à casa à meia-noite, disfarçados com perucas loiras e colarinhos pretos, para passarem despercebidos pelos soldados do regimento de Pierre Augereau. Quando os soldados entram na casa, Mme. Lange e os conspiradores simulam um baile de casamento de Clairette e Pitou, e todos acabam dançando uma valsa ao fim do ato.

No *terceiro ato*, há um baile nos jardins de um cabaré em Belleville. É neste baile que Clairette pretende desmascarar Pitou e Mme. Lange para Larivaudière. Já no local, disfarçados, cada um deles, portando uma carta enviada por Clairette, lê o conteúdo, contextualizando para a plateia o lapso de tempo de um ato para o outro. Mme. Lange recebera uma carta falsa de Pitou; este, uma carta falsa da atriz; e Larivaudière, uma carta assinada por Clairette, que prometia revelar-lhe a mentira. Os três, direcionados pelas cartas, chegam ao baile onde estão algumas pessoas que frequentam o Mercado dos Inocentes. Já solto, Pomponnet chega ao local, também disfarçado, após trocar de lugar com um amigo que lhe visitara na prisão, e narra o acontecido, lamentando-se por achar que a noiva está presa. Após se esbarrarem, Pomponnet e Larivaudière se reconhecem e encontram Clairette; os três se escondem quando chegam Mme. Lange e Pitou. Após lerem as cartas, ambos notam que foram ludibriados e a mentira é revelada ao som de uma cavatina.¹⁰⁰ Todos os que estão

¹⁰⁰ Canção curta em seu termo original, mas frequentemente refere-se a uma melodia suave presente em uma grande cena ou movimento (CUMMINGS, W. H. Cavatina. In: GROVE, George. *A dictionary of music and musicians*. v. 2. London: Macmillan and Co., Limited; New York: The Macmillan Company, 1900, p. 328).

presentes no mercado assistem à cena, e Clairette, arrependida, aceita se casar com Pomponnet.

Conforme Traubner (2003), a princípio, Lecocq e seus libretistas queriam produzir uma *opéra-bouffe* de *Romeu e Julieta*, mas a ideia foi deixada de lado e os autores decidiram por uma opereta que tivesse a época do Diretório como pano de fundo. Fizeram, então, a filha de Madame Angot sua protagonista, dando continuidade ao conjunto de peças que contavam a história da matriarca. Famosa por seu enriquecimento, Madame Angot não escondia seus modos simples e seu temperamento forte, e sua filha, embora caracterizada como uma moça aparentemente doce, leva os traços geniosos da mãe e se orgulha deles:

[...]
 Vocês sabem de onde eu vim:
 Da mãe Angot
 Eu sou a filha,
 E a menina Angot
 Sustenta o seu nome.
 Olhe para mim – Eu não pareço
 A senhorita Angot? (LECOQC, p. 55)¹⁰¹

Sobre a encenação, Traubner (2003) comenta que figurinos e cenários eram elegantes e luxuosos, facilmente comparados às encenações de Offenbach. Além disso, as músicas eram primorosas e potentes: “uma sucessão de números [musicais] tremendamente eficazes” (2003, p. 78)¹⁰², principalmente nos dois primeiros atos. O último ato, curiosamente, o autor chama de “a terceira irmã fraca” (p. 80), mas sem prejuízos para a opereta, em razão da qualidade musical dos atos anteriores. Lecocq, enquanto “melodista de primeira classe”, garantiu a popularidade das músicas de *La fille de Madame Angot*, a partir de sua ressonante estreia em Bruxelas. Além disso, não foram só as partituras que ganharam o gosto do público, mas também os libretos; Koning, um de seus libretistas, já fazia fortuna e, em menos de um ano, a opereta já havia sido representada em mais de cem cidades francesas.

Em sua adaptação paródica intercultural, Arthur Azevedo segue, praticamente, a espinha dorsal formal da opereta francesa, acrescentando ou suprimindo alguns elementos

¹⁰¹ No original: “[...] Vous savez d’où je suis sortie:
 De la mère Angot
 J’suis la fille,
 Et la fille Angot!
 Tient d’ famille.
 Regardez-moi, v’là c’ que faut
 Qu’soit mamz’lle Angot.”

¹⁰² No original: “[...] a succession of tremendously effective numbers”.

estruturais. Enredo e personagens, adaptados ao contexto carioca, seguem a mesma ordem do original; a diferença se dá na modificação da trama, uma vez que Arthur substitui pontos importantes do enredo primeiro: o contexto político francês (o empasse entre Monarquia e República), que tem força na representação das músicas de Pitou e no papel dos conspiradores à reunião na casa de Madame Lange, é substituído por temáticas que corriam nos jornais em contexto carioca, como os jogos clandestinos, as ideias republicanas que ganhavam adeptos e os casos de alcova. Os tipos cariocas, igualmente, tiveram base nos tipos representados na opereta de Lecocq, mas foram atualizados conforme a cor local, o que os tornava reconhecíveis frente ao público do Teatro Fênix, bem como os espaços representados (públicos e privados, roça e Corte) faziam parte do contexto sociocultural da época, como veremos adiante. Seguimos, então, para o argumento d'*A Filha de Maria Angu*.

4.2.2 *A Filha de Maria Angu (1876)*

O *primeiro ato* se passa em uma praça, nas freguesias de Maria Angu, arredores da corte, uma “roça” no mesmo sentido em que aparecia representada na comédia de costumes.¹⁰³ Na presença de vários operários da Fábrica Pinho e Cia., prédio que se encontra em cena, junto com a barbearia de Barnabé, sangrador e aplicador de bixas (sanguessugas utilizadas para as doenças do sangue). Barnabé é noivo da filha da falecida Maria Angu, Clarinha Angu, que, após a morte da mãe, fora criada pelos trabalhadores da fábrica e educada em um internato afrancesado. Clarinha, no entanto, é apaixonada por Angelo Bitu, articulista republicano do jornal *Imparcial*, que vive em enrascadas com a polícia pela leitura de seus artigos republicanos em praça pública. Um de seus desafetos é o subdelegado Sampaio, personagem de um de seus artigos, acusado de ser afeito às jogatinas e de ter um relacionamento amoroso com Chica Valsa, cocote da Corte. Chica, por sua vez, tem amores por Bitu, com quem já se relacionara e a quem manda uma carta anônima, pedindo que a encontre em sua casa. Como intuito de calar Bitu e acabar com o *Imparcial*, Sampaio oferece-lhe dinheiro. Os pais adotivos de Clarinha descobrem um empecilho que impede o casamento: Alferes Angu não é seu pai verdadeiro. A paternidade é atribuída ao Barão de Anajámerim, sujeito rico que dava a Maria Angu “cama e mesa no Hotel Ravot”, morto há 22 anos; Clarinha, porém, tinha apenas 20. Além disso, outro motivo promete atrapalhar o casório: Clarinha sabia que o subdelegado Sampaio havia proibido a leitura do *Imparcial*, “sob pena

¹⁰³ A relação dos números musicais dessa opereta encontra-se no Anexo 3. Para a ficha técnica da estreia, ver Anexo 4.

de três dias de prisão e multa correspondente... a três meses!” (AZEVEDO, 1983, p. 130), e com o intuito de não se casar, lê em voz alta uma das edições do periódico, na qual há informações sobre os hábitos de jogo de Sampaio e seu envolvimento com a cocote já mencionada. Após a leitura, Clarinha é levada presa por desacato.

O *segundo ato* se passa na Corte, na casa de Chica Valsa, que organiza uma jogatina marcada para meia-noite; os jogadores, já conhecidos da polícia, deverão chegar disfarçados com barbas postiças, casacões e bengalas, para não chamarem a atenção dos “urbanos” (policiais). Antes da hora do baile, Chica é informada por Sampaio do teor da edição do *Imparcial* lida por Clarinha e Barnabé chega à casa procurando pelo subdelegado e pela noiva. Depois de explicar o ocorrido à Chica Valsa, a cocote pede que Clarinha Angu seja levada ao seu encontro. Com a chegada da moça, ambas percebem que foram amigas de colégio, e Clarinha conta sua história sem mencionar o nome de Bitu. No horário marcado, o rapaz chega para o encontro com Chica e ambos juram amores. Com Sampaio desconfiado de sua traição, Chica simula um encontro amoroso entre Clarinha e Bitu, sem saber que ambos também haviam trocado juras. Para tirar Barnabé do caminho, Chica joga uma pulseira no paletó do barbeiro, que é acusado de roubo e levado preso. À meia-noite, chegam os jogadores disfarçados, e, logo em seguida, os “urbanos”. Para esconder o verdadeiro motivo da reunião, Chica e as demais cocotes organizam, às pressas, um falso baile de casamento para Clarinha e Bitu. O ato termina com todos dançando uma valsa.

O *terceiro ato* volta à freguesia de Maria Angu, durante um arraial da festa do Divino Espírito Santo (festejo já representado por Martins Pena, em *A família e a festa na roça* [1837]). No local, estão os trabalhadores da Fábrica do Pinho e o juiz da festa, que assistem à procissão que segue até a igreja. Levados à festa em razão de uma carta de Clarinha, seus pais adotivos esperam pela moça, que chega com pompa, após passar um tempo na Corte em companhia de seu pai verdadeiro. Ao saírem de cena, Sampaio chega disfarçado e lê, em aparte, uma carta enviada por Clarinha, prometendo lhe contar toda a verdade sobre Chica Valsa. Barnabé chega logo depois, também disfarçado com a roupa que trocou com um amigo que esteve preso com ele, e, sozinho, explica a façanha e lamenta a prisão de Clarinha. Sampaio e Barnabé se reconhecem e Clarinha chega, esclarecendo o caso de Chica Valsa e Bitu. Em seguida, chegam Chica e Bitu, ambos disfarçados e com cartas em punho, falsamente escritas por Clarinha: uma de Chica endereçada a Bitu, marcando “uma entrevista” em Maria Angu, e uma de Bitu para Chica, também marcando um encontro na Festa do

Divino.¹⁰⁴ A leitura em dueto é ouvida por todos que estão na festa e Clarinha desmascara o casal. Após um rápido quiproquó, Chica e Clarinha se entendem e esta resolve se casar com Barnabé; Chica termina com Sampaio e Bitu sem ninguém. Antes do cair do pano, todos seguem para dançar na casa do juiz.

Em sua primeira adaptação, Arthur Azevedo representou espaços e eventos que faziam parte do cotidiano do público carioca, bem como construiu suas personagens próximas aos tipos de seu tempo. Abaixo, um demonstrativo de aspectos das duas peças em paralelo, para que se notem as diferenças e aproximações de trama e caracterização de personagens:

<i>La fille de Madame Angot</i>	<i>A filha de Maria Angu</i>
Arredores do Mercado de Halles, em Paris, onde se localizam a barbearia/loja de perucas de Pomponnet e a floricultura de Clairette, ambas com avisos de “Fechado para casamento”.	Freguesia de Maria Angu: praça pública nos arredores da Fábrica de Fiação e Tecidos do Pinho & Companhia, próxima à casa do barbeiro Barnabé
Mercadores de Halles, pais adotivos de Clairette.	Operários da fábrica de tecidos, pais adotivos de Clarinha.
Madame Angot, peixeira, mãe de Clairette, que nascera em Constantinopla, à época em que Madame Angot era uma das escravas de um sultão turco.	Maria Angu, ex-funcionária da fábrica de tecidos, mãe de Clarinha, que nascera no Hotel Ravot, na Corte, residência do Barão de Anajámirim, seu pai. Fora vendida como escrava em Caçapava.
Ange Pitou: compositor de músicas de cunho monarquista.	Ângelo Bitu: jornalista do <i>Imparcial</i> , periódico republicano.
Soldados do regimento de Pierre Augereau, responsáveis pela perseguição contra os	Urbanos: policiais que fiscalizavam as atividades ilegais de jogo.

¹⁰⁴ Sobre a festa do Divino e sua representação por Pena, Neves (2012) comenta que o dramaturgo sabia da proximidade do festejo ao público que frequentava o teatro, tendo em vista que a comemoração agregava tanto os ritos católicos como manifestações culturais indígenas e de origem africana, ganhando nova roupagem à época de Pena: “Trata-se de uma nova festa, de tradição brasileira, em que a mistura de matrizes culturais ganha força, mesmo levando-se em consideração que a religiosidade católica imposta pelos portugueses tenha sido determinante. Sabe-se que o catolicismo popular brasileiro se transformou, incorporando elementos míticos indígenas e africanos, corrompendo-se na devoção a santos e milagreiros. A festa do Divino expressa essa hibridização com muita propriedade, porque nela acontecem diferentes tipos de demonstrações folclóricas, inclusive originárias de etnias africanas”. Das operetas de Arthur Azevedo, além de *A filha de Maria Angu*, *Abel*, *Helena* também representa os preparativos do festejo.

Sala da casa de Mlle. Lange, ex-atriz do <i>Comédie-Française</i> , onde ocorre a reunião dos conspiradores monarquistas.	Sala da casa de Chica Valsa, cocote da Corte, onde ocorre a jogatina.
Jardins do <i>Belleville Cabaret</i> , onde acontece um baile; pessoas dançam.	Arraial na freguesia de Maria Angu, durante a festa do Divino Espírito Santo; procissão do bando do Espírito Santo, com sinos e foguetes.

Enquanto *La Fille de Madame Angot* fora encenada com grande êxito em mais de cem cidades francesas, *A Filha de Maria Angu* teve mais de cem representações na capital do Império, até o seu “desmame para a entrada de *Abel, Helena*”, um ano depois de sua estreia, em 1876. Em março 1894, *A Filha de Maria Angu* subia à cena do Teatro Santana, com nova edição de seu libreto, com a companhia (já renovada) “de óperas cômicas, operetas e mágicas” de Jacinto Heller, tendo Henrique Mesquita como regente de orquestra.¹⁰⁵ À altura, *Abel, Helena* também dividia as sessões com a primogênita de Azevedo. Em maio do mesmo ano, o teatro anunciava sua 32ª e última récita.¹⁰⁶ Em outubro, a opereta voltara ao palco do Santana, mas sob a batuta de Costa Junior.¹⁰⁷ Sobre a reestruturação de *Maria Angu*, comentou-se na *Gazeta de Notícias*:

Para esta reprise o autor da *Filha de Maria Angu* que foi representada pela primeira vez nesta cidade há 18 anos, e constituiu um dos maiores sucessos dos nossos teatros, refundiu completamente o libreto, fazendo grandes alterações, que o tornam mais gracioso e correto. Os exemplares da nova edição da *Filha de Maria Angu*, com as alterações feitas para essa reprise, acham-se à venda na bilheteria do teatro.¹⁰⁸

No anúncio, consta a listagem de personagens, com destaque para as estreias das atrizes Adelina Nunes e Mlle. Blanche Barbe. Em 20 de março, o mesmo periódico alertava: “Os bilhetes devem ser procurados muito cedo, mesmo porque, não sendo assim, não serão encontrados na bilheteria”.¹⁰⁹ A reprise da opereta se estendeu com êxito no Teatro Santana em duas sessões, às 13h e 20h30min. Já no dia 26 de março, uma publicação trazia um breve

¹⁰⁵ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1894, ed. 00075.

¹⁰⁶ *Idem*, 20 mai. 1894, ed. 00138.

¹⁰⁷ *Idem*, 09 out. 1894, ed. 00280.

¹⁰⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1894, ed. 00075.

¹⁰⁹ *Idem*, 20 mar. 1876, ed. 00078.

comentário sobre as “legiões de espectadores” e o exitoso desempenho de suas primeiras representações, bem como a lembrança do sucesso da antiga versão, apontando o gosto do público pelos “trechos de músicas populares que ainda hoje se assobiam”.¹¹⁰ Além disso, o articulista comentava sobre o papel d’*A filha de Maria Angu* na carreira teatral de Arthur Azevedo:

Adaptada aos nossos costumes com todo o cuidado e espírito, tem essa peça o valor de uma das melhores paródias escritas na língua portuguesa e para o seu ilustre autor o mérito de haver sido a peça que determinou a sua consagração de comediógrafo desta capital.

Os anúncios de estreia de *Abel, Helena*, seguiram, por dois meses, anexos a um “brevemente”, em razão do sucesso da irmã mais velha e, posteriormente, pela enfermidade de Xisto Bahia,¹¹¹ que esteve quase um mês fora dos palcos. A adaptação de Offenbach só iria à cena em junho, e, pelos poucos registros de récitas, concluímos que sua estada nos palcos do Santana não foi tão longa quanto a da *Maria Angu*

4.3 Quando Páris vira professor

Abel, Helena entrou em cartaz em três de março de 1877, no Fênix Dramática.¹¹² Opereta em três atos, foi adaptada da ópera bufa Offenbach, *La Belle Hélène* (1864), com libreto de Meilhac e Halévy. Considerada como sua segunda obra prima, teve sua primeira representação no Théâtre des Variétés, em 17 de dezembro de 1864, e foi um dos maiores sucessos de público daquele teatro. A opereta¹¹³ teve mais de setecentas récitas e foi uma das

¹¹⁰ Idem, 26 mar. 1876, ed. B00082.

¹¹¹ Xisto Bahia foi ator, comediógrafo, compositor e cantor de modinhas e lundus. É dele a autoria do primeiro lundu a ser gravado no Brasil, “Isto é bom”, e em parceria com Arthur Azevedo, compôs “O pescador”, tocado na revista de ano *O Homem* (1888), de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio (paródia do romance *O homem* (1887), de seu irmão Aluísio [FARIA, 2017]). Foi intérprete do fazendeiro baiano Bermudes, na comédia azevediana *Uma Véspera de Reis* (1975). Em julho de 1893, n’*O Álbum*, periódico semanal carioca, Bahia teve seu “esboço biográfico” escrito por Arthur Azevedo (onde era articulista com o pseudônimo X.Y.Z.), que ressaltou sua atuação na *Véspera*: “esplêndida criação, [...] criação notável, completa, suficiente para fazer a reputação de um artista”. Arthur Azevedo afirmava que Bahia era um “ator nacional por excelência”, além de ser “um dos mais valorosos soldados da campanha abolicionista”. Xisto Bahia interpretou a mesma personagem d’*A véspera* em *O Barão de Pituaçu* (1877), opereta em quatro atos que dá sequência à primeira, e sobre a qual trataremos no capítulo seguinte.

¹¹² Antes dela, esteve em récitas *A Casadinha de Fresco*, segunda adaptação azevediana a partir de *La Petite Mariée* (1875), de Lecocq (texto de Laterrier e Vanloo).

¹¹³ Assim como *La fille de Madame Angot*, o termo opereta foi incorporado à peça de Offenbach posteriormente, a partir de estudos sobre o gênero. É comum observar a expressão “ópera bufa” relacionada às suas peças paródicas.

que mais tiveram remontagens francesas ao longo dos anos. Tornou-se um grande sucesso em Viena, assim como *La Fille de Madame Angot*, e ambas tiveram suas valsas (orquestradas no Segundo Ato) comparadas aos concertos assinados por Johann Strauss, grande compositor das operetas vienenses (TRAUBNER, 2003). Segundo críticos musicais, *La Belle Hélène* foi a obra máxima de Offenbach; para eles, a opereta reunia as melhores partituras cômicas do compositor (LETELLIER, 2015).

Foi em 1864 que se instituiu, na França, o decreto para a liberdade dos teatros, tendo Offenbach como um de seus principais defensores.¹¹⁴ Com essa nova organização e renovação, a música invadiu os palcos e o *Variétés* tornou-se, então, o teatro lírico responsável pelas operetas e *vaudevilles*. Em decorrência deste contexto, e com intenção de reiterar o sucesso de seu Orfeu, Offenbach criou sua segunda paródia mitológica, dessa vez baseada na fuga de Helena e Páris. Segundo Traubner (2003), Meilhac, Halévy e Offenbach insistiram para que a diva das operetas, Hortense Schneider, interpretasse Helena. A atriz resistiu por algum tempo, em razão de um aborrecimento judicial com o diretor do Palais-Royal, M. Plunkett, que ansiava pelas récitas de Offenbach em seu teatro. Para convencer Hortense, Offenbach levou até ela a composição de “Invocation à Vénus”, que seria cantada pela personagem, mas não conseguiu persuadi-la. Hortense só aceitaria o papel após trocas de telegramas e com a garantia de que as récitas não acontecessem sob as vistas de Plunkett. Com a produção acertada no *Variétés* e com um salário de 2000 francos ao mês, Hortense Schneider tomara parte do papel da protagonista de *La Belle Hélène*; fora o início de um período de grande pompa na carreira de Offenbach (YON, 1999).

Com o sucesso, porém, veio a censura: *La Belle Hélène* foi tida como uma obra escandalosa aos olhos dos críticos mais conservadores. Como exemplo, Jean-Claude Yon (1999, p. 148) cita um crítico do jornal popular *La Presse*:

Me recuso a falar sobre *O Rapto da Bela Helena* [sic], como eu faria se fosse relatar uma peça escrita em uma língua estrangeira. Eu admiro o que ela zomba e venero o que ela ridiculariza. Suas luxúrias me entristecem, suas acusações me escandalizam. [...] Sem atribuir mais importância do que é adequado para piadas, fico chocado como um sacrilégio. [...] Esse riso não inteligente começa com um mau instinto de cócegas, aquele entusiasmado pelas multidões [...].¹¹⁵

¹¹⁴ De acordo com Yon (1992), a partir de 1806, o regime de privilégios de Napoleão colocou os teatros sob o controle do Estado e os dividiu conforme uma hierarquia estrita: teatros subsidiados, teatros secundários (*vaudevilles* e dramas), pequenos teatros e “espetáculos de curiosidades”.

¹¹⁵ No original: “Je me récuse pour parler de L’Enlèvement de la Belle Hélène [sic], comme je ferais si je devais rendre compte d’une pièce écrite en langue étrangère. J’adore ce qu’elle bafoue et je vénère ce qu’elle raille. Ses lazzis m’attristent, ses charges me scandalisent. [...] Sans attacher plus d’importance qu’il ne convient à des

Conforme Yon (1999), tal julgamento foi comum entre os críticos, escandalizados não com uma suposta profanação à cultura greco-latina, mas em razão das temáticas abordadas em seu enredo, cuja descrição veremos agora.¹¹⁶

4.3.1 *La Belle Hélène* (1864)

O *primeiro ato* se passa em Esparta, numa praça em frente ao templo de Júpiter. Calcas e seu servo Philocomes arrumam as oferendas ao deus; o adivinho reclama da quantidade de flores quando Helena chega ao templo. Ambos conversam sobre a disputa entre Vênus, Palas Atena e Hera pelo título de a mais bela dentre as deusas. Páris, pastor filho de Príamo e Hécuba, foi o responsável pelo voto que deu um pomo de ouro à vencedora Vênus; em troca, a deusa lhe prometeu o amor da mais bela mulher: a própria Helena. Preocupada com a oferta da deusa, Helena conjectura sobre as consequências de ser ela o prêmio de Páris, uma vez que é casada com Menelau, rei de Esparta, a quem não ama. Ao avistarem Orestes, sobrinho de Menelau, Helena entra no templo e Calcas recebe o rapaz e mais dois amigos, que comentam sobre o festival de Adonis que acontecerá em breve. Ao saírem, Páris chega e se apresenta a Calcas com uma carta de Vênus. Calcas, à disposição de Páris, revela quem é Helena, que fica encantada pelo pastor. Durante o festival de Adonis, há a procissão dos heróis: Menelau, Aquiles, Agamemnon e os dois Ajax, e, no festival de charadas, Páris, vestido de pastor, é quem se destaca ao acertar todas as adivinhações. Helena se encanta ainda mais e Páris pede ajuda a Calcas, que mente ao dizer a Menelau que ele deve ir para Creta, a mando dos deuses.

No *segundo ato*, um mês após a viagem de Menelau, que permanece em Creta, Páris e Helena estão no palácio real. Helena resiste à sedução de Páris. Agamemnon e sua tropa chegam para o jogo do ganso, do qual Calcas também participa, trapaceia e é desmascarado pelos demais. À noite, Helena conversa com o adivinho e pede que ele lhe faça sonhar com Páris, que chega ao quarto de Helena enquanto ela dorme. Ao despertar, ambos entram numa contenda sobre quem é a mais bela: ela ou Vênus, quando Menelau chega e grita por seus

facéties, j'en suis choqué comme d'un sacrilège. [...] Ce rire inintelligent part d'un mauvais instinct chatouillé, c'est celui qu'excite, dans les multitudes."

¹¹⁶ A relação dos números musicais encontra-se no Anexo 4.

companheiros, Agamêmnon, Aquiles e os dois Ajax.¹¹⁷ Páris foge, mas jura voltar para raptar Helena, que desmaia.

No *terceiro ato*, na praia grega de Nafplio, há festas e jogos e uma epidemia de amor é alastrada por Vênus, como vingança por Páris, causando desordem entre os espartanos. Helena recusa explicações a Menelau e dissimula o que de fato aconteceu, insistindo na ideia do sonho. Agamemnon insiste na ideia de Menelau abrir mão de sua honra para não causar maiores problemas à Grécia. Contrário, Menelau pede ajuda ao grande adivinho de Vênus, que vem de Citera, desagradando Calcas. No entanto, o adivinho é, na verdade, Páris disfarçado, que anuncia o desejo de Vênus: Helena deve ir à ilha de Citera e oferecer cem ovelhas em sacrifício à deusa. Com a permissão de Menelau, que viu vantagem no baixo valor da oferenda, Helena embarca com Páris, que revela o seu disfarce e sua intenção de levar Helena para Tróia. O ato termina com o prenúncio da guerra pelo coro.

Há duas questões apontadas por Yon (1999), no argumento de *La Belle Hélène*, que nos fazem entender o porquê do descontentamento de críticos e puristas franceses: (1) o sacerdote alcoviteiro e trapaceiro - a verdadeira paródia do Calcas grego, conforme um articulista do *Figaro*, (Calcas, enquanto oráculo de Júpiter, deveria ser exemplo de idoneidade moral); e (2) a mulher enquanto ser com vontades, que acaba por deixar o marido por outro homem (Helena, enquanto esposa de Menelau, deveria resistir aos encantos de Páris, mesmo sendo predestinada por vontade divina). Para Yon (1999, p. 152), “seu desejo [de Helena] de viver em harmonia com seus sentimentos, longe de qualquer hipocrisia e compromisso, faz dela uma personagem digna de admiração”.¹¹⁸

O estudioso menciona a tradução dessa caracterização da personagem através da música cantada por ela (*Invocation à Vénus*, no segundo ato), e, também, a sensualidade de Helena na encenação de Hortense Schneider, que reforça o papel da mulher apaixonada, com “grande liberdade de expressão e ação” (YON, 1999, p. 148).¹¹⁹ De acordo com ele, a censura agiu antes mesmo de o espetáculo ir à cena e seu livro de censura foi registrado dois meses antes da estreia no *Variétés*, o que atesta que a ópera bufa de Offenbach causou, de fato,

¹¹⁷ Na mitologia grega, Ajax Maior (ou Ajax, o Grande, o herói mais forte depois de Aquiles) e Ajax Menor (ou Ajax, o Lócrida), filho do argonauta Ileo. Ambos lutaram ao lado de Aquiles na Guerra de Tróia.

¹¹⁸ No original: “[...] ses sentiments, loin de toute hypocrisie et de toute compromission, en fait un personnage digne d’admiration”.

¹¹⁹ Sobre a atriz e sua atuação, comentou um articulista do *Jornal do Comércio*, à altura das representações de *La Belle Hélène* no Brasil: “A parte de Helena foi criada por Mlle. Schneider, artista inimitável na interpretação de tipos *sui generis* e, por tal forma, excêntricos, que não havendo na vasta nomenclatura técnica da arte dramática nem na do canto, classificação idônea para qualificar, foram coligidos sob o título de *genre Schneider*”. Esse título, no entanto, “não é apresentável perante um público sério”, conforme o articulista, mas, mesmo assim, atribuem-se a Offenbach as devidas homenagens (16 de agosto de 1871, ed. 00226).

grande alarido no meio cultural parisiense. Em seu artigo, “La Belle Hélène”, Yon trata das duas versões do texto, assinalando o que fora modificado pela censura e as possíveis intenções por trás dessas modificações, bem como analisa os três atos da peça interpretando os aspectos de enredo e personagens criados por Offenbach na produção de sua paródia (YON, 2013). Não nos demoraremos mais neste ponto em razão do foco, aqui, recair na análise do processo de adaptação de Arthur Azevedo a partir da obra francesa, para a qual iremos agora.

Em 15 fevereiro de 1877, o **Jornal do Comércio** anunciava os últimos ensaios de *Abel, Helena*, “ópera paródia em 3 atos e 4 quadros, escrita por Arthur Azevedo a propósito da ópera cômica *A Bela Helena*”,¹²⁰ com “música de J. Offenbach ensaiada a capricho pelo distinto maestro brasileiro Henrique Alves de Mesquita”.¹²¹ No programa da récita de estreia, as personagens eram divididas, lado a lado, conforme a versão: “Na Bella Helena”, as personagens da versão francesa; “Na Paródia”, as brasileiras e seus respectivos intérpretes, com destaque em letras garrafais para as atrizes Mmle. Delmary e Mmle. Rosa Villiot. Há, igualmente, a “Denominação dos Quadros”: 1º Ato - 1º Quadro: A Missa; 1º Ato - 2º Quadro: O Prêmio; 2º Ato - 3º Quadro: O Víspera; e 3º Ato - 4º Quadro: O Trem de Ferro. O cenário “todo novo” é atribuído ao “Sr. Julio de Abreu”.¹²² Aproveitando o detalhamento do anúncio do **Jornal do Comércio**, seguimos, então, para o argumento da opereta (ou “peça cômica e lírica”, conforme denominação de seu autor na edição consultada para este estudo).

4.3.2 *Abel, Helena* (1876)

O primeiro quadro do *primeiro ato* (“A missa”) se passa em uma praça pública em frente à Igreja Matriz, residência de Cascais, padre da paróquia. É dia da festa do Divino e Cascais e seu sacristão, Filomeno, recolhem as ofertas do povo. Cascais, descontente, reclama do excesso de flores. Helena, afilhada do fazendeiro Nicolau, entra na igreja com sua mucama Marcolina e pede uma palavra com o vigário. A sós, Helena explica a Cascais que conheceu Abel, um professor sem posses da Corte, e pede que ele a ajude a convencer seu padrinho a aceitar o rapaz. Pedrinho, rapazote local que fora estudar na Corte, leva seus amigos Benjamim e Juca Sá para conhecerem a igreja e os apresenta a Cascais. Ao saírem, em festa, mencionam a festa literária que acontecerá ao meio-dia na casa de Pantaleão de Los Rios, o delegado literário da cidade. Logo após, Abel aparece e se apresenta a Cascais, mencionando

¹²⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1877 ed. 00046.

¹²¹ A relação dos números musicais encontra-se no Anexo 6. Para a ficha técnica da estreia, ver o Anexo 7.

¹²² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, de 03 mar. 1877, ed. 00062.

uma carta enviada pelo irmão do vigário, que, pelo atraso dos Correios, ainda não havia chegado. Finalmente com a carta em mãos, Cascais descobre que Abel é o professor por quem Helena havia se enamorado. O rapaz faz o mesmo pedido de Helena e Cascais promete casá-los às escondidas. Abel, num rondó, explica como conseguiu ser aprovado no exame para o magistério, quando Helena chega e ambos, em meio a juras e melodramas, planejam uma fuga. Já no segundo quadro (“O prêmio”), após uma mutação, todos se encontram na casa do literato Pantaleão, que apresenta o tema da festa: um concurso literário no qual deve-se decifrar uma charada, glosar um mote e responder a uma pergunta enigmática; o ganhador receberá um exemplar impresso d’*A Filha de Maria Angu*. Depois de algumas situações entre os participantes: Cascais, Pedrinho, Alferes Andrade, Nicolau, Góis & Companhia e Abel, este último sai vencedor. Ao fim, um feitor de Nicolau chega à casa informando sobre um levante de escravos em sua fazenda; Helena, feliz com a viagem do padrinho, se despede dele.

No *segundo ato*, o terceiro quadro (“O víspora”) se passa na casa de Nicolau e Helena. Na sala de engomar, “no lugar das pretas”, junto com Marcolina e algumas moças que lá estavam de visita, Helena canta, em coplas, sobre a ausência do padrinho e sua possível fuga com Abel, que chega à casa. Como ainda está em dúvida sobre a fuga, a moça aborrece o professor, que vai embora. Pouco tempo depois, Helena se arrepende e pede à Marcolina que vá ter com o rapaz. Marcolina, no entanto, nega e as duas são surpreendidas pelos “brancos” (os mesmos personagens que estavam presentes no concurso de Pantaleão) que vinham da sala para o jogo do víspora (um bingo). Após todos se acomodarem, levando, também, um retrato de Nicolau, que estava ausente, e os cartões serem distribuídos, a chamada de números começa e, com ela, várias situações cômicas entre os presentes; a última envolve o Alferes Andrade, que é pego roubando no jogo. Após a confusão, todos saem, deixando Helena e Marcolina a sós. Cascais, que chega em seguida, aconselha Helena a fugir com Abel. A moça pede aos céus para que ela sonhe com o professor; este aparece sorrateiro à porta dos fundos, e ambos trocam juras em dueto. Nicolau, que chegara da fazenda, aparece e, ao ver Abel, grita apoplético “aqui d’el-rei!” (uma expressão utilizada para pedir socorro). Com os gritos, chegam os jogadores, “ligeiramente alcoolizados”, e Nicolau expõe o plano de Abel em sequestrar Helena. Dá-se um rebuliço no fim do ato: Abel, acuado, ameaça a todos com seus gestos de capoeira. Todos se afastam, menos Pantaleão, que se dirige a Abel, que foge, enquanto Helena desmaia nos braços da Marcolina.

No *terceiro ato*, o quarto quadro (“A estação de ferro”) se dá em uma estação ferroviária. Numa bodega, Pedrinho e seus amigos, Góis & Companhia, Alferes Andrade e alguns populares comem e bebem, enquanto comentam sobre o ocorrido na casa de Nicolau.

Góis conta que ouviu na freguesia sobre a partida de Helena para a Corte na companhia de um frade. Cascais chega ao local e explica a situação aos presentes: a mando do padrinho, a moça deve entrar para um convento. Após todos saírem de cena, Cascais lê a resposta que escrevera à carta do irmão recebida no primeiro ato e explica que, ao invés de enviar a carta ao irmão, havia escrito uma a Abel: o rapaz deveria chegar à estação disfarçado de frade e, enganando Nicolau, levaria Helena consigo. Pantaleão, responsável pela demissão de Abel, após a confusão do segundo ato, chega ao local e Cascais pede sua ajuda para convencer Nicolau em desistir de mandar a afilhada ao convento. Os dois últimos chegam à estação em uma discussão; Helena ainda não sabe para onde vai. Cascais e Pantaleão conversam com Nicolau, mas não conseguem persuadi-lo. O trem chega à estação e Abel aparece disfarçado de frade, com barba grisalha, óculos e capuz. Todos dançam em cena. Abel se apresenta como frade a Nicolau, que vai buscar Helena, que, por sua vez, se recusa a ir. Numa oportunidade, Abel consegue fazer com que Helena perceba a farsa, a moça ainda reluta em abandonar o padrinho, mas sobe com Abel no trem. Ao partirem, há a clássica resolução do quiproquó: Abel se despe do disfarce, há um rebuliço na estação e “Nicolau cai fulminado por um ataque de apoplexia” (AZEVEDO, 1983, p. 318).

No processo de adaptação de *Abel, Helena*, Arthur Azevedo saiu do universo mitológico e contextualizou o enredo para os arredores da Corte. Mais que em *Maria Angu*, as modificações feitas pelo comediógrafo geram uma trama nova, com algumas aproximações e aproveitamentos de falas e ações de personagens.¹²³ Embora a estrutura formal tenha sido apontada nos jornais como muito próxima da original francesa,¹²⁴ há modificações

¹²³ É o caso do uso de expressões e modos que aparecem em personagens correlatos, como no caso de Aquiles e Alferes Andrade, que se valem de suas espadas para demonstrar valentia e ameaça. O mesmo ocorre com a cocote Mademoiselle X, personagem d'*A filha de Maria Angu*, que reproduz, durante todo o segundo ato, a expressão *C'est incroyable!*, sempre que um caso da freguesia é contado por Sampaio; a cocote demonstra admiração e espanto com o cotidiano tacanho da roça. A personagem é baseada na cocote Cydalise, da opereta de Lecocq, que também se admira com os relatos de Larivaudiére sobre os arredores do mercado de Halles e repete a mesma expressão.

¹²⁴ Um articulista do *Jornal do Comércio* (5 mar. 1877, ed. 00064) comenta, dois dias após a estreia, sobre a proximidade estrutural das duas peças: “A paródia acompanhando o original, *mutatis mutandis*, através de todas as suas cenas, aproveita-as habilmente e oferece situações muito divertidas”, e, embora alfinete a versão azevediana quando menciona a cena prolongada do víspera (Cena VII) e seus “gracejos mais chulos do que permite o respeito”, sua crítica é favorável à peça. Conforme o crítico, apesar dos tais gracejos chulos, “um ou outro pecaquinho é amplamente remido por abundância de boas lembranças, ditos agudos e chistosos, e alusões frequentes que dão tanto mais no goto quanto mais são da atualidade”. Alguns críticos mencionam o trabalho que Arthur Azevedo teve ao se preocupar em representar os costumes cariocas em suas peças. Um ponto importante levantado, igualmente, pelo articulista, é sobre a Helena carioca ser solteira (a Helena mítica é casada com Menelau, cujo personagem correlato, na adaptação, é Nicolau, padrinho de Helena, que até menciona um possível casamento com a moça, para que ela não entre num casamento sem vantagens), o que fez com que a versão de Arthur não tivesse a ressalva moral que teve a original de Offenbach: “Notamos ainda que, na paródia, Helena não é casada, fazendo-se desaparecer assim o fundo arqui-moral que nem mesmo a mitologia é capaz de atenuar na opereta francesa”.

consideráveis principalmente no terceiro ato, no qual a trama é toda reorganizada. Ademais, na adaptação ao meio, os espaços e eventos, que permeiam o público e o privado, também são comuns aos costumes cariocas:

<i>La belle Hélène</i>	<i>Abel, Helena</i>
Templo de Júpiter e festejos em homenagem a Adonis.	Igreja e festejos católicos do Divino Espírito Santo.
Cortejo dos reis, com apresentação de Ajax Maior e Ajax Menor, Aquiles, Menelau e Agamêmnon, durante a festa de Adonis, onde ocorre o concurso de charadas e o vencedor ganha uma coroa de folhas de pinheiro.	Casa do delegado literário, com apresentação de Góis & Cia, Alferes Andrade, Nicolau e Pantaleão, onde ocorre o concurso de charadas e o vencedor ganha um exemplar d' <i>A filha de Maria Angu</i> .
Hall de entrada dos aposentos de Helena, no palácio real, onde algumas visitas femininas presenteiam-na com roupas e joias.	Sala de engomar da casa de Nicolau e Helena, onde Marcolina e algumas visitas femininas lhe fazem companhia.
Jogo do ganso (ou jogo da glória; jogo de tabuleiro).	Jogo do víspora (bingo).
Praia grega, onde acontecem jogos e uma epidemia de amor é alastrada por Vênus, por represália pela expulsão de Páris.	Estação de ferro, onde há comes e bebes e comenta-se sobre a fúria metafórica do deus Amor, desencadeada por Nicolau, que impediu a relação de Helena e Abel.

Uma cena importante para a trama, adicionada ao terceiro ato, é a Cena III, na qual Calcas se dirige ao público e menciona a carta do irmão recebida no primeiro ato. Reconhecemos, na fala do vigário, o recurso metateatral, pois cria-se ali uma relação direta entre personagem e espectador:

CASCAIS [*Só*]

[Cascais] (*Dirigindo-se ao público com toda naturalidade.*) — Os senhores não de estar lembrados daquela cartinha que recebi de meu irmão no primeiro ato. Pois bem: ouçam a resposta. (*Tirando uma carta e lendo.*)

“Meu mano e prezado amigo,
estimo que passes bem,
pois é o que se dá comigo
e coa comadre também.
Os pequerruchos vão indo,
mas muito mal, caro irmão:
com coqueluche o Clarindo
e o Nho-nhô com dentição”.

(Declama.)

— Isto não, intimidades. *Inter amicus...* (Continuando.)

“Recebi a tua carta
 com data de vinte e três
 e vou, antes que o trem parta,
 respondê-la, como vês.
 Não quero que seja diverso
 o meu sistema do teu:
 como escreveste-me em verso,
 em verso respondo eu.
 O Abel, teu recomendado,
 há dias pra lá voltou;
 foi demitido (coitado!)
 do cargo que abiscoitou.
 Não pode cantar vitória,
 nada pode conseguir;
 que ele te contasse a história
 é muito de presumir...
 Se tirá-la por justiça
 decerto a pequena vai,
 de volta de alguma missa,
 que só é quando ela sai.
 Que ao tutor ninguém dissuade,
 tenho de mim para mim,
pois quod natura dat...
 não sei se sabes latim.
 Não posso ser mais extenso:
 vou minha missa dizer;
ex-informata suspenso,
 caro irmão não quero ser.
 Lembranças cá da comadre,
 não só a ti, como aos mais,
 teu irmão e amigo,
 o Padre Bernardo Teles Cascais”
 (Declama.) — Há um *post-scriptum*, mas não vem ao caso. Enfim...
 (Lendo.)
 “*Post scriptum*: É um dos maiores
 o calor que faz aqui
 por isso em trajos menores
 desculpa escrever-te a ti”.

Notamos que Cascais narra o que aconteceu, como se estivesse informando ao público sobre eventos que não foram encenados na peça, como a demissão de Abel. O recurso da “cartinha”, além de ter sido acrescentado em *Abel*, *Helena*, também é observado em *La fille de Madame Angot* e em *Maria Angu*. As cartas comunicam lapsos de tempo e eventos que não foram postos à vista na cena, mediante um processo narrativo que explica certas situações e justificam as ações das personagens, como a relação escondida entre Lange e Pitou / Chica e Bitu; e o porquê do disfarce de Lange, Pitou, Larivaudière e Pomponnet/Chica Valsa, Bitu, Sampaio e Barnabé, no baile de Belleville / Festa do Divino; ou do disfarce de

frade de Páris / Abel. Note-se que as cartas têm relações diretas com eventos secretos (lembre-se da carta que Clarinha enviou ao vigário, na qual contava que não era filha do Alferes Angu), escondidos, disfarçados, e, junto com os disfarces, são responsáveis pelo desenlace de situações importantes.

O acréscimo da cena da carta de Cascais se dá logo após as especulações de Pedrinho, Benjamim, Juca Sá, Góis & Companhia e Alferes Andrade sobre a situação de Helena; e a solução de Arthur para adaptar a epidemia de amor lançada por Vênus, na opereta original, foi representar a euforia dos comes e bebes entre as personagens masculinas: “Beber! Comer! / Viva o prazer!” (AZEVEDO, 1983, p. 302). Em Meilhac e Halévy os homens também “fofocam” sobre a situação dos amantes antes da chegada de Helena e Menelau; em *Abel, Helena*, porém, antes de chegarem Helena e o padrinho, há a Cena II, em que Cascais se junta ao grupo e confirma o mexerico espalhado pela freguesia: “Dona Helena deixa o lar paterno” (AZEVEDO, 1983, p. 305), e a Cena III, com a leitura da “cartinha” em resposta ao irmão, revelando ao público sobre o disfarce de Abel, que chegará à estação vestido de frade.

Nesta cena, assim como na cena da adivinhação (Cena única, segundo quadro do Primeiro ato), na qual Abel é premiado com uma edição de *Maria Angu*, há outro recurso ao metateatro, no qual o autor nos informa uma condição específica do teatro de seu tempo, seja mencionando o ato anterior na fala de uma personagem (Calcas), seja inserindo a metacrítica sobre a problemática das paródias, tema recorrente no meio teatral da época. Como já vimos, o comediógrafo era constantemente criticado por suas adaptações paródicas. Lembre-se que, antes de *Abel, Helena*, houve duas adaptações de originais franceses: *A filha de Maria Angu* e *A casadinha de fresco* (adaptada de *La petite mariée*, opereta com libreto de Laterrier e Vanloo e partituras de Lecocq), que estreou em agosto de 1876, poucos meses antes de *Abel, Helena*, subindo à cena do Fênix com a classificação de “ópera-paródia” ou simplesmente “paródia”. Ainda em *Abel, Helena*, há uma fala de Cascais que cita a obra de Offenbach, *A bela Helena*. Ao se encontrarem, na Cena XIII do primeiro ato, Helena e Abel, “embebecidos a olhar um para o outro” repetem seus nomes: “HELENA – Abel! / ABEL – Helena!”. A homofonia ocasionada pela junção dos nomes em repetição faz com que o vigário comente: “CASCAIS – *A bela Helena*... Há uma tragédia com esse nome” (AZEVEDO, 1983, p. 270). Embora a obra não seja uma tragédia (a tragédia que leva o nome da rainha de Esparta é a de Eurípidés, *Helena*), há na fala um índice metatetral que nos remete à opereta que serviu de base a Arthur Azevedo; obviamente abrindo uma janela à contemporaneidade daqueles textos e do seu papel naquele mercado teatral em consolidação.

Quanto às personagens, uma alteração importante diz respeito à caracterização do vigário. Como visto, em *La Belle Hélène*, o sacerdote Calcas trapaceia no jogo do ganso e é apanhado pelos demais. Já na adaptação azevediana, não é Cascais quem trapaceia no víspera, mas o Alferes Andrade (personagem puxa-espada baseada em Aquiles de *La Belle Hélène*). Cascais é, assim como Calcas, ganancioso nos assuntos da igreja:

CASCAIS - Ora, valha-me Deus! Que presentes! Que presentes! Duas velas de cera, apenas um frango, e flores, flores, e mais flores! (*Com desgosto.*) Para que flores? - Ah! Já vai o tempo dos perus e das galinhas gordas... *O tempora, o mores!* E viva um pobre vigário da modesta cônica! Já não há fé nos vigários! Já não há fé nos vigários!
 FILOMENO - Não é tanto assim, senhor vigário; o seu colega de Itapiri...
 CASCAIS - É exato. É o homem mais feliz que conheço. Até o sermão de hoje mo tiraram para dar-lho, a ele! E levam-lhe bois, porcos, sacos de farinha e de feijão... (AZEVEDO, 1983, p. 260).

Mas a pecha de ladrão, mesmo que afeito aos hábitos de jogo, não lhe é atribuída. Decerto, a cobiça relacionada aos intuitos religiosos (as ofertas dos fiéis) era tolerável aos olhos dos críticos, mas a ideia de ver um clérigo desonesto em jogatinas talvez rendesse a Arthur Azevedo alguns aborrecimentos a mais. O Alferes Andrade, então, é o escolhido para o papel de trapaceiro. A construção da personagem tornou-se feliz nesse aspecto, uma vez que o militar está sempre de ânimos exaltados, pronto para exercer a autoridade de sua patente e desembainhar a espada que carrega à cintura:

(Góis & Companhia assustam-se e cai um por cima do outro. Caindo, Góis enterra a cabeça na tela do retrato, que lhe fica em volta do pescoço. Confusão geral, Helena deita as mãos na cabeça. Marcolina tira o retrato, leva-o para dentro e volta. O Alferes aproveita-se da confusão para procurar no saco o número que lhe convém. Só Pantaleão vê esta trapaça.)
 ALFERES ANDRADE (*Achando o número.*) - Dez! Víspera! Víspera! Dez! Aqui está! Dez!... (*Chegam-se todos para o Alferes, menos Helena e Marcolina, que voltam a seus lugares.*)

Canto

ALFERES ANDRADE - É como se vê: são dez!
 TODOS - Dez!
 ALFERES ANDRADE (*Atirando-se ao dinheiro.*) - São meus os vinte e quatro mil e setecentos (*Guarda o dinheiro*)
 PANTALEÃO - É muito atrevimento! Patota fez você!
 ALFERES ANDRADE (*Puxando a espada.*) - Quem foi? quem foi que fez?
 PANTALEÃO - Guarde o chanfalho, ó toleirão!

GÓIS - Não seja tão parlapatão!
 CASCAIS - Então? então? Dê-me o que é meu!
 ALFERES ANDRADE - Vocês quem pensam que sou eu?
 HELENA - Seu Alferes, tal não fará!
 PEDRINHO - Entregue esse dinheiro e nada se dirá!
 ALFERES ANDRADE - Do meu bolso não sairá!
 TODOS - Dê-nos o cobre! Dê-nos já! (AZEVEDO, 1983, p. 291-292).

Em relação às músicas, conforme as marcações do texto, a estrutura da adaptação parece seguir a mesma ordem de Offenbach: um *allegro* na *ouverture*, sete números musicais no primeiro ato, oito no segundo e sete no terceiro ato. Encontramos, numa edição da *Gazeta de Notícias* de 1878,¹²⁵ uma nota que anunciava uma récita em benefício do ator Felipe, intérprete de Abel, na qual se informava que Arthur Azevedo havia escrito duas coplas novas para a opereta:

Faz hoje benefício na Fênix o modesto e estudioso ator Felipe, que ultimamente ali tem sido encarregado de papéis importantes.
 Representa-se a interessante paródia *Abel, Helena*, cantando o beneficiado no final dois *couplets* novos escritos expressamente para esta noite pelo autor da paródia, o Sr. Arthur Azevedo.

Como diz a nota, a modificação deve ter sido feita apenas para a ocasião daquela récita, pois, numa comparação entre os dois textos, o final da Cena IX em *Abel, Helena*, segue a estrutura do desfecho de *La Belle Hélène*. O último recitativo de Abel, no qual ele revela a mentira do disfarce a Nicolau, é similar ao de Páris, com os ajustes necessários:

Recitativo

ABEL – Ó Nicolau, triste papel
 fizeste em cena:
 cá levo Helena...
 Eu sou Abel!

(Tira o capuz, as barbas e os óculos. Assombro geral.)
 (AZEVEDO, 1983, p. 318).

Páris – Não espere que ela volte, Rei Menelau.
 Seus olhos não a verão novamente!
 Eu sou Páris, e é para Troia
 Que Páris leva sua presa! (OFFENBACH, 1874, p. 37).¹²⁶

¹²⁵ *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1878, ed. 00098.

¹²⁶ No original: “Ne l’attends plus, roi Ménélas,
 Tes yeux ne la reverront pas!
 Je suis Páris, et c’est vers Troie
 Que Páris emporte sa proie!”

Após a exposição dos enredos de ambas as adaptações e suas bases francesas, partiremos para uma tentativa de entendimento acerca do:

(1) trânsito de uma cultura-fonte (França) para uma cultura-alvo (Brasil, mais especificamente Rio de Janeiro, centro cultural da época) e do processo de produção das adaptações; além de um questionamento:

(2) até que ponto as adaptações de Arthur Azevedo podem ser consideradas paródias das obras francesas?

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), esquematiza seu estudo sobre o processo adaptativo através de perguntas cujas respostas apontam todas as etapas do trabalho de um adaptador. Ao analisarmos as operetas adaptadas propostas para este capítulo: *A Filha de Maria Angu e Abel*, *Helena*, tentaremos responder às perguntas formuladas pela autora, o que nos ajudará a perceber o método utilizado por Arthur na construção de suas adaptações e o que corroborará o fortalecimento da ideia de que o teatro de opereta deve ser estudado em sua totalidade e não apenas por um viés textocêntrico. A adaptação, então, depende de diversos fatores até chegar a um mercado consumidor, e tentaremos destrinçar o percurso tomado pelo comediógrafo brasileiro para a constituição de suas obras.

Para entendermos o processo de adaptação, aproveitando a “ampulheta versátil” de Patrice Pavis (2015, p. 3), observaremos como se dá a inserção das operetas no Brasil e, por conseguinte, o processo de trânsito das produções teatrais de uma cultura para outra. A princípio, as operetas chegaram à programação do mercado teatral brasileiro inteiras em suas particularidades (até porque aterrissaram no Alcazar, onde tudo funcionava sob a língua francesa). Aqui, um público que via na cultura francesa um caminho para a modernidade cosmopolita e que admirava as formas teatrais francesas, uniu a novidade estrangeira à diversão do cômico e ao deleite da música, e tornou-se consumidor ávido do gênero. Com o mercado teatral aquecido (e com ele, o editorial, como vimos no capítulo anterior) pelo frenesi das operetas, a apropriação da forma e suas transformações (traduções, adaptações e produções originais) se deu conforme as necessidades desse mercado, que, por sua vez, vendia seus produtos a um público-alvo cada vez mais amplo.

Pela ampulheta de Pavis (2015), podemos observar o processo de transferência intercultural (França – Brasil) e a apropriação da opereta pela cultura brasileira da seguinte forma: Os grãos da opereta (carregados de suas modelizações francesas artísticas e culturais) passam pelo êmbolo e chegam até o Rio dos Oitocentos após percorrerem etapas importantes, que possibilitam uma forma de reconstruí-los e adaptá-los por intermédio de uma série de filtros; filtros estes que estão ligados às questões que Linda Hutcheon (2013) levanta em relação ao processo de adaptação teatral.

Os grãos das modelizações artísticas e culturais de uma cultura estrangeira (aqui, a opereta), ao passarem pelo êmbolo que separa os dois espaços da ampulheta (cultura-fonte e cultura-alvo), encontram, a princípio, a etapa que diz respeito ao “objetivo do adaptador”, relacionada às questões de Hutcheon (2011) sobre quem é o adaptador e por qual motivo ele adapta. O “trabalho de adaptação”, etapa seguinte, segue a questão “Como se adapta?”, quais os mecanismos utilizados pelo adaptador? A “escolha da forma teatral” diz respeito a “O que se adapta?”. E as etapas de modelizações sociológicas e/ou antropológicas e culturais entram, também, na esfera do trabalho de adaptação: quais os aspectos de seu tempo observados pelo adaptador para a construção da obra adaptada? Assim, para as análises deste capítulo, seguiremos esta ordem proposta por Hutcheon (2013), respondendo às questões a partir dos contextos de produção das operetas *A Filha de Maria Angu* e *Abel, Helena*.

4.4 A adaptação: o quê, quem, por quê, onde e quando?

O sucesso da programação do Alcazar Lírico esquentou ainda mais a febre pela cultura francesa na Corte, fazendo com que o cenário teatral da época não só a representasse, mas, também, recriasse, a partir do contexto brasileiro e visando a esse mesmo contexto, produções que dialogavam com aquela cultura. Em se tratando de teatro ligeiro, seguimos para além dos palcos, através da comercialização de libretos e partituras. Não é à toa, então, que era corriqueiro estarem em cartaz, simultaneamente, uma peça francesa e sua adaptação brasileira, o que atesta um diálogo entre culturas travado nas praças do Rio, na intenção de nivelar o entretenimento carioca ao padrão de elite francês, e, talvez, atender aos interesses daqueles que queriam consumir ambas, seja por curiosidade ou pela intenção de comparar uma a outra, em razão de suas soluções repletas de localismos.

Sendo assim, é óbvia a escolha de Arthur Azevedo pelo repertório francês para dar início à sua produção de teatro de opereta: francês porque era moda, porque era novidade contemporânea, porque era estrangeiro, cosmopolita e, conseqüentemente, civilizado. E a

opereta porque era o *hit* do momento, a preferência de uma grande parcela do público e o ganha-pão dos proprietários das casas de espetáculos e de compositores e dramaturgos que se enveredaram nesta seara, tornando-se alvos constantes dos críticos lastimosos do teatro “sério”. Ciente do gosto do público e defensor disso, inicialmente, Arthur adaptou suas operetas, abasileirando-as. Com a aclimatação, o público uniu o útil ao agradável e se viu representado nas peças, uma vez que o molde francês ainda estava lá, com partituras originais reorquestradas e disponíveis para venda, além de sentir-se representado pelos temas e personagens recriados nas peças.

Raimundo Magalhães (1966) comenta, na biografia do comediógrafo, que Azevedo, vez por outra, ia a Paris e voltava com ideias na bagagem. Sucesso lá, sucesso cá, a opereta, mesmo aclimatada aos nossos costumes, trazia tentativas bem-humoradas de reproduzir sotaques e costumes da França, apontando, ironicamente, em suas personagens, manias afrancesadas que sinalizavam um apego à cultura europeia como modelo de civilidade e sofisticação. Na maioria dos casos, claro, esse afrancesamento nos soa mais como caipirismo do que um traço de modernidade.

N^a *Filha de Maria Angu*, os “queridos pais” de Clarinha, funcionários da Fábrica do Pinho, colocaram-na no colégio das irmãs de caridade, para que a moça tivesse uma “educação esmerada”, o que lhe rendeu “um ligeiro sotaque francês que lhe dá muita graça”. Numa conversa entre ela e Chica Valsa, ambas comentam sobre a educação que tiveram no colégio:

CLARINHA – E o caso é que ficaste, mais do que eu, com este sotaquezinho que nos deixou a educação entre franceses.

CHICA VALSA – Eu faço de propósito, para que me tomem por francesa (AZEVEDO, 1983, p. 151).

Note-se que, para Chica Valsa, ter hábitos afrancesados era conveniente para as atribuições de uma cocote; já Clarinha podia usar do sotaque francês para qualificar a educação que teve no internato. Já o espevitado jogador Sota e Ás (personagem interpretada por Vasques, na versão de 1876) mistura à sua fala enrolada e simples algumas expressões afrancesadas, o que dá a ele tons de bufonaria. A impressão que temos é que ele fala melhor a língua estrangeira do que a sua própria, dada a reação de Mademoiselle X, que se espanta com o francês de Sota:

SOTA – Boa noite! Boa noite! Cada vez mais *béias*, mais *aebatadoias*! (*A Chica Valsa*) *Góia* à deusa desta casa! (*A Mademoiselle X*). *Bonsoir; passez-vous bien?*

MADemoiselle X – *Oh! Quel français! C’est incroyable!*

SOTA – *Fancês* muito bom! *Apendi-o* no *Acazá!* *Tou aebatado!* Boa noite, Seu Sampaio... você *tá* na *pesença* de um *home aebatado!* (*Dá um pulo e pisa Sampaio*) (AZEVEDO, 1983, p. 147).

Sendo traço corriqueiro nas comédias de Arthur Azevedo - seja em tom de repetição, que legitima a personagem na fala, seja com nuances de ridicularização, como no caso de Sota -, a inserção da língua francesa dialoga com as pretensões do público que vivia a modernização carioca e tinha, na cultura estrangeira, um parâmetro de civilização a ser seguido. O fato de Sota se aperfeiçoar em um idioma que não lhe é natural nos dá a dimensão dessa preocupação em seguir a tendência cultural estabelecida na época, num processo de adequação do popular aos costumes da elite. Sem dúvida, uma característica que entra para o rol de alfinetadas paródicas do dramaturgo, embora seja ele mesmo um grande aficionado pelos modos franceses de se fazer teatro. Além disso, Sota e Ás caracteriza-se pela representação da linguagem simples, com imperfeições banais, “as incorreções saborosas da linguagem popular” (PRADO, 2005, p 100), traço tão peculiar de alguns tipos das comédias azevedianas, o que lhes garante o saboroso tom pitoresco.

Em *La Fille de Madame Angot*, a personagem referência para Sota é Trenitz, um dos conspiradores que chega à casa de Madame Lange antes do horário da reunião. Dele, Arthur Azevedo aproveitou a parvoíce e a presunção de uma patente no poder executivo, sempre acompanhada de uma bradada de bengala, e acrescentou a fala simples e atrapalhada:

TRENITZ – Sozinho... (*Mostrando sua bengala*) com um poder executivo (LECOQC, 1874, p. 31).¹²⁷

SOTA – Sozinho com a *gaça* de Deus e meu *podê* executivo! (*Brande a bengala*) (AZEVEDO, 1983, p. 148).

Em *Abel, Helena*, o francês se limita apenas a uma fala de Nicolau, no último ato. Abel chega à estação disfarçado de frade e, após dançar uma tirolesa com os demais personagens em cena, se dirige ao padrinho de Helena falando em italiano macarrônico. Nicolau responde em francês:

CASCAIS (*Baixinho a Abel, apertando-lhe a mão.*) - Olha que esses modos não são próprios de um frade!

¹²⁷ No original: “Tout seul. . . (Montrant sa canne.) avec mon pouvoir exécutif.”

ABEL (*No mesmo.*) - Foram copiados do natural... (Alto.) *Il signore Nicolau? Onde está il tutore de la fanciulla?*

NICOLAU (*Que tem ido comprar bilhetes de passagem.*) - Estou aqui, Reverendíssimo, estou aqui! Tome Vossa Reverendíssima os cartões de passagem e esta carteira com que muito mal desejo gratificar seus bons serviços.

ABEL - *Grazia. Aceito i biblietti, ma il denaro no. Noi altri, ministri de l'altare, siamo tropo... tropo... Io parlo mal is portoghese... siamo tropo ... desinteressati.*

NICOLAU - *Oui, monsieur, merci.*

CASCAIS (*À parte.*) - Aquilo será tudo, menos italiano.

ALFERES ANDRADE (*A Pedrinho.*) - Aquilo é que é língua! O italiano, oh! o italiano! *La dona é mobile qual piuma al vento!*

[...]

ABEL (*Baixo a Cascais.*) - Então? que tal estou?

CASCAIS (*A Abel.*) - Muito bom, homem; você está muito bom! Mas o italiano está melhor.

ABEL (*A Cascais.*) - Que italiano? (*Procurando em volta de si.*) Ah! Sim! o italiano que eu falo! (*Outro tom.*) Ainda nos havemos de ver.

A admiração do Alferes pelo italiano marca a predileção pela língua estrangeira europeia, e era comum, àquela altura, que certa parcela da população fosse familiarizada com outra língua, notadamente a francesa. A invasão estrangeira, já abordada em Martins Pena, foi beneficiada (e muito) com o trânsito de operetas do Alcazar e, mais ainda, com a nacionalização do gênero a partir de *Orfeu na Roça*. As obras de Offenbach, pródigas em público, viabilizaram um grande comércio entre produtores do teatro e o mercado editorial de libretos e partituras, como visto no capítulo anterior. E, se esse comércio crescente era o que fervilhava no meio cultural fluminense, nada mais pragmático do que lançar mão de adaptações baseadas diretamente nessas preferências de público. Lembremos que a predileção pelo repertório francês já era conhecida dentre os dramaturgos que intentavam fazer o teatro “sério” e moralizante dos dramas realistas, das peças bem-feitas e das comédias sérias. Essa erudição de base francesa foi, porém, sobreposta pelo popular teatro ligeiro francês e, em consequência, por suas versões voltadas exclusivamente para o público brasileiro, através das adaptações.

Em registros do *Jornal do Comércio*, *La Fille de Madame Angot* esteve em récita no Teatro Ginásio em 1873, e seu enredo já era mote da coluna de folhetins do mesmo jornal. Em dez de agosto do mesmo ano, a peça de Lecocq, “grande sucesso europeu”, já estava em sua oitava récita no Alcazar,¹²⁸ e, em setembro, sob nova direção e produção de J. Arnaud, dividiu as sessões do teatro com *Orphée aux Enfers*.¹²⁹ Em 1875, esteve em cartaz, também, no

¹²⁸ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1873, ed. 00221.

¹²⁹ *Idem*, 17 set. 1873, ed. 00257.

Teatro Cassino e no Teatro São Pedro, e, em julho do mesmo ano, o Alcazar anunciava sua 102ª récita.¹³⁰ Em 1876, à altura da estreia de *A Filha de Maria Angra*, suas reprises ainda eram representadas no Alcazar e permaneceram em sessões a pedidos até a entrada de *Abel, Helena*, em março de 1877. Além disso, seus números musicais eram orquestrados em bailes e até em outras peças, como *Entre o Cassino e a Fênix*, “original brasileiro do Doutor M. S., escrita expressamente para o ator Galvão”, que continha partituras de Lecocq e Offenbach em sua estrutura.¹³¹

La Belle Hélène esteve na programação do Alcazar desde 1870. Em agosto de 1871, havia um pedido de “muitas famílias” para que suas récitas voltassem à cena.¹³² No mesmo mês, o palco do Alcazar revezava suas sessões entre *La Belle Hélène* e *Barbe-Bleue*, também de Offenbach. Em agosto de 1871, um articulista do jornal, ao descrever o percurso de Offenbach na produção de suas operetas, comentou sobre *La Belle Hélène*: “É esta inquestionavelmente uma das mais bem escritas, e no entender de alguns juízes competentes, a mais bem escrita das óperas bufas”.¹³³ Em 1874, suas partituras estavam à venda na Casa da Viúva Canongia & C., na Rua do Ouvidor,¹³⁴ e, em 1876, no estabelecimento de Narciso & Arthur Napoleão. Houve récitas esporádicas a pedidos e em benefício já em 1877, enquanto no Fênix Dramática já se representava *Abel, Helena*. Na *Gazeta de Notícias*, há registros de récitas no Alcazar até novembro de 1878.

Unindo a febre pela cultura francesa e o sucesso das obras de Offenbach e Lecocq na Europa e no Rio de Janeiro enquanto produtos a serem consumidos como entretenimento, assumindo, assim, uma função de “lazer, de animação ou negócio cultural” (PAVIS, 2015, p. 2), temos uma das respostas ao “Por quê?” que Hutcheon (2013) levanta para entender o motivo pelo qual uma obra é adaptada. Arthur Azevedo seguiu o *boom* do mercado de opereta visando a um público já familiarizado e satisfeito com o gênero - lembremos que ele mesmo comentou que precisava sobreviver de sua pena e a saída era atender os gostos do público e se enveredar pelas “bambochatas”. Nesta direção, Hutcheon comenta sobre as motivações e técnicas de adaptação e lembra que, em muitos casos, as adaptações são vistas menos pelas motivações pessoais do adaptador que por um mero interesse “mercenário e oportunista”; para ela, “embora o apelo financeiro não possa ser ignorado, talvez haja alguns outros interesses em jogo” (HUTCHEON, 2013, p. 126).

¹³⁰ Idem, 01 jul. 1875, ed. 00181.

¹³¹ Idem, 25 abr. 1877, ed. 00114.

¹³² Idem, 1 ago. 1871, ed. 00211.

¹³³ Idem, 16 ago. 1871, ed. 00226.

¹³⁴ Idem, 16 dez. 1874, ed. 00348

Claro que, ao adaptar obras que estiveram muito tempo em cartaz e causaram burburinho entre intelectuais e público, Arthur Azevedo estava prevendo um retorno financeiro considerável, mesmo que as condições de produção de uma opereta envolvessem diversos aspectos, além da recepção do público, para que a peça permanecesse em cartaz, incluindo bastante investimento financeiro dos empresários. Como dito no Capítulo 2, investiu-se demais na produção d'*A Fonte Castália* em razão de seu teor menos popular, mais erudito e pomposo, e, com a evasão do público, as récitas não se sustentaram e a companhia de Dias Braga teve grande prejuízo. Assim, no processo adaptativo, implicando a tradução intercultural já iniciada desde Vasques, além dos vieses paródicos relativos a este trânsito, havia que se investir, de olho no mercado, em “apostas seguras num público já pronto” (HUTCHEON, 2013, p. 126).

Outro ponto destacado por Hutcheon (2013) diz respeito aos motivos pessoais e políticos de quem adapta. Já foi dito aqui que Arthur Azevedo era defensor panfletário de uma dramaturgia nacional e da construção do Theatro Municipal no Rio de Janeiro, além de trabalhar quase exclusivamente para o mercado de teatro, sendo dramaturgo, crítico e cronista. Além de republicano e abolicionista, Arthur foi grande observador do seu tempo (suas revistas de ano atestam isso claramente), e tanto sua *Maria Angu* quando *Abel, Helena* são plenas de cor local, aspecto que segue a tradição cômico-popular iniciada por Martins Pena, desde suas comédias de costumes.¹³⁵ Os enredos são construídos costurando fatos de sua época e personagens típicos que sobreviveram ao tempo, parodiando tantas figuras ainda reconhecidas por nós atualmente.

Em *A Filha de Maria Angu*, a trama se desenvolve entre roça (freguesia de Maria Angu, uma zona portuária periférica) e cidade (Corte). Alguns aspectos sociais diferenciam bem ambos os espaços: em Maria Angu, o ato se dá em uma praça pública e envolve grande quantidade de personagens falantes e entusiasmadas, muitas delas relacionadas à Clarinha: seus pais e mães adotivos, operários da Fábrica do Pinho (Botelho, Cardoso, Guilherme, Gaivota, Teresa, Chica Pitada), seu noivo, o barbeiro Barnabé, Babu, a “mulatinha” que a acompanha, e Bitu, o articulista do *Imparcial* que usa o espaço público para expressar suas ideias republicanas e é apanhado frequentemente pelo subdelegado da região, Sampaio, que

¹³⁵ É importante mencionar, neste ponto, as relações possíveis com o projeto de Martins Pena de criação de uma ópera cômica brasileira. Tal projeto estava vinculado à criação do Conservatório de Música (inaugurado em agosto de 1848, três meses antes de sua morte), e a ideia era criar peças com enredos e composições nacionais: “o público, que corre ansioso ao teatro da ópera-cômica francesa, para ver um drama que muitas vezes não entende e ouvir música bem diversa da do estilo e gosto nacional, não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a ópera-cômica brasileira, que para ele será escrita” (COSTA-LIMA NETO, 2015, p. 136). Para tanto, Pena apostava na formação de coristas, solistas (para concorrência aos cantores estrangeiros) e instrumentistas (“para orquestra de um teatro de canto”).

está sempre com o Escrivão a tiracolo. Bitu e Sampaio são personagens que transitam entre a roça e a cidade e se envolvem com Chica Valsa, a típica cocote afrancesada que vive na Corte e é avessa às peculiaridades da roça. Em sua casa, com “sala muito rica” ornada por candelabros, vivem outras cocotes com manias de requinte (entre elas, Cidalisa, Leonor e Mademoiselle X) e Genoveva, mucama de Chica. À parte, está Sota e Ás, personagem caracterizada pela mistura entre o seu sotaque caipira, seu francês do “Acazá” (acionado enquanto símbolo de uma referência cultural-metateatral plenamente consolidada), e seu cargo no poder executivo. Na casa de Chica Valsa, ocorrem habitualmente jogatinas proibidas pela polícia (os Urbanos), e seus participantes chegam disfarçados para burlar a proibição, e, embora o espaço da casa de Chica seja particular, há, constantemente, a invasão da rua, num jogo entre público e privado (Sampaio e Clarinha, depois Bitu, Barnabé e Sota, e, por fim, os jogadores disfarçados e, em seguida, os Urbanos). O desfecho da trama se dá durante uma festa religiosa, também em via pública da roça, para onde todas as personagens são deslocadas.

Um aspecto importante observado nas operetas azevedianas (e em suas obras como um todo) é o retrato do cotidiano de uma freguesia distanciada do centro urbano e o trânsito entre um espaço e outro. Na opereta de Lecocq, os arredores de um mercado público fazem o contraste com a casa luxuosa de Mme. Lange e um cabaré no bairro de Belleville, em Paris. Arthur Azevedo, no entanto, tem o costume de evidenciar essas diferenças entre a roça e a cidade, como em Martins Pena, o que implica na percepção de uma das linhas de força das mais importantes em nossa dramaturgia dos Oitocentos. Há sempre uma personagem que sonha com os costumes da Corte, ou que para lá vai e volta com ares de refinamento, mesmo que exagerados pela pena da caracterização.

É o caso de Clarinha Angu: a menina passa um tempo na Corte com seu pai barão e volta emperiquitada, causando admiração entre os operários da Fábrica do Pinho, o que denota uma diferenciação em sua condição social:

(Clarinha vem exageradamente vestida, e acompanhada pelo povo.)

CORO — Ei-la! Ei-la! Vem tão janota! Ei-la entre nós de novo enfim! Mas que fatiota! Onde ela foi vestir-se assim!

CARDOSO — Chegaste enfim!

CHICA — De onde vem tu?

CARDOSO — Como é que assim nos aparece?

CHICA — Deus me perdoe! Já não pareces a filha de Maria Angu!

CORO — Deus me perdoe! Já não pareces a filha de Maria Angu! (AZEVEDO, 1983, p. 166)

Em *Abel, Helena*, o enredo todo se concentra “em uma freguesia da província do Rio de Janeiro” e personagens da Corte se deslocam para aquele espaço. Uma delas é Abel, que “deixou os prazeres ruidosos da corte, para sepultar-se na roça” (AZEVEDO, 1983, 271), com a intenção de se casar com Helena. O rapaz conseguira, através do “empenho” e do “jeitinho” de burlar regras (o mesmo hábito já representado n’*O dois ou O inglês maquinista* ou em *As desgraças de uma criança*, de Pena), uma carta de formação do magistério, e, conluiado com o irmão do vigário Cascais, foi recomendado como professor de português à freguesia. Num rondó, o rapaz explica:

[...]
 Olaré! que vale o estudo,
 se o patau consegue tudo
 o que quer em meu país?
 Aprovado plenamente,
 minha carta, enfim tirei,
 e venho escandalosamente,
 ensinar o que não sei.
 Olaré! minha pequena
 bem contente vai ficar!
 Olaré! Abel e Helena afinal vão se juntar! (AZEVEDO, 1983, p. 269).

Outras três personagens vindas da Corte são os patuscos Pedrinho, Benjamim e Juca Sá. Ao chegarem à freguesia, Pedrinho, que aparenta ser de lá, faz um *tour* com os amigos a fim de apresentar-lhes as “curiosidades” do lugar: a igreja, a vila e a festa literária do espanhol Pantaleão. Assim, equivalente às personagens da roça que vão à Corte e se encantam pela modernidade, há as que se deslocam da Corte para roça, na intenção de conhecer suas peculiaridades, seu tom pitoresco.

As jogatinas são temas também abordados por Arthur Azevedo. Em *A Filha de Maria Angu*, ele desenvolve bem a questão, apontando a prática clandestina, a burla de seus praticantes e a intervenção policial; em *Abel, Helena*, há o jogo do víspera (um jogo de azar, como o bingo), realizado “na sala do engomado, no lugar das pretas” (AZEVEDO, 1983, p. 283) da casa de Nicolau. Observe-se que os jogadores se dirigem a um lugar em que trabalham as escravas, e, mesmo que a “Iaiá” eventualmente prefira a companhia de suas criadas, o lugar é escolhido para o jogo porque fica à margem da casa, escondido, no quintal, onde atos ilícitos poderiam ser praticados sem serem percebidos. O “lugar das pretas” seria, então, um lugar velado, tanto pelas pessoas que lá trabalhavam, segregadas socialmente,

quanto pela jogatina ilegal; ou seja, ao tematizar o jogo, e tratar dessas dinâmicas, o dramaturgo formaliza o aspecto do jogo social em vigência na Corte.

Em ambas as operetas, os jogos são reclusos aos espaços privados, dentro de casa (embora estes espaços sejam invadidos pelos que vêm de fora), mas, em ruas e praças da Corte, a prática também era comum, como atestam os registros de jornais:

Jogo

Pede-se a S. Ex. o Sr. Chefe de polícia que deite suas vistas para uma casa de jogo há sita à rua dos Bourbons, onde se têm dado contínuas desordens, onde põem em sobressalto a vizinhança com quanto os urbanos ali tenham exercido suas funções acudindo jogatinas, dizendo eles que têm licença das autoridades para poderem conservar essa casa de jogo, assim como ainda há poucos dias um dos autores na ocasião em que foi preso por um urbano!... É até onde chega o cinismo destes homens de natureza, que tomam as autoridades por instrumento para poderem viver sem trabalhar. Por isso pede-se a S. Ex. para pôr cobro a um viver tão indecoroso.

Voltaremos. (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1870, ed. 00237).

Três amantes da jogatina escolheram a praça municipal para lhes servir de *pano verde*. Estavam no melhor da festa quando a polícia lhes empatou as vazas. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 set. 1875, ed. 00058).)

À S. Ex. o Sr. Dr. Chefe de polícia da Corte

A bem-estar do público, rogamos a V. Ex. lançar suas vistas para uma casa, sita aos lados da Gambôa, onde germina continuamente a depravada jogatina, a ponto de se convidar (sic) os transeuntes para entrar. (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1876, ed. 00347).

Bandeja com balas – Acha-se na subdelegacia da freguesia do Espírito Santo uma pequena bandeja com balas, que foi abandonada pelo condutor, quando encontrado em jogatina na Rua do Catumby. (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 16 out. 1877, ed. 00287).

Além do quarto de engomar de *Abel*, *Helena*, bem assinalado como um espaço destinado à Marcolina e às pretas, a caracterização os negros escravizados, em ambas as operetas, são similares. Com exceção dos negros que tomam parte da rebelião da fazenda de Nicolau, que são apenas mencionados e não aparecem em cena, de um negro que carrega a bagagem de Abel (este faz uma afirmação apenas em rubrica, não em fala própria) e de três negros que aparecem na cena da adivinhação, dispondo cadeiras e levando copo d'água para

Nicolau, as demais personagens negras tem uma função clara nas tramas: leva-e-traz e cúmplices de suas sinhazinhas.

Em *A filha de Maria Angu*, há três: Babu, a mulatinha que acompanha Clarinha; Genoveva, criada de Chica Valsa; e uma preta velha sem nome, que, a mando de Chica, guia Bitu do Largo do Rossio até a casa da cocote. Babu, Genoveva e Marcolina seguem ordens de Clarinha, Chica Valsa e Helena, respectivamente, e são a ponte que as liga aos seus pares românticos. Embora estejam sempre envolvidas nas tramoias amorosas, levando e trazendo recados, são constantemente xingadas; Babu é chamada de inculta por Bitu, por não entender uma palavra; Genoveva, de estúpida; Marcolina, que vive em meio aos gritos de Helena, sendo chamada de diabo e desavergonhada.

Mesmo sendo importantes para o desenrolar dos enredos e mesmo se mostrando relutantes diante de certos comportamentos de suas sinhás, as negras são personagens silenciadas, tanto pelos berros e xingamentos que levam quando tentam dissuadir as moças em alguma decisão considerada errada, ou quando simplesmente desaparecem da trama. Marcolina, por exemplo, acaba levando a culpa pelo mau-comportamento de Helena, quando Nicolau descobre seu romance com Abel. Quando o padrinho viajava para a fazenda, deixando Helena entregue “aos fâmulos”, era obrigação de Marcolina cuidar da moça. Helena, ao tentar justificar o que sente por Abel, culpa a viagem do padrinho e a fraqueza de Marcolina: “Ó meu venerável padrinho, por que te ausentaste? Não me deixaste outra guarda mais do que Marcolina e minha consciência... Tanto minha consciência como Marcolina são fracas, e meu coração é tão forte!” (AZEVEDO, 1983, p. 285). À negra, então, é jogada a culpa pelo erro de Helena:

NICOLAU (*Tragicamente.*) — O Nicolau cá está! (*Agarrando Marcolina pelo pulso e trazendo-a à boca de cena.*)
 — Helena ia fugir co’aquele sedutor! Responde já, ó Marcolina, tu, que eras a guarda da menina: que foi feito de seu pudor?
 TODOS — Que foi feito de seu pudor? (*Nicolau deixa, furioso, o braço de Marcolina que foge para o fundo.*) (AZEVEDO, 1983, p. 299)

Embora Marcolina seja, das personagens escravizadas das duas operetas, a que mais tem ações em cena, sem voz ativa, ela some da trama logo após Nicolau largar o seu braço. A falta de voz, literal ou socialmente, é traço comum na caracterização dos negros desde Martins Pena, que, como já vimos, aproveitou esse silenciamento para representar os abusos

dos brancos. Em Arthur Azevedo, porém, os negros têm participação efetiva, mesmo que suas ações sejam anuladas por sua condição, aos gritos.¹³⁶

Há, ainda, em *Maria Angu*, questões sobre a censura de supostas ideias republicanas (vide o que ocorre a Bitu) e de periódicos que desenvolvam esse tema e outros mais, como a arbitrariedade de autoridades como Sampaio, que usa do título de subdelegado para praticar desmandos em benefício próprio, e o Alferes de *Abel, Helena*, oficial que se agarra à patente e à espada para imprimir domínio às demais personagens (a “ridicularização das profissões” de Propp, mencionada anteriormente). Ao lermos as operetas, temos a impressão de *déjà-vu* quando nos deparamos com personagens-tipo já tão familiares em suas caracterizações; aqui, principalmente, uma vez que recorremos às comédias de Pena para o entendimento de diversas situações e caracteres construídos pelo comediógrafo na criação de suas comédias de costumes, em razão da ideia de unidade e continuidade de nossa tradição cômica nas atualizações das comédias azevedianas.¹³⁷ Ou seja, há uma persistência e a reelaboração das *personagens enquanto papéis* para o meio brasileiro, procedimento urdido pelos comediógrafos e atores que as interpretam, sendo perceptível a associação de Sampaio, de *Maria Angu*, e do Alferes Andrade, de *Abel, Helena*, ao capitão Ambrósio d’*O Judas em Sábado de Aleluia*. Cleise Furtado Mendes (2008, p. 159) também comenta sobre a reincidência desses tipos cômicos, aos quais ela chama de “tipos culturais”:

O desejo de assegurar limites para os reconhecimentos identitários parece reconhecer a criação de uma outra mitologia, já não mais ética ou “universal” (em termos de vícios e virtudes humanas), mas inspiradas nos traços percebidos e/ou projetados como típicos de um dado comportamento sociocultural. Quando o efeito cômico apela para esse repertório de marcas, não apenas rimos “em grupo” (como assinalou Bergson), mas “dos grupos” e mesmo “através dos grupos”, caso em que se faz especialmente claro como o risível depende de um universo de noções compartilhadas.

¹³⁶ Veremos que tal participação se mostra mais viva em *O Barão de Pituaçu* (1887). José tem a mesma função de leva-e-traz em ambas, mas, na opereta-continuação, seu papel não se limita à subordinação de Emília, sua sinhazinha, sendo de grande relevância para a trama. Como veremos no capítulo seguinte, a caracterização de José, talvez por essa nova abordagem dada por Arthur, causou desconforto nos críticos, à altura de sua estreia, em 1886.

¹³⁷ Sobre tais personagens-tipo que persistem na comédia, Rabetti (2014) e Costa-Lima Neto (2015) mencionam a sua “longa duração” nos palcos a partir da fixação de papéis. As máscaras (de *maschera*, o que hoje conhecemos por personagem) foram afixadas durante o percurso da tradição cômica Ocidental, atualizando-se a adequando-se “tanto a novas combinatórias da cena quanto a diferentes públicos” (RABETTI, 2014, p. 12), e são reelaboradas pelos atores das companhias, geralmente contratados para desempenharem tipos específicos, “sem que se perca, porém, a estrutura básica da máscara, com características reconhecidas pelo público” (RABETTI, 2014, p. 12).

Desse modo, com a identificação de tipos recorrentes nos palcos, que, por sua vez, nos remetem a indivíduos facilmente identificáveis em um contexto social, rimos (em grupo) ao dirigirmos nossa atenção ao sujeito passível de tratamento/representação pela comicidade. Quando rimos do Aquiles caricato em sua valentia, em *La belle Hélène*, também rimos do Alferes Andrade, um puxa-espada arrogante que esbraveja para se impor e reforçar sua patente militar, apesar da desonestidade no jogo. O riso, então, ao ganhar ressonância através de um grupo, externa-se, legitimando sua função social. Se rimos de personagens autoritárias como Andrade, Sampaio ou o Capitão Ambrósio de Pena, estamos praticando o “gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 1983, p. 43). Além disso, o riso “através dos grupos” surge a partir do momento em que o grupo no qual estamos inseridos reconhece certo desvio cômico, daí o porquê da perda de sentido do cômico num contexto em que ele não é reconhecido como tal; embora a caracterização cômica do militar/policial autoritário traga fortes traços do *Il Capitano* da *Commedia*, Ambrósio, Sampaio e Andrade podem não ser reconhecidos, enquanto personagens dignos de riso, em grupos que não compartilhem dos mesmos significados que nós.

Assim como Sampaio e Andrade, vários outros tipos são identificados nas operetas. Clarinha Angu e Helena são as típicas mocinhas (as *Isabellas* da dupla dos enamorados) superprotegidas pelos pais ou padrinhos, impedidas de se casar por amor com seus pretendentes sem posses. Arditosas, passam boa parte da trama tentando driblar quem for contrário aos seus desejos, e sempre têm seus cúmplices. Clarinha Angu é mais geniosa e decidida, afinal, é filha de Maria Angu: “Arrogante, / Petulante, /tendo uns cobres no baú, /Respondona, / Gritalhona, / Era assim Maria Angu!” (AZEVEDO, 1983, p. 129), e, apesar de ter Babu sempre a seus serviços, é ela quem dá conta dos planos para escapar do casamento com Barnabé. Embora haja um empurrãozinho de Chica Valsa, que até então não sabe que o escolhido em questão é Bitu, Clarinha age praticamente sozinha, e o desfecho da trama é todo arquitetado por ela. Já Helena conta com a ajuda de Cascais, que acolhe Abel e lhe promete resolver a situação com Nicolau. A Helena de Arthur Azevedo talvez se aproxime da Helena de Meilhac e Halévy, pois ambas, apesar de estarem enamoradas por Abel e Páris, respectivamente, ainda têm o receio do abandono da casa. Por isso precisam de seus cúmplices (o padre/sacerdote alcoviteiro) para que a ação ganhe fôlego.

Os rapazes são os típicos espertos, velhacos e capoeiras. Em *Abel, Helena*, a caracterização de Abel como capoeira é bem declarada ao final do segundo ato, como já

mencionado; sobre Bitu, no entanto, só temos a informação quando Sampaio comenta com o Escrivão, ao mencionar sua proposta de suborno ao redator do pasquim:

SAMPAIO - O que pretendo fazer, antes de partir, é entender-me com o tal Bitu. Sei que é um troca-tintas, e não hesitará em quebrar a pena, mediante algumas pelegas.

ESCRIVÃO - Eu também estou convencido de que Vossa Senhoria alcançará mais com pelegas do que com a cadeia. (*Vendo vir Bitu.*) Olhe, a ocasião é excelente... ele aí vem...

SAMPAIO - Afaste-se, mas não vá para muito longe. **Olhe que o cabra é capoeira!** Quando eu gritar...

ESCRIVÃO - Cadeia com ele! As ordens de Vossa Senhoria serão cumpridas à risca. (*Sai*). (AZEVEDO, 1983, p. 137, grifo nosso)

Quando não, fingem ser capoeiras com o intuito de demonstrar força e provocar medo, como na cena (IV do último ato) em que Barnabé e Sampaio, disfarçados, se esbarram na Festa do Espírito Santo, antes da chegada de Clarinha:

AMBOS - Você está cego?

SAMPAIO - Oh! que bruto!

BARNABÉ - Pra lá!

AMBOS - Céus! Quem será?

(*Afastam-se com medo um do outro.*)

SAMPAIO - Quem será?

BARNABÉ - Quem será?

AMBOS (*À parte.*) - Será, pois não! imensa asneira

Medo por ele aqui mostrar!

Eu vou, vou já, de um capoeira

As aparências tomar!

(*Provocam-se como os capoeiras.*)

(AZEVEDO, 1983, p. 170, grifo nosso)

Eram comuns as manifestações de capoeiras na Corte e o próprio Arthur escrevera, em suas crônicas, sobre os grupos. Segundo ele, era forçoso que as autoridades policiais dessem cabo dos “heróis da rasteira e das cabeçadas”, para que o Rio de Janeiro pudesse apresentar um “aspecto de civilizada” e para que ele e seus colegas pudessem andar pelas ruas de “pança erguida”. Conforme Arthur, os capoeiras atacavam, principalmente, “os barrigudos” (AZEVEDO, 2014).

Já Bitu se diz republicano¹³⁸ e reclama das arbitrariedades de Sampaio, mas na verdade seus atos são impulsionados por vingança. Com ciúmes do *affair* entre Chica Valsa e o subdelegado, o *Imparcial* é mais um pretexto para que ele possa expor o romance dos dois

¹³⁸ É interessante observar a inversão política aplicada à adaptação: em *La fille de Madame Angot*, Pitou é entusiasta da monarquia e suas canções são contra o regime republicano; na versão brasileira, Bitu está à frente do *Imparcial*, periódico a favor da República, tendo em vista o contexto monárquico.

(obrigando Sampaio a lhe pagar cinco contos pela pena) do que um meio de expor ideias republicanas. Ao saber que Clarinha está pretendida para Barnabé, seus amores são logo direcionados para a cocote. Já Abel, falso professor de *Abel, Helena*, ganha as graças de Cascais e dos participantes da festa literária de Pantaleão, mas logo se revela com suas ameaças de capoeira quando é expulso por Nicolau e os amigos e não consegue levar Helena consigo na primeira tentativa:

ABEL

Sim! Sou fanfarrão!
 Pois aqui, só num segundo,
 sou capaz, verão!
 De matar a todo mundo!

CORO

Ó que fanfarrão!
 Ó que professor imundo!
 Ó parlapatão
 quer matar a todo mundo!

ABEL (*Fazendo os gestos indicados nos seguintes versos.*)

- Eu sou capoeira!
 Não me assustam, não!
 - Passo um rasteira:
 tudo vai ao chão!
 Puxo um canivete
 pra desafiar!
 Ai, que pinto o sete!
 Mato dezessete
 e vou descansar!... (AZEVEDO, 1983, p. 300).

Dos dois velhacos, Abel é o que consegue bom resultado com suas artimanhas, ao levar Helena para Corte disfarçado de frade. Bitu, no entanto, perde os amores de Clarinha, que aceita se casar com Barnabé, e de Chica, que se entende com Sampaio.

Há, igualmente, outras personagens cômicas “mais fixas”, que representam tipos, arquétipos, caricaturas, “o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 1985, p. 41), mais “afastadas das minúcias da individualização” (MENDES, 2008) da subjetividade das personagens dramáticas. Essa fixação de tipos dá ao autor a possibilidade de trabalhar nas caracterizações de suas personagens (assim como os atores, contratados pelas companhias para o desempenho de papéis específicos), a fim de que o público se familiarize com elas. Para além dos tipos tradicionais já conhecidos, é preciso investir em sua construção perante esse público (MENDES, 2008). Por exemplo: ao caracterizar o literato Pantaleão de Los Rios, Arthur Azevedo toma de empréstimo o nome de uma personagem da *Commedia*, mas suas qualidades são distintas do Pantaleão avarento italiano (talvez o Pantaleão d’*O mambembe* se aproxime mais da versão original). Já o padre, outra personagem cômica fixa, tem, na representação de Cascais, o religioso interesseiro, que avalia os fiéis a partir de suas

oferendas, além de ser pedante, alcoviteiro e sugestivamente inclinado às tentações mundanas. É interessante observar que, ao reproduzir Cascais, Arthur Azevedo, não só não usou a questão do roubo no jogo, como não pesou a mão na tentação do vigário frente à beleza de Helena. Na opereta de Offenbach, Calcas diz claramente que gostaria que a moça sonhasse com ele e não com Páris: “CALCAS (*Olhando para ela*) – Pobrezinha, aqui ela adormece. Durma! Durma, grande rainha! E que, em seus sonhos, meu querido nome possa escapar de seus lábios rosados!” (OFFENBACH, 1874, p. 23).¹³⁹ Em Arthur, Cascais observa a beleza da moça enquanto ela dorme, mas, quando pensa em se aproximar, solta um “E não nos deixeis cair em tentação”, em seu latim macarrônico: “[...] Como é bonita! (*Dá dois passos para ela, e arrependendo-se, benzendo-se.*) *Est ne nos induca in tentationem.*”¹⁴⁰ (AZEVEDO, 1983, p. 295).

Ainda no campo da linguagem, observamos o uso das gírias e ditos populares nas adaptações azevedianas. Assim como nas operetas francesas, em que há expressões e palavras familiares ao idioma (como o *poissard* de *Madame Angot*) Antonio Martins (1988) elenca algumas palavras e expressões utilizadas em *Abel, Helena*, que, além da mudança temática, ajudaram a completar o abasileiramento da opereta. Além destes exemplos (e de muitos outros que não foram apontados aqui, mas que estão nas obras), há a linguagem caipira, já apontada em *Sota e Ás*, e a dos negros, à qual Antonio Martins (1988) chama de “crioulo”. Segundo o autor, há o crioulo falado na Corte e o falado na roça (freguesia do Rio de Janeiro), com diferenças e “deformações vocabulares”. Marcolina, a mucama de *Abel, Helena*, usa dessas deformações, bem como gírias (é dela a frase “não me meto em fundura”), cacoetes (ela repete o “cumo-chama”, expressão não encontrada em dicionários) e várias mudanças fonéticas apontadas nos levantamentos de Martins (1988, p. 157-161). Esses modos de falar abasileirados/cariocas marcam bem alguns tipos e caracterizam suas ações, complementando a cor local do enredo.

¹³⁹ No original: “CALCHAS (*La regardante*) - Pauvre, petite femme la voilà qui s'endort. Dormez, dormez, grande reine, et puisse. dans votre sommeil, mon nom chéri s'échapper de vos lèvres de rose!”

¹⁴⁰ Há, em *Abel, Helena*, diversas citações em latim ditas pelo vigário Cascais. Arthur Azevedo usa desse artifício para sugerir certo pedantismo da personagem, além de acionar o riso. Neste caso, justifica-se por sua formação religiosa, mas a presunção, mesmo que em intensidade menor, ainda está lá. Antonio Martins (1988), em estudo sobre os processos linguísticos utilizados por Arthur Azevedo, em suas comédias, nos lembra de que boa parte das citações, diretas ou parafraseadas, de Cascais são de Virgílio, como o conhecido *Audaces fortuna juvat* (A sorte ajuda os corajosos), do Livro X da *Eneida*. A expressão é utilizada pelo vigário para incentivar Abel a conversar com Helena. Um fato curioso apontado, também, por Martins (1988) é a estropiação do latim pelo vigário. Num tom propositalmente cômico, tendo em vista os espectadores que reconheceriam as referências, Cascais muda expressões tradicionais, e “ataca de latim macarrônico”, como “*Mortus est pinto in casca*” (p. 308), que podemos entender como “agora é tarde, Inês é morta” (MARTINS, 1988, p. 62). Arthur se apropria, igualmente, de expressões conhecidas das obras de Molière, do qual também foi tradutor.

Assim, os tipos fixos são retomados e atualizados ao contexto no qual o comediógrafo estava inserido. A preocupação de Arthur não era apenas retomar esses tipos cômicos de “longa duração”, e já representados nas operetas francesas e, por aqui, repaginados desde Pena, mas aproximá-los do universo do público através de recursos que marquem uma identidade, representando-a através de um “cariquês” delineado nos traços e falas de cada personagem, através do trabalho de interpretações dos atores. Alguns papéis, inclusive, eram escritos especialmente para seus intérpretes. No caso de Arthur Azevedo, as atrizes Villiot e Delmary tinham papéis bem específicos para suas atuações. As duas interpretavam personagens que iam das mocinhas (Villiot fez a Clarinha da primeira versão de *Maria Angu* e Delmary, Helena, de *Abel, Helena*) às personagens que lhe eram diretamente ligadas, principalmente no desempenho de duetos (em *Maria Angu*, Delmary é Chica Valsa, par de Clarinha Angu no dueto “Tempo feliz de infância pura” [Primeiro ato, Cena V]). Inclusive, a atuação de ambas na opereta lhes rendeu bons louros, já que tal dueto era sucesso entre os intervalos de outros espetáculos no Fênix. Na opereta original *A Princesa dos Cajueiros*, Delmary deu vida a Paulo, o par amoroso da Princesa, interpretada por Villiot.¹⁴¹

Do mesmo modo, há o caso do ator Xisto Bahia, intérprete de Bermudes, um tabaréu baiano de *Uma Véspera de Reis* (1875), que dera tanto de si na construção da personagem que Arthur Azevedo lhe propôs dividir a autoria da comédia; Bahia, no entanto, embora tenha pedido que Arthur lhe criasse o papel, feito alterações no libreto e seguido com a peça “em todo o norte”, recusou a co-autoria, como comenta o próprio Azevedo, ao contar a história da criação da comédia, em uma homenagem n’*O País*, à altura da morte do ator:

Em 2 de fevereiro de 1881, contratado por Furtado Coelho para o teatro Lucinda, mostrou-se pela primeira vez aos fluminenses no seu inolvidável papel.

Foi nessa ocasião que vi em cena a minha comédia. Não reconheci o tabaréu que inventara. No texto o personagem estava apenas indicado; o ator dera-lhe tudo quanto lhe faltava, a principiar pelos vícios de linguagem, que tão hilariante o tornavam. Esbocei apenas o tipo; Xisto Bahia corrigiu o desenho, acentuou os contornos, e deu-lhes um colorido admirável. Das minhas mãos inábeis, naquela noite em claro da rua da Conceição, saíra um títere articulado; Xisto Bahia pôs-lhe dentro uma alma, deu-lhe uma fisionomia penetrante, tornou-o profundamente humano. Aquele papel não era representado: era vivido.

Depois dessa primeira representação da *Véspera de Reis* no Lucinda, fiz ver ao artista que o seu nome tinha o direito de figurar como o de co-autor da peça. Ele protestou; não consentiu que eu lhe desse

¹⁴¹ Do mesmo modo, n’*A casadinha de fresco*, opereta subsequente à *Maria Angu*, Delmary interpretou Carlos, par romântico de Gabriela, personagem de Villiot.

metade dos aplausos que a generosa plateia fluminense dispersava ao comediógrafo, nem metade dos respectivos direitos do autor.¹⁴²

O sucesso de Bermudes foi tão grande que Arthur Azevedo, seis anos após a récita de estreia no Rio de Janeiro, criara o “prolongamento d’*A Véspera de Reis*”: a opereta original *O Barão de Pituaçu*, que estreou no Príncipe Imperial a 15 de julho de 1887, e que teve o mesmo Bermudes como personagem, também interpretado por Bahia. O episódio de Xisto Bahia e sua interpretação da personagem azevediana nos remete, novamente, à importância da desenvoltura do ator na reconfiguração de papéis fixos, como vimos acima, nas considerações de Rabetti (2014) e Costa-Lima Neto (2015). O caipira ingênuo interpretado por Bahia ganhou novas nuances, dando alma ao tipo esboçado por Arthur, graças ao seu modo característico de atuação. Sobre tipos como Bermudes, nos explica Rabetti (2014, p. 13): “são usuários de vestimenta própria e, sobretudo, detentores de um modo de atuar peculiar, sinteticamente composto”, que, no teatro, “resulta desse conjunto de características determinantes: uma imagem, uma fala, um modo de atuar, sintético e marcante” (ibidem). A partir do caso de Xisto Bahia e dos demais atores que acompanharam Arthur Azevedo na construção de sua obra teatral, e que tinham seus papéis marcados nas companhias das quais faziam parte, podemos inferir, então, que havia uma continuidade de personagens cômicas do teatro popular, possível em razão de alguns

[...] procedimentos (históricos e artísticos) autorais de reelaboração
 [...] Procedimentos *históricos* porque se traduzem no empreendimento de mecanismos de adequação da obra teatral de tradição a cada novo público receptor, implicando, portanto, necessariamente em práticas sociais. E, ao mesmo tempo, *artísticos*, porque se traduzem na clara operação de recursos autorais (criados ou reutilizados) acionados através de manipulação de outras variáveis artísticas já disponíveis, destinadas a gerar uma nova versão da obra; ou ainda através da invenção de novos procedimentos (RABETTI, 1999, p. 2 *apud* COSTA-LIMA, 2015, p. 101).

Em sentido parecido, Mencarelli (2012) aponta que existiam “um repertório de técnicas e uma arte específica” ligados às interpretações de atores cômicos. Ele dá o exemplo do ator Brandão, que elencara vários pontos para a caracterização do compadre (abrasileiramento do caipira francês), nas revistas de ano, evitando, assim que o ator caísse em monotonia:

¹⁴² *O País*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1894, ed. 03690.

1. diversificar-se a todo instante, segundo a cena episódica que comenta; 2. Conhecer bem as formas de emissão de todo gênero cômico, a fim de modelar e variar todas as cenas; 3. Dar uma vida constante a todas as cenas, especialmente às mais fracas, preparando as mais fortes. Aí deve ter um feitiço seu, sugestivo, às vezes burlesco, contrabalanceando as condições e inverossimilhanças (MENCARELLI, 2012, p. 262).

Brandão fizera tal listagem em defesa do ator cômico, que geralmente era taxado de vulgar em razão da desqualificação do teatro ligeiro. Tal listagem se assemelha aos procedimentos elencados por Rabetti (1999) e atestam a preparação dos atores para um campo “em que o autor se especializava, e que exigia uma aprendizagem, tão apurada quanto a dos atores trágicos” (MENCARELLI, 2012, p. 269). Desse modo, a construção dos tipos cômicos está diretamente ligada à companhia teatral e aos atores que são responsáveis pela encenação de tais papéis.

No caso de Arthur Azevedo, as chamadas de récitas informavam, com entusiasmo e letras garrafais, os intérpretes de suas personagens vinculados à companhia do Fênix, dirigida por Jacinto Heller.¹⁴³ Seus atores eram especializados em operetas, mágicas e revistas e foram responsáveis pelos maiores sucessos de público do teatro ligeiro. Como Arthur, Heller também se envolveu na custosa polêmica sobre a decadência do teatro brasileiro em razão dos gêneros cômico-musicados. Por vezes, Arthur Azevedo comentara o fato em defesa de Heller, e, conforme Mencarelli (2003), que fala sobre tais defesas (publicadas n’*O País* e n’*A Notícia*), “o conflito atribuído por Arthur a Heller, entre a intenção artística e a concessão ao público, parece dar o tom de toda uma geração de escritores, atores, ensaiadores, empresários e artistas cênicos em geral”¹⁴⁴ (p. 32). Foi a companhia de Heller que encenou boa parte das operetas azevedianas, sendo as atrizes Villiot e Delmary e os atores Vasques e Guilherme de Aguiar¹⁴⁵ eram os nomes mais aclamados nos jornais. À Villiot foi dado o título de primeira

¹⁴³ Heller dirigiu a companhia do Teatro Fênix Dramática por 23 anos (transferida para o Teatro Santana, em 1882).

¹⁴⁴ Exemplo disso é o de Furtado Coelho, ator e empresário do teatro realista, que, antes de Heller, já era ciente do gosto do público e passou a investir nas produções do teatro musicado, alternando as “peças de entretenimento com peças de cunho literário, como as de Alexandre Dumas Filho ou Émile Augier, em seu repertório” (MENCARELLI, 2012, p. 253). Como Coelho e Heller, Dias Braga (o empresário que produziu *A Fonte Castália*, à frente do Recreio Dramático) o mais eclético dos empresários (e, também, entusiasta da ideia de um teatro nacional), de acordo com Arthur Azevedo, também investiu em um repertório variado, para agradar todo tipo de público. Mencarelli (2012) afirma, ainda, que a companhia de Braga era exemplo do que ocorria no mercado teatral no fim dos Oitocentos: “os teatros do Rio de Janeiro ofereciam um cardápio de peças bastante variado para o público ascendente: dos dramas lacrimajantes e comédias ao circo e às revistas” (p. 257). Dias Braga foi responsável por boa parte das estreias de revistas azevedianas, a exemplo d’*O badejo* e d’*A jóia*.

¹⁴⁵ Guilherme de Aguiar, a princípio contratado pela companhia de Furtado Coelho e, depois, integrante do Fênix, tivera grande êxito com sua interpretação do Rei Caju (o Rei Tatu, nas récitas), d’*A Princesa dos Cajueiros*. Em *Abel, Helena*, interpretou o vigário Cascais. De acordo com Mencarelli (2012), Guilherme

atriz de opereta, num plebiscito organizado em 1895 (quase 20 anos após sua estreia em *Maria Angu!*). Aos atores eram feitas críticas de toda sorte, homenagens (eram oferecidos poemas às atrizes) e comparações entre os artistas. Villiot e Delmary eram comumente comparadas, causando frisson entre seus entusiastas. Um articulista do *Jornal do Comércio*, conhecido como Imparcial, indignado com a ideia de que Rosa Villiot deveria ter lições com Delmary, escreveu: “[...] O que pode Villiot aprender com Delmary? A fazer caretas? Ora, bolas! [...] Delmary fica tão longe dela quando Paris do Pão de Açúcar!”.¹⁴⁶ Ele ainda comenta sobre o apelido dado a Delmary em sua época de Alcazar: *pot-au-feu*, que, no sentido pejorativo, significa prostituta.

Das operetas de Arthur que subiram à cena, Vasques e Rosa Villiot só não atuaram n’*A Donzela Teodora* e n’*O Barão de Pituaçu*. A encenação, pensada a partir de um público consumidor, tornava-se atrativa à medida que levava em sua produção nomes conhecidos e admirados pelos espectadores. Além disso, a “marca” de alguns atores na representação de certos tipos também impulsionava esse interesse por parte de quem ia assistir ao teatro cômico-musicado. A habilidade com a música, claro, era algo importante na avaliação dos atores, bem como o já conhecido apego à nacionalidade francesa de musas como Villiot e Delmary, que foram contratadas pela companhia Heller para os papéis de Clarinha e Chica Valsa, em *A filha de Maria Angu*. Conforme um articulista da *Gazeta de Notícias*, as “atrizes vantajosamente conhecidas” eram as únicas capazes de desempenhar os papéis graças aos “recursos de suas vozes”.¹⁴⁷ A esta criação conjunta entre comediógrafo e trabalho autoral, une-se o mote social. Ao falar sobre a relação entre a comédia e a crítica social, Cláudia Braga (2003, p. 55, grifos da autora) pontua:

Sem a preocupação imediata da *elevação*, sem se aterem a escolas específicas, os comediógrafos brasileiros captaram, cada qual a seu tempo, os sinais identificadores de *determinados tipos* que lhes eram contemporâneos e, utilizando a ironia e o deboche, fizeram rir seus semelhantes com a fina crítica de seus próprios costumes.

O público, então, ao perceber esses sinais identificadores e sentir-se próximo do que via no palco, cumpria a sua catarse cômica. É importante trazer para este ponto o que Cláudia Braga (2003, p. 56) chama de “brasileirice”. O termo, ligado por ela ao teatro de revista,

interpretara os mais variados papeis e, mesmo sem muita instrução, se especializara em tipos burlescos de operetas e mágicas, e fora considerado um grande ator cômico.

¹⁴⁶ Rio de Janeiro, 18 jun. 1876, ed. 00169.

¹⁴⁷ Rio de Janeiro, 23 mar. 1876, ed. 00082 (1).

expressa o seu apelo junto às plateias mais populares. Podemos dizer, então, que a “brasileirice” já era traço evidente nas operetas, desde o *Orfeu* de Vasques.

Para Mendes (2008), essa captação de tipos pelo comediógrafo gira em torno do reconhecimento não só de personagens cômicas já tradicionais, mas *daquela* personagem cômica tradicional específica, que representa o que lhe é familiar, com sua cor local e tom satírico. Assim, quem assiste às operetas reconhece no Alferes, em Cascais, em Clarinha ou Helena, nos malandros Bitu e Abel, nos operários da Fábrica do Pinho, no janota Pedrinho, no parvo Sota e Ás, na cocote Chica Valsa, nos inseparáveis Góis & Companhia, não apenas personagens que os remeta aos tipos tradicionais da longa duração, mas, também, tipos socioculturais que vivem em seu tempo. Ainda, conforme a autora, esse processo está relacionado aos motivos pelos quais os comediógrafos escolhem determinadas personagens e situações para a construção de suas obras, bem como a atribuição de papéis a determinados atores, como vimos antes. Sobre esse poder satírico que possui o comediógrafo e o efeito catártico em conformidade à realidade de cada público, Mendes (2008, p. 190) comenta:

O fato de que na constelação satírica brilhem motivos, tipos e situações tornados arquetípicos do drama, no teatro, na poesia e nas narrativas populares, importa bem menos, para o efeito catártico, do que o poder do satirista em reavivá-los nas circunstâncias atuais e locais; isso depende de uma conformação inventiva, da capacidade artística de usar o humor e a ironia, o absurdo e o grotesco para sublinhar, naquilo que é diferente em cada tempo e lugar, um certo padrão de comportamentos que o espectador julgue dignos de censura num vicioso repertório: o político corrupto, o marido enganado, o “douto” ignorante, o fanfarrão pedante, entre outros.

Ainda sobre a comédia e sua catarse no teatro, Renata Pallottini (1989, p. 43) conclui:

[A comédia] Fala da realidade cotidiana e prosaica das pessoas simples, em geral. Seu desenlace é, via de regra, feliz, otimista. O público se sente solidário com o desenrolar da trama, se descontrai com o desenlace, que lhe dá uma espécie de catarse que não é catarse porque não implica piedade e terror, mas sim uma empatia cuidadosa, em que o riso é as vezes de cumplicidade, outras vezes de superioridade. Os personagens comuns, gente como a gente, o tom risonho, o final feliz, a ausência de um critério rígido de causa e consequência, a permissividade, tudo isso faz da comédia um gênero muito amado (embora mal falado pelos teóricos e críticos mais solenes).

Com os tipos cômicos tradicionais, vêm, igualmente, os recursos da ação também típicos da comédia renascentista, do teatro de feira e dos entremezes. É o que Mendes (2008)

chama de “troca de identidades, travestimento e trapaças”. Arthur Azevedo lança mão desses recursos em suas comédias, e, em *A Filha de Maria Angu e Abel, Helena*, pega carona nos processos criativos dos libretistas franceses para construir seus elementos cômicos. Nas operetas aqui referidas (francesas e adaptadas), há situações de troca de identidades e trapaças: Páris e Abel se disfarçam de frade e enganam a todos; Clarinha e Clairette forjam sua própria prisão; Barnabé e Pomponnet são ludibriados e presos em razão de falsos furtos arquitetados por Chica Valsa/Mme. Lange; os jogadores clandestinos da casa de Chica Valsa se disfarçam com barbas, casacos e bengalas, enquanto os conspiradores de *La Fille de Madame Angot* usam perucas loiras e colarinhos pretos; Barnabé sai da prisão com as roupas do amigo, enquanto Pomponnet aproveita um favor que um amigo lhe deve para pegar suas roupas e escapar do xadrez. No último ato, tanto nas operetas de Lecocq e Offenbach quanto nas adaptações de Arthur Azevedo, as personagens que chegam ao encontro marcado por Clairette/Clarinha (Mme. Lange, Pitou, Larivaudière e Pomponnet/Chica Valsa, Bitu, Sampaio e Barnabé) estão disfarçadas, e, com exceção de Pomponnet/Barnabé, todas têm uma carta reveladora em mãos, outro recurso cômico tradicional. Como é de se esperar, após os quiproquós solucionados e os disfarces revelados, ocorrem as típicas cenas finais com festa, música e/ou confusão.

Portanto, tipos e situações sociais aparecem em *A Filha de Maria Angu e Abel, Helena* em duas vias:

1. no processo adaptativo, seguindo a estrutura musical das operetas de Lecocq e Offenbach, respectivamente, com suas devidas alterações e aclimações;
2. revisitando personagens cômicas tradicionais (as de “longa duração”), atualizando-as através da releitura de personalidades reais dos Oitocentos (o que Vasques já havia feito aqui e Offenbach, na França), ou, talvez, uma “paródia temática”¹⁴⁸ dessas personalidades, no sentido de recriar tipos, dando-lhes um caráter satírico.

No entanto, o conceito de paródia utilizado para classificar (e desqualificar, em se tratando da crítica erudita, em sua maioria) as operetas adaptadas de Arthur Azevedo gera uma dúvida enquanto à sua função estilística, uma vez que suas operetas surgem mais com o intuito de agradar um público receptor já familiarizado com o modelo teatral francês, que de ridicularizar as versões francesas, embora haja traços críticos não às operetas de Lecocq e

¹⁴⁸ Aquela construída quando a “transposição se dá a partir de ideias configuradas em situações narrativas e dramáticas” (COSTA, 2009, p. 252).

Offenbach, mas a aspectos que transitam de uma cultura para outra, como a paródia de tipos e costumes e a supervalorização do estrangeiro. De tal modo, tentaremos perceber como se dá o processo adaptativo paródico em *A Filha de Maria Angu e Abel, Helena*, levando em conta o que Linda Hutcheon (2013) chama de “repetição com diferença”, expressão também utilizada por ela em relação à adaptação. Segundo a autora, “tal como as paródias, as adaptações têm relações declaradas e definitivas com textos anteriores; geralmente chamados de ‘fontes’” (HUTCHEON, 2013, p. 24).

4.5 “As hienas do teatro”: as adaptações paródicas interculturais

Em *Abel, Helena*, um exemplar d’*A Filha de Maria Angu* é o prêmio do concurso literário da festa de Pantaleão de Los Rios. Vemos no discurso do Alferes Andrade a representação das críticas acerca das paródias representadas na Corte:

PEDRINHO - E que livro é esse? Dá licença? (*Toma o livro e lê o título.*) *A Filha de Maria Angu*.

ALFERES ANDRADE - Ora via! Uma paródia! uma paródia!...

NICOLAU - E o que tem que seja uma paródia?

ALFERES ANDRADE - Vi-a representar... É a maior bagaceira... (*Com energia, puxando pela espada.*) E não me digam que não é!...

NICOLAU - Quem foi que disse, Seu Alferes? Guarde a durindana, homem!

ALFERES ANDRADE - É assim que o Senhor Pantaleão de los Rios quer fazer literatos: dando-lhes de presente *A Filha de Maria Angu*!

PEDRINHO - Não seja tolo, Seu Alferes!

ALFERES ANDRADE (*Tirando a espada.*) Isso é sério?

PEDRINHO - Muito sério! (AZEVEDO, 1983, p. 275).

Embora o Alferes se mostre indignado com o prêmio, logo em seguida, ao tentar responder ao jogo de adivinhação, ele assume o recurso literário enquanto algo engraçado: “ALFERES ANDRADE - Eu disse paródia! E ele é! O que é que tem graça? Paródia! (*Murmúrios.*)” (AZEVEDO, 1983, p. 276). A ironia do autor, aqui, é clara: condena-se a obra por se tratar de uma paródia, de qualidade literária inferior, conforme a crítica erudita, mas acha-se graça dela. Observamos, assim, nas falas do Alferes, uma metacrítica direcionada à questão mais em voga do meio teatral à época: as produções de paródias e o seu sucesso de público no mercado teatral carioca, para o desgosto de críticos e intelectuais do teatro.

Como já dito, o próprio Arthur Azevedo comentava sobre a necessidade de se “parodiar” para atender a um público específico e, conseqüentemente, poder viver de sua

pena.¹⁴⁹ Ele mesmo gostaria de se manter com suas obras originais, mas o que fazia sucesso (no início de sua carreira enquanto comediógrafo) era o teatro de opereta francês, gênero que ele só nacionalizaria depois do êxito de suas versões adaptadas, nas quais “as referências mitológicas e literárias davam lugar a personagens e costumes próprios de nossa terra. A criação de enredos nacionais para preencher as formas musicadas garantiu a apreciação dos gêneros por um público eclético, composto pelas diferentes ‘classes sociais’ do Rio de Janeiro *fin-de-siècle*”. (NEVES, 2006, p. 50).

Para Bakhtin (2000), a paródia (que ele associa à carnavalização, já que o carnaval é tido como uma inversão de valores sociais) não é mais considerada como um gênero inferior, pois pode estar associada a diversos gêneros, sem hierarquia de valores. Na paródia, há uma atualização do que se parodia, um novo tratamento crítico da obra, “sendo às vezes cínico-desmacarador” (p. 107). É o caso do *Orfeu* de Offenbach e de sua *La Belle Hélène*, já que ambas desconstruem os mitos gregos clássicos. Já para Flávio Kothe (1980), que compara a paródia e a estilização, “a paródia existe completamente à sombra daquilo que parodia [...] tende a cair num nível artístico mais ou menos baixo”, enquanto a estilização é “uma paródia que deu certo como arte maior” (p. 99-100). Note-se uma concordância do crítico com os intelectuais coetâneos de Arthur Azevedo, que, por sua vez, defendeu a paródia em resposta a um articulista:

E não tem razão o Sr. Cardoso da Mota em considerar a paródia o gênero mais nocivo, mais canalha e mais impróprio de figurar num palco cênico. 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 premeia a virtude.¹⁵⁰

Agora, vejamos alguns trechos da explicação do verbete “paródia”, no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, organizada por Marta Costa (2009, p. 257):

¹⁴⁹ Lembre-se da revista de ano *O homem*, de 1888, na qual Arthur e Moreira Sampaio se valem de partes do romance homônimo de Aluísio Azevedo, para construir alguns quadros do espetáculo. No “monólogo preliminar”, os autores (na voz do ator Colás) lembram que a paródia, embora haja quem a possa ver mal pela má fama do recurso estilístico, nada faz além de homenagear o romance naturalista; uma cortesia ao talento do irmão (que até colaborou com a produção da peça). Sobre isso, João Roberto Faria (2017, p. 240) comenta, em seu estudo sobre o diálogo entre os dois textos, que as partes revisitadas por Arthur e Sampaio levam graça a algumas passagens e situações entre personagens: “Podemos imaginar que o espectador de *O homem*, em 1888, divertiu-se bastante com a cena, se antes havia lido o romance e percebeu a paródia. No entanto, a comicidade atinge também quem não leu o romance, graças aos ingredientes postos pelos autores [...] O que percebemos é que o exagero e a caricatura da loucura [da personagem Madalena] têm graça autônoma, mas também potencializam a comicidade da paródia”. Notamos, então, que a paródia, neste caso, revitaliza, a partir do viés cômico, a obra-fonte, dando-lhe outro caráter, longe de ridicularizá-la no sentido crítico.

¹⁵⁰ *O País*, Rio de Janeiro, 16 mai. 1904, ed. 07160.

- (1) contracanto ou versão transposta;
- (2) recriação geralmente cômica ou burlesca de uma obra, gênero, estilo ou estereótipo literário, com sentido crítico insinuado ou explícito;
- (3) transposição de um texto tomado como modelo, já escrito e conhecido, manipulado e submetido a um formato crítico;
- (4) a alteração proposital da obra parodiada produz, necessariamente, modificação das intenções e significados primeiros;
- (5) esse caráter de ruptura com o já conhecido permite ao gênero registrar juízos e valores sobre os costumes da época em que foi escrito.

Como exemplo, Costa (2009) cita *A Filha de Maria Angu e Abel, Helena* como paródias dos libretos de Clairville, Koning e Siraudin, e de Meilhac e Halévy, respectivamente. Cita, também, a revista *Fritzmac* (1888), escrita em parceria com o irmão de Arthur, Aluísio Azevedo. A diferença é que, na revista, a personagem protagonista nos remete a uma versão jocosa do *Fausto*, de Goethe.

Nas operetas adaptadas, porém, não existem versões jocosas de personagens dos textos franceses, mas tipos brasileiros construídos em paralelo aos franceses, muitos já aproveitados dos tipos da comédia renascentista, numa “perspectiva antropofágica” (METZLER, 2015, p. 89) de reaproveitamento do estrangeiro. Os nomes próprios, claramente criados a partir dos nomes das personagens francesas, nos ajudam a emparelhar os textos no sentido de aproximar informações entre ambos e perceber o que foi modificado para abrigar o que para nós não faria sentido, como o mercado de Halles transformado na Fábrica do Pinho de Maria Angu; como a festa de Calypso, num cabaré parisiense, transformada na festa do Espírito Santo, numa freguesia do Rio de Janeiro, enfatizando a característica popular e religiosa dos costumes brasileiros e deixando o desfecho do último ato muito próximo aos finais festivos dos entremeses; ou, ainda, uma reunião de conspiradores monarquistas convertida em uma jogatina clandestina em uma residência carioca. Em *Abel, Helena*, um templo de Júpiter soaria estranho, já que a opereta não tinha motes mitológicos, como *Um roubo no Olimpo*, por exemplo. A solução: adaptar a versão mítica do templo e do adivinho Calcas em uma festa popular do catolicismo, coordenada pelo pároco da Matriz, Cascais.

Nesse sentido, observamos essa dimensão intercultural a partir do momento em que a obra de um autor brasileiro dialoga com uma de autoria estrangeira, dando-lhe um novo sentido, que pode ser reconhecível ao público tanto pela proximidade do texto primeiro (caso o sujeito receptor o conheça) quanto pelas informações locais inseridas na nova versão. Assim, a ideia de parodiar *La Fille de Madame Angot* e *La Belle Hélène* não nos parece motivada a criticar, seja insinuadamente ou explicitamente, ou modificar as intenções ou

significados expressos pelos libretistas franceses, mas sim ressignificar os textos, reinventando e “revitalizando o familiar” (HUTCHEON, 2013, p. 159), a fim de que as operetas pudessem ser consumidas por um público que admirava o repertório do teatro ligeiro francês e que pudesse, ao mesmo tempo, se sentir próximo da nova versão adaptada ao nosso contexto sociocultural. A ideia de “canto paralelo”,¹⁵¹ então, soa mais aplicável ao processo de adaptação paródica das duas operetas aqui estudadas.

Mais próxima dessa concepção, Linda Hutcheon (1985, p. 48, grifo nosso) explica:

Nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, **repetição com diferença**. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação.

A ironia, em *A filha de Maria Angu e Abel, Helena*, assim, se dá no vaivém das obras, compreendido pelo espectador próximo da obra-fonte e de sua adaptação paródica. A partir do momento em que a plateia reconhece e ri de elementos próximos da realidade carioca, acomodados no que, antes, era comum ao meio francês, ela não só se remete à obra original, como uma referência (pela cumplicidade), mas consegue compreender o jogo da adaptação paródica e assimilar o texto azevediano e a sua materialização em espetáculo como produtos reformulados, com novos significados (pela distanciação). Desse modo, ao percebermos que Arthur escolheu representar uma praça pública de Maria Angu, uma fábrica de tecidos e um festejo católico, como a Festa do Divino, para substituir o bairro e o mercado de Halles e um baile em um cabaré parisiense, elementos de enredo de Clairville, Koning e Siraudin, compreendemos a *Maria Angu* como uma obra com sentido próprio, com o qual nos familiarizamos.

Um fato interessante que assinala bem as produções dessas operetas adaptadas é a marca do termo “paródia” em críticas e anúncios de récitas. O próprio Arthur sempre se

¹⁵¹ Sobre a expressão, Mazzi (2011, p. 27) recupera o pensamento de Haroldo de Campos: “ela [a paródia] não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo”.

referia às suas adaptações como paródias. No dia 23 de março de 1876, dois dias após a estreia d’*A filha de Maria Angu*, a *Gazeta de Notícias* publicava o seguinte:

O extraordinário êxito que teve entre nós, como em outras cidades, a famosa ópera de Lecocq, *La fille de Mme. Angot*, sugeriu ao Sr. Arthur de Azevedo a ideia de, aproveitando aquela excelente música, escrever uma **paródia** à já tão célebre ópera. Conquanto nos pareça que a peça de Lecocq, que já é uma **paródia**, não se prestasse muito a ser parodiada, e que muito melhor seria e de mais seguro êxito, uma boa tradução, somos forçados a confessar que a peça que anteontem se representou na Fênix, salvo algumas inverossimilhanças pela dificuldade de aclimatar certas cenas, contêm alguns ditos de espírito e alguns *couplets* que nos pareceram imitados com felicidade.¹⁵²

Note-se que o termo paródia é usado pelo articulista para caracterizar as duas operetas. *Maria Angu* é classificada como uma paródia por “imitar” a obra de Lecocq, com a aclimatação de “certas cenas”. Lecocq, Clairville, Koning e Siraudin, por sua vez, criaram *Mme. Angot* a partir de um contexto histórico importante para a França: a época de vigência do Diretório, durante a Primeira República. A paródia, então, é configurada como uma releitura jocosa do período, aproveitando tipos da cultura popular (*Madame Angot*) e personagens reais da Revolução.

Já no Brasil da década de 1870, o cenário sociopolítico era movido pela Questão Religiosa, pelas reformas urbana e eleitoral (republicanos, liberais e conservadores eram notícias em todos os periódicos da imprensa), pela contenda entre liberalismo e religião, pela crise financeira em vários setores e províncias (muitas vezes associada à defasagem da mão de obra servil, cuja responsabilidade recaía sobre o Ministério do Visconde do Rio Branco, que sancionou a Lei do Ventre Livre, em 1871), pela imigração europeia... Em meio a estas questões, estavam as viagens do Imperador, que maculavam sua postura de governante, já que o monarca se ausentava justamente em momentos nos quais o país passava por crises generalizadas. Além disso, além da problemática dos jogos ilegais, havia, nos jornais, questões pontuais de serviços públicos como concursos, serviços precários dos Correios e assuntos de segurança pública que envolviam, em sua maioria, ministros, chefes de polícia, subdelegados e escrivães.¹⁵³ Decerto, Arthur Azevedo se valeu desse contexto rotineiro

¹⁵² *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1876, ed. 00082, grifo nosso.

¹⁵³ No *Mequetrefe*, episódios envolvendo funcionários de subdelegacias (chefes de polícia, delegados, subdelegados e escrivães) eram comumente relatados. Um deles, encontrado na edição 00026, de 24 de junho de 1875, dizia respeito à frequência de tais funcionários no Alcazar Lírico. Conforme o articulista “J. Prével”, “o melhor camarote do Alcazar, o mais espaçoso, o mais próximo do palco (*avant-scène*) e que a administração ornou com espelhos, veludo e maior número de assentos, e que vendia por maior preço etc., etc., foi invadido

noticiado na imprensa carioca para a criação do subdelegado Sampaio, personagem correlata ao banqueiro Larivaudière, de *La fille de Madame Angot*, assim como o Escrivão, personagem tiracolo de Sampaio, que equivale ao francês Louchard, oficial de polícia com o qual o banqueiro arquiteta a prisão de Pitou. Na adaptação, inclusive, o Escrivão tem bem mais espaço na trama que o oficial Louchard em *Madame Angot*, do qual a atuação se resume, além do conchavo com Larivaudière para calar a boca de Pitou, à prisão de Clairette. Em *Maria Angu*, o Escrivão também é cúmplice do subdelegado nas escapadelas das jogatinas e no seu caso secreto com Lange, e, embora demonstre lealdade a Sampaio com o repetitivo bordão “as ordens de Vossa Senhoria serão cumpridas à risca”, é constantemente chamado de “bolas” e “grande animal”. Sobre as questões republicanas, Arthur, apesar de ter caracterizado Bitu como republicano, não carregou a pena para representar as discussões que estavam em voga sobre as coalisões entre governo e oposições.

Como já dito, eram corriqueiras as récitas concomitantes das versões francesas (geralmente em cartaz no Alcazar) e das “paródias” produzidas a partir delas. Já no século XVIII, também havia sintonia entre récitas de originais e suas paródias pelo mundo: “nos séculos XVIII e XIX, paródias às óperas mais populares apareciam com frequência em palco, ao mesmo tempo em que o original” (HUTCHEON, 1985, p. 97). A autora menciona a ligação das paródias ao sucesso das obras às quais elas parodiam; segundo ela, o número de paródias produzidas “atesta uma influência penetrante”. É o caso tanto de *Madame Angot* quanto de *La Belle Hélène*, como vimos: obras que obtiveram grande êxito perante o público francês. Tal sucesso foi o que impulsionou a importação das peças pelo Alcazar, consciente de um público carioca que tinha os moldes franceses como exemplos de cultura e sofisticação.

Ainda, na nota d’A *Gazeta*, o articulista admite que uma “boa tradução” talvez fosse mais segura que uma paródia, mas que a peça de Arthur, que aproveitara a “excelente música” de Lecocq, havia tido êxito, mesmo com a impossibilidade de adaptar certas cenas. Após o trecho transcrito, o articulista faz comentários favoráveis sobre a atuação dos atores, principalmente em relação às interpretações musicais de Villiot e Delmary, que cantaram com “mimo e sentimento” o dueto “Tempo feliz da infância pura”, correspondente, em *Madame Angot*, ao “Jours fortunes de notre enfance”. Vejamos a estrutura de ambos:

pela autoridade policial que atualmente preside aos espetáculos daquele teatrinho, e contra seus interesses e vontade, a administração deixou vingar a invasão”.

“Tempo feliz da infância pura”

Dueto

JUNTAS - Tempo feliz da infância pura,
Em que há mamãe, em que há papai!
Tanto prazer, tanta ventura,
Fugiu veloz, bem longe vai!

CHICA VALSA - Lembrada estás quando fui
ao portão
Pra conversar cum estudante
Do qual conservo ainda - e por que não?
Muita cartinha interessante?

CLARINHA - Lembrada estás de um
professor
Que, me encontrando um dia a jeito,
Apertou-me contra o seu peito
E quatro beijos me pregou?

CHICA VALSA - E felizmente o tal sujeito
Com isso só se contentou...

JUNTAS - Tempo feliz da infância pura, etc.

CHICA VALSA - Hoje aqui - deixa que te
diga!
Passo uma vida de invejar!

CLARINHA - Eu não invejo, minha amiga,
O teu viver de lupanar!

CHICA VALSA - Ah! naquele belo tempo,
Que passou, não volta mais,
Eu dar-te-ia esta resposta
Na linguagem dos teus pais:

(Pondo as mãos à ilharga.)

Eh! Olá! Não grimpes, não!
Ou retiras a expressão,
Ou co’ esta mão
Dou-te muito pescoção

CLARINHA - Eu poderia responder:

(mesmo jogo de cena.)

Vosmecês não querem ver
Esta tipa sem pudor,
Negociando o seu amor,
E vendendo a quem mais der

“Fortunas de nossa infância”

Dueto

JUNTAS - Fortunas da nossa infância
Em que nós dissemos: mamãe, papai;
Dias de felicidade e inocência
Ah! O quão longe está!

MME. LANGE – Você se lembra quando me
contou
Sua posição sem igual,
Que eu rapidamente, secretamente,
Dominei toda a história do mercado.

CLAIRETTE - E o catecismo *poissard*
Que nos afastou,
Com inocência e cinismo
Nossos muitos débitos.

MME. LANGE – É este mesmo o único
catecismo
Que nós duas conhecemos bem

JUNTAS - Fortunas da nossa infância etc.

MME. LANGE - Agora que sou poderosa,
Fazem músicas contra mim.

CLAIRETTE - E é, ai de mim! eu quem as
canto,
Sou eu que falo mal de você!

MME. LANGE - Eu não te culpo, garotinha,
Mas neste tempo abençoado,
Eu teria respondido rapidamente:

(Mãos nos quadris)

Eh! Então ouça,
Senhorita *Trognon*,¹⁵⁴
Se você cantar nesse tom,
Pelo amor de Deus, *(bis)*
Agarro você pelos cabelos!

CLAIRETTE – E eu teria respondido a você:

(Mãos nos quadris)

Aqui, veja essa virtude
O que tem braços e pernas nus?
Não é certo que Vênus
Sairia das águas

¹⁵⁴ Do literal, caroço; do pejorativo, repolho; do popular, expressão afetiva “coração”: *le petit trognon; mignon*.

Seus encantos de mulher!

JUNTAS - Ai que prazer!

CHICA VALSA - Isto é melhor, pudera não!
Do que a linguagem de valão!

JUNTAS - Ah! ah! ah! bonitas coisas
No colégio fui saber,
E hoje em dia,
Todavia,
Tenho ainda que aprender!
Que prazer a infância dá!
Outro assim não há!...

CHICA VALSA - Lembrada está de alguns
dizeres
Que sem querer fui saber eu?
Diziam que teu pai morreu
Dois anos antes de nasceres

CLARINHA - Lembrada estás de certa
história
Que foi bem pública e notória
No bom tempo que lá vai?
Nós não soubemos nunca o nome de teu pai!

JUNTAS - Ah! ah! ah! bonitas coisas, etc.
(AZEVEDO, 1983, p. 152-154).

Para assustar os pardais?

JUNTAS – Ah! Realmente
É encantador!

MME. LANGE - É melhor, na verdade
Que o tom da boa sociedade
Ah! ah! ah! ah!

CLAIRETTE - Ah! ah! ah! ah!

JUNTAS - Nunca nada será igual
Ah! ah! ah! ah! Ah! ah! ah! ah!
A palavras como essas.

MME LANGE - Você se lembra
Que um dia descobrimos que o pai Angot
estava morto
Trinta meses antes do seu nascimento?

CLAIRETTE - E você lembra, minha
querida,
De uma história mais importante?
Mesmo buscando, buscando bem,
Nunca fomos capazes de saber o nome do
teu.

MME. LANGE - Ah! ah! ah! quando as
portas foram fechadas,
Ninguém nunca, nunca saberia
Que coisas estranhas foram ensinadas e
aprendidas
Naquele velho e querido internato.

JUNTAS - Ah! ah! ah! ah!
Ah! ah! ah! ah!
Nunca nada será igual
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!
Aqueles dias felizes se foram.
(LECOQCQ, 1874, p. 38-39)¹⁵⁵

Na versão francesa, Lange e Clairette conversam sobre o tempo em que se conheceram no internato. Clairette, filha de Madame Angot, figura conhecida por todos do Mercado de Halles, comenta sobre o “catecismo *poissard*” da época. Em pesquisa, o sentido de *poissard/poissarde* nos remete a um modo de ser francês referente às pessoas mais simples, geralmente ligado aos mercadores de peixe e às camadas mais baixas da população francesa:

¹⁵⁵ Tradução nossa. Para ver a letra do libreto francês, ver o Anexo 8.

o gênero *poissard*, ou, literalmente, o gênero peixeiro.¹⁵⁶ Daí o porquê do termo estar associado à sua mãe, que era uma dessas vendedoras de peixe do Halles (conforme as coplas de “Marchande de marée” [“Mercadora da maré”], no primeiro ato), e que, como já fica posto no início da trama, era “muito bonita”, mas “pouco educada” (“Tres-jolie, / Peu polie”) (LECOQ, 1874, p. 9). Tanto Lange e Clairette são conhecedoras dos costumes *poissard*, “ensinados e aprendidos” tanto no mercado quanto no internato.

A solução de Arthur Azevedo para adaptar essa informação ao nosso meio foi o arranjo de um namorico de portão para Clarinha, do qual Chica seria cúmplice. Sobre os costumes *poissard*, que denotam, além do estilo de vida típico dos mercadores de Halles, um tom de lubricidade aperfeiçoada no internato, Arthur Azevedo adaptou a informação de forma mais leve (e, talvez, irônica, quando pensamos nas escapadelas de Clarinha para namorar), quando ambas comentam, juntas, sobre as “coisas bonitas” que aprenderam no colégio. Lange também menciona a canção de Pitou, que expunha seu caso amoroso com Larivaudière. No dueto de *Maria Angu*, porém, não há referência da carta lida por Clarinha. Ao invés disso, Chica ostenta a vida de cocote e Clarinha, com ironia, diz que não inveja a sua profissão. Em tom de brincadeira, Chica ameaça a moça, na “linguagem de seus pais” (os Angu), com um “pescoção”. A reação é a mesma em *Madame Angot*, mas em resposta à Clairette, que assume ter cantado em público a música de Pitou.

Há, nos dois duetos, o caso da descoberta sobre o pai de Clairette/Clarinha. A informação de que Monsieur Angot não é pai de Clairette nos é dada logo no início do primeiro ato: Amaranthe (uma das mães adotivas do mercado) informa aos demais mercadores: “Bem! a menininha tinha três anos e havia cinco que o pai Angot estava morto!” (LECOQ, 1973, p. 8).¹⁵⁷ Em *Maria Angu*, a informação, dada por Chica Pitada, é a mesma, em outras palavras: “Daí que a pequena tem vinte anos e há vinte e dois que o Alferes Angu deu a casca!” (AZEVEDO, 1983, p. 127).

O processo de reaproveitamento da melodia com mudança de letra, conhecido como “contrafação”, já era comum nas manifestações teatrais brasileiras desde a época da catequese indígena pelos jesuítas. Costa-Lima Neto (2014), estudioso da musicalidade nas obras de Martins Pena, nos lembra do trabalho de doutrinação católica dos indígenas:

¹⁵⁶ O escritor francês Jean-Joseph Vadé, em 1758, escrevera *Cathéchisme Poissard*, uma espécie de levantamento de linguagem e costumes dos mercadores de Halles. Sobre o criador do gênero *poissard* e sua obra, ver BRUM, Sandrine. *Jean Joseph Vadé: un auteur poissard*. Mémoire du Master 2 Culture de l’écrit et de l’image. 2015. Disponível em: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65836-jean-joseph-vade-un-auteur-poissard.pdf>.

¹⁵⁷ No original: “Eh ben! la petite fille avait trois ans, et il y en avait cinq que le père Angot était défunt!”

Anchieta escrevia autos em português, tupi, espanhol e latim, nos quais os diálogos eram alternados com números musicais, geralmente versões religiosas de cantigas e romances ibéricos, além de danças ameríndias, portuguesas e mistas. O processo utilizado por Anchieta consistia na composição de letras e preparação de cantigas adaptadas a melodias populares, transformando seu sentido profano em espiritual.

[...]

Representadas no terceiro quartel do século XVI, os autos ou tragicomédias, em latim, dos jesuítas utilizavam um aparato cênico que tentava atrair o maior público possível visando à catequização: entremezes cômicos, danças e bailados, coros e episódios musicais.

O estudioso, enquanto acadêmico de Música, comenta, também, sobre a preservação da métrica nessas “contrafações ao divino”. Neste trabalho, porém, não nos aventuraremos em tal seara, em razão das demandas de tradução, uma vez que nos valem de textos bilíngues (francês-ínglês) e que há peculiaridades da língua estrangeira que podem comprometer a estrutura métrica quando passadas para o português.¹⁵⁸ O interesse, portanto, é perceber como Arthur Azevedo, em parceria com Henrique de Mesquita, Sá Noronha e A. Tavares (maestro responsável pelos ensaios das composições da nova versão de *Maria Angra*, em 1894), encaixou as letras de seus libretos nas músicas de Lecocq e Offenbach já existentes.

Como percebemos, no dueto de Clarinha e Chica Valsa, há o aproveitamento de ideias, nos sentidos de palavras traduzidas do francês para o português. Em sua estrutura, há uma troca de lugares na estrofe que comunica os aprendizados do internato, sem comprometer o sentido do texto. E as novas informações (o namorico de Clarinha e a ostentação do lupanar de Chica) foram adequadas à música francesa com a provável preocupação de uma melhor acomodação da métrica à melodia, sem falar no óbvio cuidado do autor em utilizar palavras que validassem a verossimilhança do enredo.

A notícia de que Clarinha era a leitora da “gazeta da freguesia” que comprometia Chica e Sampaio chega à cocote através de Sampaio e Barnabé, pouco antes do reconhecimento das amigas que antecede o dueto. A informação na adaptação, então, fica implícita, quando ela se dá conta de quem é sua delatora. Pouco antes do encontro, na Cena IV, Chica comenta sobre o barão, pai de Clarinha, e menciona a possibilidade de levar a moça até ele, em troca de um bom pagamento:

¹⁵⁸ Um exemplo é a palavra *débitions*, do dueto “Jours fortunes de notre enfance”, de *Madame Angot*. Em pesquisa a alguns dicionários online, descobrimos que se trata de um verbete que pertence ao francês belga (lembramos que a opereta fora encenada, pela primeira vez, em Bruxelas), e, além de seu significado literal, “débitos”, há variações de sentidos da palavra, que pode indicar, no cunho popular, gaguejar, falar de modo incompreensível ou cantar de forma rápida e vívida.

CHICA VALSA - O Sampaio e o jogo não me bastam. A incumbência é lucrativa, e não é a primeira que desempenho com felicidade. Se a pequena é realmente bonita, o barão me pagará bem... Hoje é um dia completo! Só me falta o meu Bitu! (AZEVEDO, 1983, p. 151).

Em *Madame Angot*, porém, na cena equivalente, não há menção ao turco de Constantinopla. Ao invés disso, Lange menciona a proximidade de horários entre o seu encontro com Pitou e a reunião de conspiradores, além da conveniência de se evitar um escândalo envolvendo seu nome e o de Laurivadière, responsável pelo policiamento francês, e da comparação a Romeu e Julieta, tendo em vista que ela e Pitou têm ideias partidárias distintas:

MME. LANGE - À meia-noite e são às onze horas que o aguardo! Ah! não era aqui que eu deveria tê-lo feito vir. Larivaudière mantém toda a polícia em seu poder, e especialmente neste momento, um escândalo poderia me custar caro”. Pitou é encantador! Mas por que é meu inimigo, por quê? Ah se pudéssemos ser inimigos como Romeu e Julieta! (LECOCQ, 1874, p. 36)¹⁵⁹

Já no início do primeiro ato, observamos uma total adaptação do libreto por Arthur Azevedo ao caracterizar a personagem Maria Angu. Observemos as coplas de ambas as peças:

“Na fábrica do Pinho”

Coplas

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,
tendo uns cobres no baú,
Respondona,
Gritalhona,
- Era assim Maria Angu!

“A marcha do casamento”

Coplas

I

Comerciante da maré,
Por cem mil razões
Ela foi adorada
No mercado de peixe.
Domingos e feriados,
Quando nós a provocávamos,
Os dois punhos nos quadris,
Ela falava o que tinha à cabeça.
Muito bonita,
Pouco educada,
Possuindo uma grande fortuna;
Não era uma mendiga.
Forte na goela,
Essa era Madame Angot!

TODOS - Muito bonita,
Etc., etc.

¹⁵⁹ No original: “A minuit, et c'est a onze heure que je l'attends !... Ah ! ce n'é'tait pas ici que j'auraia dû le faire venir. Ce Larivaudière tient toute la police à ses gages, et surtout en ce moment, un scandale pourrait me coûter cher... Il est charmant, ce jeune Ange Pitou!... mais pourquoi est-il mon ennemi, pourquoi?... Ah! si nous pouvions être ennemis comme Roméo et Juliette.”

CORO - Arrogante, etc.;

II

CHICA (Pitada) - Andou por Sorocaba
 Por Guaratinguetá,
 Por Pindamonhangaba
 Por Jacarepaguá.
 Depois, em Caçapava,
 Um certo capitão
 Vendeu-a como escrava
 E foi pra correção!
 Paraíba
 Guaratiba,
 Chapéu d'Uvas, Iguçu,
 Itaoca
 Aiuruoca
 Tudo viu Maria Angu!
 CORO - Paraíba, etc.

III

CHICA - Enfim, por toda a parte
 Depois de muito andar,
 Sem mais tirte nem guarte
 Na corte foi parar;
 Um barão com grandeza
 Por ela se enguiçou,
 E deu-lhe cama e mesa
 No grande Hotel Ravot!

 Arrogante, etc

(AZEVEDO, 1983, p. 128-129)

II

AMARANTHE - Num balão ela subiu
 Navegando pelo ar;
 E mais tarde ela confrontou
 Os mares e os desertos:
 No Malabar, em cativoiro
 Acreditando ser viúva, infelizmente!
 Queriam queimá-la viva
 Está na moda lá!
 Louca e séria,
 Ela, valente
 Balão, tempestade e estaca;
 O trovão
 Não poderia ter feito
 Voltar a mãe Angot

TODOS – Louca e séria,
 Etc., etc..

III

AMARANTHE - Finalmente, por toda a sua
 vida
 Ela viajou, mas
 Foi principalmente na Turquia,
 Que ela teve mais sucesso.
 Apesar de suas quinhentas mulheres,
 O sultão, certa noite,
 Queimando em mil chamas
 Jogou o seu lenço!

Muito bonita,
 Etc., etc.

(LECOQC, 1874, p. 9-10)¹⁶⁰

As coplas se aproximam em sua estrutura na contagem de versos, mas se distanciam no sentido de suas informações. Nas duas, sabemos sobre uma mulher geniosa que muito viajou, enfrentou dificuldades e se engraçou por um homem de posses. O modo de entendermos isso em cada trecho, porém, é diferente. Na adaptação, Arthur Azevedo utiliza elementos que nos remetem ao contexto brasileiro. Cidades e bairros do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais são mencionados por Chica Pitada, que conta a história da companheira de fábrica. Assim como o harém turco é transformado no Hotel Ravot, famoso estabelecimento da Rua do Ouvidor, pauta de constantes revoltas de articulistas de jornais, que escreviam sobre as mulheres que apareciam em suas janelas, pintadas e ornadas de forma

¹⁶⁰ Tradução nossa. Para ver a letra do libreto francês, ver o Anexo 9.

escandalosa (SILVA, 2012). Supomos, então, que Maria Angu era da “roda de cortesãs” do Ravot, onde teve “cama e mesa” e deu à luz sua filha.

Nas cenas XIV e XV (primeiro ato), Clarinha Angu continua tentando retardar seu casamento com Barnabé (após tentativa frustrada da carta anônima que expunha a história de seu pai, enviada ao vigário) e resolve ler uma edição do *Imparcial*, ato proibido por Sampaio: “O *Imparcial* aqui vou ler e desse modo me faço prender!” (AZEVEDO, 1983, p. 142). A instrução de Clarinha é, assim, relevante para a sua caracterização, pois o estratagema da leitura pública do jornal é dependente disso. A ação pública ganha, portanto, outros contornos: mesmo que o subdelegado seja citado, não é sua atuação no cargo que está em jogo, mas as demandas de uma moralidade pública, ou seja, os pequenos desvios e sua vida privada: Sampaio, pai de três filhas, viúvo e “já cansado” (o que figura certa idade), enquanto subdelegado, cargo público responsável pela ordem da freguesia, não deveria ser afeito às jogatinas e aos romances com cocotes. Ele mesmo lembra contradição moral que permeia o seu cargo de ordem, sua posição enquanto pai de família e suas ações escusas de amores com a “Chiquinha”: “Por meu gosto ninguém o sabia! Tenho três filhas solteiras!” (AZEVEDO, 1983, p. 145). Portanto, neste caso, é menos a questão política que move a ação, mas um certo modo de “ser brasileiro”, ancorado na burla e no favor, aspectos que já foram apontados em Martins Pena. No entanto, ao final do ato, mesmo que motivada pela sua questão privada (a fuga do casamento), Clarinha assume uma fala pelo povo, que já vinha em pequena convulsão à espera da leitura do *Imparcial*: ela arregimenta defensores em sua causa, opondo, de um lado, os populares e, do outro, Soldados armados de baionetas contra o povo. Já em *La fille de Madame Angot*, a música cantada por Clairette revela um triângulo amoroso entre Lange, Barras e Larivaudière, mas o peso maior são as críticas ao novo governo e à relação de Barras, líder do Diretório, com o banqueiro Larivaudière.

Arthur Azevedo foi ameno em sua pena e não fez críticas diretas ao rei, preferindo representar fatos corriqueiros que atentavam à moralidade da Corte, como os jogos clandestinos e os mexericos amorosos de um subdelegado e uma cocote. A terceira copla existente no texto francês foi suprimida na adaptação:

“Esta maldita freguesia”
Coplas
 I
 Clarinha (*Lendo o jornal.*) - Esta maldita freguesia

“Antigamente os reis”
 (“Canção política”)
Canção
 I
 CLAIRETTE – Antigamente os reis, raça proscrita,

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.

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.
 (AZEVEDO, 1983, p. 143)

Enriqueciam seus partidários;
 Tinham muitos favoritos,
 Cem bajuladores, mil cortesãs!
 Mas o Diretório mudou tudo isso
 No entanto, não se deixem enganar
 Dizem que Madame Lange
 É a favorita de Barras.
 Barras é rei, Lange é a rainha,
 Não valeu a pena,
 Não, não valeu a pena, decerto,
 A mudança de governo!

CORO – Barras é o rei etc.

II

Para sugar toda a França,
 Os reis tiveram financistas,
 E Barras tem Larivauidière,
 Que paga todos os seus credores.
 Apenas o que não dizemos,
 Apesar dos tribunais,
 Barras paga Laurivauidière,
 Com produtos nacionais!
 É assim que se faz!
 Não valeu a pena,
 Não, não valeu a pena, decerto,
 A mudança de governo!

CORO - Bravo ! bravo !

III

Favoritos infieis
 Nós sabemos onde estava sua moral,
 Os reis foram enganados por eles,
 Mas hoje estamos melhores?
 Não, porque o amor é hipócrita
 E Laurivauidière é querido.
 Preço de ouro da favorita [Lange],
 Ele é, dizem, o favorito.
 Ele... aborrece a soberana
 Não valeu a pena,
 Não, não valeu a pena, decerto,
 A mudança de governo!

CORO – Ele aborrece a soberana etc.
 (LECOCQ, 1974, p. 25-26)¹⁶¹

¹⁶¹ Tradução nossa. Para ver a letra do libreto francês, ver o Anexo 10.

Em *Abel, Helena*, Arthur Azevedo adaptou o universo mítico para a roça fluminense, transformando mitos e heróis greco-latinos em tipos comuns ao seu tempo. Nesta segunda adaptação paródica, a impressão que temos é que o processo de aclimatação fora mais trabalhoso, pois as diferenças estruturais e temáticas entre a adaptação e o texto fonte são maiores. Em *Maria Angu*, notamos modificações que ainda tinham boa proximidade com a estrutura francesa do enredo, como os nomes de personagens (Maria Angu/Madame Angot, Clarinha/Clairette, Bitu /Pitou, Barnabé/Pomponnet) que, possivelmente, influenciavam na sonoridade da melodia; as semelhanças de profissões, caracteres e situações. Em *Abel, Helena*, a música de Offenbach é preservada, a estrutura formal dos quadros segue quase a mesma, mas o enredo e o espaço onde a trama acontece são totalmente modificados. Num primeiro exemplo, temos o rondó de Abel; neles somos informados sobre o “jeitinho” que lhe rendeu o título de professor. O trecho (AZEVEDO, 1983, p. 268-9) é equivalente à ária em que Páris conta sobre o concurso de beleza entre as deusas Minerva, Juno e Vênus:

“Quando fiz o meu exame”

Rondó

Quando fiz o meu exame,
veio ter comigo o doutor
e disse: — Nada de vexame!
Sou seu examinador...

Olaré! que os professores
assim são feitos é que são!
Com tais examinadores
fazem sempre um figurão!

— Este nome, ele me disse,
que valor é que aqui tem?
Respondi-lhe uma tolice,
mas valeu-me um — Muito bem!

A mais de um adjetivo
eu chamei de conjunção;
o verbo era substantivo,
e o advérbio interjeição!...

Olaré! tantas sandices
de mim próprio nunca ouvi!
Olaré! mil parvoíces
disse, disse e repeti...
Repeti, e repeti...

“No Monte Ida” (“O julgamento de Páris”)

Rondó

No Monte Ida, três deusas
Brigavam num bosque:
Qual é, disseram as princesas
A mais bonita de nós três?
Evohé, que essas deusas
Para persuadir os meninos
Evohé, que essas deusas
Tem maneiras engraçadas.

Neste bosque passa um jovem
Um jovem novo e bonito (Sou eu!)
Na mão segurava uma maçã
Veja bem a confusão
Evoé, que essas deusas, etc.

Olá, jovem bonito
Um momento, pare
Por favor, dê a maçã
Para a mais bela de nós
Evoé, que essas deusas, etc.

Uma delas disse: sou reservada,
Modesta, casta,
Dê o prêmio à Minerva,
Por ela merecer.

O auditório, de espantado,
 muita vez fazia assim: (Abre a boca.)
 mas eu, muito sossegado,
 estava bem senhor de mim!
 Oh! que exame esbodegado!
 Oh! que exame malandrim!
 O doutor estava calmo,
 mas assim como quem diz:
 — Ele não enxerga um palmo
 adiante do nariz...
 Olaré! que vale o estudo,
 se o patau consegue tudo
 o que quer em meu país?
 Aprovado plenamente,
 minha carta, enfim tirei,
 e venho escandalosamente,
 ensinar o que não sei.

Olaré! minha pequena
 bem contente vai ficar!
 Olaré! Abel e Helena
 afinal vão se juntar !

Evoé, que essas deusas, etc.

Outra disse: tenho meu nascimento
 Meu orgulho e meu pavão,
 Tenho que ganhar, eu acho,
 Dê o pomo à Juno,
 Evoé, que essas deusas, etc.

A terceira, ah! A terceira,
 A terceira não disse nada.
 Ela ganhou o prêmio mesmo assim.
 Calcas, você me ouve bem!
 Evoé, que essas deusas, etc.
 (OFFENBACH, 1868, p. 9-10)¹⁶²

Com exceção do tipo de composição, o rondó, note-se a mudança total de sentido na adaptação brasileira. Ao contrário de Maria Angu, que assim como Madame Angot, também teve sua história contada enquanto uma mulher malcriada de mãos à cintura, o relato de Páris nada tem a ver com o de Abel, “patau” da Corte que virou professor, num conluio com o irmão do vigário, para ensinar na roça onde morava Helena.

Uma das canções mais aclamadas de *La belle Hélène* é a ária “Invocação à Vênus”, no início do segundo ato. Na versão de Offenbach, um mês após a ida de Menelau à Creta (viagem forjada por Calcas), Helena está em seus aposentos, se veste da cabeça aos pés para esconder sua beleza, se agarra a um retrato de sua mãe Leda e contesta o decreto de Vênus, relutando contra a ação divina. Já na versão do libreto azevediano, Helena está lamuriosa pela viagem do padrinho Nicolau, que havia ido resolver um levante de escravos em sua fazenda, embora ela mesma tenha incentivado a viagem do padrinho, no fim do primeiro ato. Sozinha, com um retrato de Nicolau em mãos, lamenta a vontade de fugir com Abel, uma vez que se preocupa com sua honestidade e bom senso. A inquietação moral das duas Helenas e a culpa atribuída a uma terceira pessoa (Vênus e Nicolau, por sua ausência) são os únicos pontos que se aproximam nas estruturas dramático-musicais equivalentes:

¹⁶² Tradução nossa. Para ver a letra do libreto francês, ver o Anexo 11.

“Dindinho foi para a fazenda”

Coplas

I

Dindinho foi para a fazenda:
deixou-me ficar sobre mim...
Queira Deus que não se arrependa
de ser tão imprudente assim!
Por isso que vítima imbele
de um grande amor, pois sou mulher,
se vejo Abel, fujo com ele,
fujo com ele, haja o que houver,
diga dindinho, o que disser

(Dirigindo-se ao retrato.)

Por quê, por quê
dindinho, vossam'cê
sozinha me deixou
aqui me abandonou?...

II

O ser honesta e ter bom senso
é minha preocupação;
mas ao romance é bem propenso
meu machucado coração...
Não devo, sei, fugir de casa
de quem me adora como pai;
mas sinto lacerante brasa
que no meu peito ardente cai...
Amor me chama, amor me atrai
Por quê, por quê,
dindinho, vossam'cê
sozinha me deixou,
aqui me abandonou?

(AZEVEDO, 1983, p. 285-286)

“Meu nome é Helena, a Loira”
(“Invocação à Vênus”)

Meu nome é Helena, a Loira
A filha loira de Leda
Fiz barulho pelo mundo,
Teseu, Arcas etc...
E ainda assim minha natureza é boa
Mas a maneira de resistir
Enquanto a travessa Vênus
Agrada para atormentar
Agrada para atormentar;
Diga-me, Vênus, que prazer você encontra
Para assim, cascatear a virtude?

Nós todos nascemos preocupadas¹⁶³
Em manter a honra do marido,
Mas circunstâncias infelizes
Nós causamos mal a nós mesmas
Veja o exemplo da minha mãe!

Quando ela viu o cisne altivo
Que, todo mundo sabe, era meu pai
Ela poderia suspeitar?
Diga-me, Vênus, que prazer você encontra
Para assim, cascatear a virtude?

Ah! O quão infelizes nós somos!
Beleza, presente fatal dos céus!
Nós devemos lutar contra os homens,
Nós devemos lutar contra os deuses!
Com bravura, eu luto
Eu luto e é inútil...
Porque se o Olimpo quiser a minha queda,
Um dia ou outro, será necessário...
Diga-me, Vênus, et.

(OFFENBACH, 1868, p. 18-19)¹⁶⁴

Logo após seu lamento, as Helenas encontram-se com Páris/Abel. Na opereta francesa, Páris elenca “três maneiras de alcançar o coração de uma mulher” (OFFENBACH, 1968, p. 20): por amor, por violência e por astúcia. Na brasileira, Helena já tem a “trouxa pronta”, apesar de ainda estar receosa, e se assusta ao notar que Abel é capaz de levá-la à força

¹⁶³ Essa estrofe e a seguinte, referentes ao mito de Leda, não constam na versão bilíngue que utilizamos neste estudo, talvez em razão da censura. Ao observamos, na música, os versos a mais, buscamos a letra e encontramos a versão completa em: <https://paroles2chansons.lemonde.fr>.

¹⁶⁴ Tradução nossa. Para ver a letra do libreto francês, ver o Anexo 12.

(violência), gritando por Marcolina. Antes da chegada dos jogadores para o víspera, Abel sai de cena e diz que ainda existe um meio de resolver o impasse: a astúcia (mesma saída de Páris).

Com a saída de Abel, entram as demais personagens da Cena VII (segundo ato) e a trama se volta para o jogo do víspera. Esta passagem e o concurso de charadas, no fim do primeiro ato, são os que mais se aproximam ao enredo de Siraudin e Meilhac. Arthur Azevedo aproveitara os motes, assim como alguns aspectos engraçados que envolvem as personagens que fazem parte dos quadros, adaptando-os para a realidade carioca.

Tanto na cena da adivinhação (Cena Única, na Mutação do segundo quadro) quanto na cena do víspera há uma espécie de marcha. No primeiro momento, há apresentação das personagens que entram em cena. Uma peculiaridade irreverente na adaptação é a solução que Arthur Azevedo encontrou para representar Ajax Maior e Ajax Menor, que sempre atuam juntos em cena. Em sua opereta, as personagens relativas são Góis & Companhia que parecem ser uma personagem só em denominação, mas são duas. A equivalência de Aquiles, “o impetuoso”, é Alferes Andrade, que também tem ares de valentia e não perde uma oportunidade de desembainhar a espada. Menelau é Nicolau, e Agamêmnon, Pantaleão; nomes com sonoridades bem próximas. Calcas, o adivinho alcoviteiro e trapaceiro de *La belle Hélène*, é Cascais, igualmente alcoviteiro, mas trapaceiro só no sentido de planejar artifícios para acobertar Helena e Abel. Diferente do adivinho grego, não é ele quem rouba no jogo, mas o apoplético Alferes Andrade.

Outro número musical representado pelas Helenas é o que elas tentam convencer Menelau/Nicolau de que não tiveram culpa na tentativa de Páris/Abel em raptá-las, usando o argumento de que tudo não passara de um sonho:

“Não sou culpada, ó meu dindinho”

Coplas

I

HELENA — Não sou culpada, ó meu dindinho:
 nunca fui mais pura que sou:
 não me perdeu do bom caminho
 este amor que cá dentro entrou.
 Ai! tomo o céu por testemunha,
 queira ou não queira acreditar:
 quando eu ia fugir, supunha

“A verdade é que não sou culpada”

A verdade é que eu não sou culpada
 E, de fato, eu não entendo nada,
 Nada, porque ele era adorável,
 Rei dos reis, aquele príncipe troiano!
 Ele era pupilo de Vênus,
 E mesmo assim eu resisti
 Se agora ele reclama por conta de um sonho
 O que ele diria então da realidade!

II

Eu luto com muitos problemas,
 Pense nisso, não me chateie
 Você é o marido de Helena:

<p>dormisse a bom dormir, sonhasse a bom sonhar!</p> <p>Se, por um sonho só, retira-me a amizade, o que fará então pela realidade?...</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>Nos sonhos dão-se circunstâncias, que se não podem revelar...</p> <p>Eu já sonhei — que extravagâncias! — eu já corei, mesmo a sonhar...</p> <p>Fosse punido quem as sonha: Helena, onde estarias tu? Ou em Fernando de Noronha, ou presa em Catumbi, ou morta no Caju.</p> <p>Se, por um sonho só, retira-me a amizade, o que fará pela realidade...</p> <p style="text-align: right;">(AZEVEDO, 1983, p. 310)</p>	<p style="text-align: center;">Cuide-se, rei Menelau!</p> <p>Tome cuidado para que eu não realize A obra do destino! Você gritou por um sonho Eu vou fazer você gritar pela realidade!</p> <p style="text-align: right;">(OFFENBACH, 1968, p. 32)¹⁶⁵</p>
--	---

Percebemos que, na versão brasileira, o argumento de que Nicolau estaria fazendo papel de bobo acreditando no suposto sonho é o mesmo da versão francesa. No entanto, para substituir a informação sobre a “obra do destino” (ou seja, a intervenção de Vênus) e a ameaça de concretização do preceito, que não existem no enredo da adaptação, Arthur Azevedo adicionara locais que serviriam como punição às extravagâncias de Helena, uma vez que uma moça solteira não poderia se dar ao desfrute de fugir com um rapaz, mesmo que em sonho. Para acentuar a ênfase sobre a mentira da fuga convertida em sonho, o castigo concluído por Helena seria, então, a prisão nas casas de correção de Catumbi ou de Fernando de Noronha, ou o seu enterro no cemitério do Caju.

Com os exemplos análogos de *Madame Angot* e *Maria Angu*, e de *Abel, Helena e La belle Hélène*, observamos dois pontos:

- (1) o processo de adaptação de Arthur envolve reestruturação e/ou supressão de elementos formais e adequação à temática equivalente ao contexto carioca;
- (2) não vemos, nos trechos, uma “boa tradução” (como quisera o articulista d’*A Gazeta*) ou um processo paródico com modificações intencionais que visem à crítica ou à diminuição dos textos de Clairville, Koning e Siraudin e de Meilhac e Halévy, nem um texto “mais baixo” (como sugeriu Kothe [1980] sobre a paródia), mas uma repaginação das

¹⁶⁵ Tradução nossa. Para ver a letra do libreto francês, ver o Anexo 13.

estruturas temáticas, para que pudessem ser encaixadas nas melodias de Lecocq e Offenbach (contrafação), e, ao mesmo tempo, comunicar ao público espaços, hábitos e acontecimentos de do dia-a-dia carioca.

As versões francesas das operetas, sucessos da programação do Alcazar, foram, então, reformuladas para serem consumidas por um público que já havia garantido apreço pelas adaptações à sua terra desde o *Orfeu* de Vasques. A popularização da opereta pelo Alcazar facilitou o acesso do público ao seu repertório, que, a princípio, era exclusivamente francês, e, com as adaptações, esse público se alargou, levando aos teatros uma parcela mais eclética de espectadores. Quem ainda não havia tido a oportunidade de ver as récitas originais, tinha, supostamente, a opção, depois de assistir às adaptações, de conhecer a obra fonte, no teatro da Rua da Vala.

Desse modo, o processo paródico envolve, segundo Hutcheon (1985), uma relação formal ou estrutural entre dois textos, num processo de “auto-referencialidade” (HUTCHEON, 1985, p. 19); uma dialogia, nos termos de Bakhtin. Consideremos, porém, que existia uma parcela do público que não conhecia as operetas de Lecocq e Offenbach, levando em conta que, “[...] com algumas exceções, como a obra de Martins Pena, o teatro que se comunicava com a grande parcela iletrada da população só ganhou espaço em edifícios teatrais com o advento das operetas” (NEVES, 2006, p. 62); embora o mercado de partituras levasse, com rapidez, “à luz” os números musicais das peças, tendo popularizado as melodias de maior sucesso.

Portanto, mesmo que boa parte da população não tivesse acesso à língua estrangeira, nem estivesse apta a interpretar as cartilhas de partituras vendidas para quem quisesse tocá-las em casa, imaginamos que algumas músicas pudessem ser reconhecidas no burburinho cultural da Corte e seus arredores. Ainda assim, a relação entre as obras (obra-fonte e obra-paródia), no sentido de estrutura de enredo, ficaria perdida, caso a referência não fosse conhecida pelo espectador. Sobre esse não-reconhecimento de um texto modelo (que, aqui, tomamos como opereta-modelo, tendo em vista que sua forma ultrapassa o texto), lembramos o que Hutcheon (1985, p. 119) comenta sobre “a recusa ou incapacidade de partilhar o código mútuo necessário que permitiria ao fenômeno [o reconhecimento da auto-referencialidade] surgir. Enquanto que ‘recusa’ sugere vontade e intenção, ‘incapacidade’ faz surgir a questão da competência do leitor”. Essa perda da “alusão paródica” faz com que o espectador perca o “*ethos* pragmático” que envolve o diálogo entre duas obras e fique com o sentido único da obra parodiada em si. Quem assistiu à representação d’*A filha de Maria Angra*, mas nunca viu

La fille de Madame Angot, não foi capaz de perceber os códigos que, de alguma forma, ligaram as duas operetas, entendendo a obra de Arthur como referência única. No entanto, mais importante que essa preocupação com os códigos que envolvem a obra-fonte e a obra parodiada, é “a resposta ao processo em si: o prazer do reconhecimento, o deleite na diferença crítica, ou, talvez, na inteligência de uma tal sobreposição de textos” (HUTCHEON, 1985, p. 121).

No processo adaptativo (não necessariamente paródico), ocorre o mesmo. Uma adaptação está ligada à obra em que se baseia no sentido de dialogismo entre as duas peças. O decodificador (o público) pode reconhecer e interpretar as referências da obra fonte no “vaivém intertextual” do processo adaptativo, mas, caso isso não aconteça, a adaptação entra no âmbito de produto (um trabalho fechado em si, que informa, mas não se relaciona com outra obra, na percepção do espectador) e não de processo (um trabalho adaptativo de uma obra já existente, no qual o intertexto entre fonte e adaptação é facilmente reconhecido por quem o assiste) (HUTCHEON, 2013).

Faz-se necessário apontar, porém, que apesar dessa “auto-referencialidade” entre as duas obras, a “paródia tem a vantagem de ser, simultaneamente, uma recriação e uma criação” (HUTCHEON, 1985, p. 70): ao recriar uma obra-fonte, ela se torna, em si, uma criação. *A filha de Maria Angu e Abel*, *Helena* são, portanto, criações com sentidos próprios, locais, cariocas, mesmo que alguns deles se aproximem, em maior ou menor grau, dos franceses, e mesmo que suas partituras sejam as de Lecocq e Offenbach, embora os arranjos e reorquestração das músicas tenham sido aclimatados a instrumentos, ritmos e performances locais. Isso revela, também, outro atributo da paródia: reavivar a obra à qual repagina, reforçando-a perante o público, numa “inscrição de continuidade histórico-literária” (HUTCHEON, 1985, p. 25), e indicando, também, o quão notável deveria ser o espetáculo parodiado (METZLER, 2015). Linda Hutcheon (2013), confirma o mesmo processo nas adaptações:

[...] a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e diferentes lugares. [...] As histórias também se multiplicam quando se tornam populares; as adaptações – como repetição e variação – são suas formas de replicação. Evoluindo através da seleção cultural, as histórias viajantes adaptam-se a culturas locais, do mesmo modo como as populações de organismos adaptam-se a ambientes locais. (HUTCHEON, 2013, p. 234).

Entramos, novamente, na questão do processo adaptativo que diz respeito ao modo como o adaptador (Quem?) entende a obra-fonte e faz os ajustes necessários à cena adaptada (Como?), já que “o adaptador é um intérprete antes de se tornar um criador”, como afirma Hutcheon (2013, p. 123), e, por isso, pressupõem-se ações e decisões criativas individuais. A autora complementa:

[...] a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia [...] mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados.

Arthur Azevedo, além de lançar mão de todas as peculiaridades brasileiras já mencionadas neste capítulo para suas adaptações, criara, com suas operetas, uma mão de via dupla: se valia das obras francesas, com partituras originais reorquestradas por maestros locais, e lançava uma nova obra, diferenciada, com fortes tons de cor local. O reconhecimento do público se dava, então, duas vezes: pela aproximação e apreço ao gênero do teatro de opereta e pelo reconhecimento de temas e tipos que lhes eram familiares. Essa resposta do público-alvo, conforme Hutcheon (2013) será sempre uma preocupação de quem adapta.

Em sua análise sobre *A Filha de Maria Angu*, Larissa Neves (2016), ao comentar sobre a festa tradicional do Divino inserida na adaptação, corrobora essa preocupação interpretativa do adaptador quando fala sobre os ajustes feitos pelo comediógrafo para a implicação de uma brasilidade à opereta:

[...] 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 (NEVES, 2016, p. 51, grifo da autora).

Essa relação tão próxima entre autor, obra e público, nos leva à tese de Antonio Candido (2006, p. 32) sobre as fases da produção de uma obra literária: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio”, que resultam na tríade (ou “comunicação artística”) autor-obra-público. Para o entendimento dessa interação, Candido aponta alguns aspectos (os fatores sociais) a serem observados em relação aos três elementos. Sobre o autor (Quem?) e sua atuação (Como?), observam-se as forças sociais que

o guiam, como a ocasião em que sua obra é produzida (Onde? e Quando?), a necessidade de sua produção (Por quê?) e sua preocupação quanto à receptividade da obra perante o coletivo, lembrando que essa obra carrega algumas de suas aspirações individuais unidas às condições sociais de sua época, o que o aproxima de um dado público, que o reconhece enquanto agente da produção teatral.

No caso de Arthur Azevedo, conhecido e firmado enquanto homem de teatro (crítico e dramaturgo) a partir das récitas de *A Filha de Maria Angu*, em 1876, suas primeiras obras levadas aos palcos revelam, além de suas intenções de mercado voltadas a um público consumidor da forma teatral e da música francesa, uma visão crítica de sua época e não da obra adaptada em si, embora reconhecesse a superioridade literária de outras formas teatrais, como já mencionado anteriormente. O que o autor nos traz, através de enredos e personagens de *A Filha de Maria Angu* e *Abel, Helena*, vai além de uma aproximação aos textos ou das partituras importadas, e nos apresenta aspectos que pertenceram ao seu tempo, representados através de seus pontos de vista. Fatos e “tipos fixos”, tomados de empréstimo das operetas, ganham particularidades existentes só aqui, como a linguagem de Sota e da mucama Marcolina, a prepotência de Andrade e Sampaio, a festa do Divino Espírito Santo, o levante de escravos na fazenda de Nicolau, as jogatinas, a situação de serviços públicos como os Correios, a falta de credibilidade dos conventos, as atribuições arranjadas no “jeitinho” de um professor capoeira, as críticas às paródias representadas nos teatros. São esses aspectos que estabelecem os traços azevedianos às operetas e os aproximam de um público interessado em vê-los representados na forma teatral francesa.

Em relação ao público, Candido (2006) cita, enquanto uma das influências sociais de sua formação, os valores, manifestados através de termos como “gosto, moda, voga”, que determinam “as expectativas sociais, que tendem a cristalizar-se em rotina” (p. 45). Daí o porquê da relação entre o que o autor produz e a preferência do público, “fator de ligação entre o autor e sua própria obra” (p. 47). Conforme o autor:

A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea de nossa sensibilidade é, de fato, **conformidade automática aos padrões**. Embora esta verificação fira a nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos (CANDIDO, 2006, p. 45, grifo nosso).

Assim, em seu processo de adaptação paródica intercultural, Arthur Azevedo seguiu tais padrões de mercado, mas não deixou de inculcar nas obras o seu modo de interpretar o cotidiano do qual fazia parte através da pena do cômico-popular, indo além de uma simples tradução do teatro de Lecocq e Offenbach e dando continuidade e novo fôlego à nossa tradição cômica.

Reafirmamos, portanto, que o processo de diálogo entre as operetas francesas e suas adaptações brasileiras não envolve uma intenção de simples zombaria por parte de Arthur, atributo relacionado à paródia pela maioria de seus estudiosos. E o termo “paródia” aplicado às suas operetas, muitas vezes em tons de rebaixamento estilístico, não entra no senso comum da definição como mero recurso literário, mas como processo adaptativo, daí o porquê de usarmos a expressão “adaptação paródica” ao longo deste tópico. Hutcheon (2013) faz a ligação entre adaptações e paródias, afirmando que estas são, sim, adaptações, ou melhor, subdivisões irônicas das adaptações, em que as histórias são “reinterpretadas e rearticuladas” (p. 227).

Para Pavis (2015), o trânsito dos grãos de uma cultura para outra não permanece em via de mão única, pois a “a ampulheta é feita para ser virada” (p. 5), e assim também entendemos o processo de assimilação e atualização da opereta por Arthur Azevedo, que não limitou seu trabalho apenas às traduções ou adaptações e partiu para o processo de nacionalização do gênero, em que libretos e partituras eram originalmente produzidos nestas terras. À forma da opereta francesa, Arthur reuniu personagens e situações de um contexto social, cultural e político facilmente reconhecíveis pelo público, dando-lhes vivacidade através de composições de maestros como Sá Noronha e Adolph Lindner, responsáveis, respectivamente, pelas partituras de *A Princesa dos Cajueiros* e *O Barão de Pituaçu*, operetas que analisaremos no capítulo a seguir.

5 CARIOCAS DA GEMA: A PRINCESA DOS CAJUEIROS E O BARÃO DE PITUAÇU

5.1 De rua a opereta nacional: a princesa desejada e o príncipe que é sem ter sido

A primeira opereta, com libreto e partitura produzidos em terras cariocas, foi *A Princesa dos Cajueiros*, encenada pela primeira vez, no Fênix Dramática, em 6 de março de 1880. O nome da peça era o mesmo de uma rua carioca (atual Barão de São Félix) localizada na freguesia de Santana. Tomando de empréstimo o nome antigo (em 1877 a rua já havia mudado de nome, mas havia muitas referências como “antiga Princesa dos Cajueiros”), Arthur Azevedo criou uma ilha fictícia, a dos Cajueiros, onde um monarca regia o poder: El-Rei Caju. No libreto, o nome do rei permaneceu como Caju, mas, nas representações, interpretado pelo ator Guilherme de Aguiar, passou a chamar-se El-Rei Tatu,¹ em razão de “mal-entendidos”, como pontua, no libreto, o comediógrafo. Os supostos “mal-entendidos” surgiram pela analogia a um dos apelidos do Imperador: Pedro Caju.

A *Revista Ilustrada*, ao receber o libreto d’*A Princesa* em sua redação, comentou a troca de nomes e mencionou que Heller, produtor da montagem e a quem a opereta fora oferecida, havia “enxergado no Caju” uma alusão ao imperador Pedro II, “cuja conformação do rosto assemelha-se a uma castanha”.² Apesar de Arthur Azevedo ter falado em “mal-entendidos”, não é só o nome do rei que se aproxima do contexto de Dom Pedro II; há, na opereta, alguns indícios que nos mostram que o comediógrafo tinha, sim, a intenção, ainda que na leveza da pena bem-humorada, de representar alguns aspectos ligados à Corte imperial.

Aluísio Azevedo, articulista do periódico maranhense *A Flecha*, comentou sobre a mudança dos nomes na peça do irmão. Segundo Aluísio, o perfil do Imperador era “uma castanha de caju perfeita”, daí o porquê do “zelo da autoridade em apagar da comédia um nome de rei que podia parecer uma alusão à Sua Majestade”. No final, ele brinca: “Ninguém se admire, pois, se daqui por diante alguém se lembrar de chamar o sábio monarca de D. Pedro Tatu”.³ De fato, o nome substituto do rei da ilha dos Cajueiros apareceu, ainda por algum tempo, em alguns periódicos. Era comum que o nome fosse atribuído ao imperador Pedro II, assim como a alcunha de Princesa dos Cajueiros fazia referência à Princesa Isabel,

¹ Com a mudança do Rei Caju pelo Rei Tatu, nas récitas, a personagem foi, por um bom tempo, incorporada ao meio carioca. Nos periódicos, são comuns comentários jocosos e analogias que remetem ao Rei Tatu (geralmente ligados ao imperador Pedro II), bem como o nome da personagem foi tomado de empréstimo por jornalistas, que assinavam seus artigos enquanto Rei Tatu.

² *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1880, ed. 00201

³ *A Flecha*, São Luís, 30 abr. 1880, ed. 00037.

ou à Condessa d'Eu (título após o casamento com o Conde d'Eu). Em nota do *Corsário*,⁴ um articulista, ao alfinetar Arthur Azevedo, a quem chamava de “escritor e literato da noite para o dia”, repetiu a expressão “elogio mútuo”, utilizada, como vimos, em 1880, no *Jornal do Comércio*, e comentou que Arthur, ao parodiar uma ópera-bufa (informação equivocada, talvez justificada pelas críticas que aproximaram o método de parodiar a vida social utilizado por Arthur ao de Offenbach, que satirizava o cenário sociopolítico francês; a peça poderia, ao invés disso, ser encaixada como uma paródia ao cotidiano carioca), chamara de “Princesa dos Cajueiros à Sra. Condessa d'Eu e de Rei Tatu ao nosso amado vovô”. Indignado, o articulista dizia que o “oficial-papelista” (à altura, Arthur era funcionário do Ministério da Agricultura e fora promovido a 2º oficial) deveria ter sido punido de acordo com o Decreto 5.512 de 31 de dezembro de 1873, que versava sobre as atribuições dos funcionários do Ministério da Agricultura. Para ele, o artigo 23, do capítulo 6º, que tratava das demissões do órgão, era suficiente para dar um fim em sua “constante irregularidade de procedimento”, parafraseando parte do artigo mencionado. Ao finalizar a nota, o articulista comenta: “E depois... chamem-no de brasileiro distinto”. A nota, na verdade, não era uma crítica teatral (embora tenha se enveredado nela); era antes uma crítica pessoal ao funcionário público Arthur Azevedo. Chamado de “*touriste* maranhense”, o comediógrafo fora acusado de não aparecer ao trabalho, passando “a vida diariamente fora de sua repartição, para privar com atores, atrizes, comediantes e etc., e a fazer paródias”. Note-se que o ranço com as paródias se estendia além do contexto teatral e ainda era percebido mesmo após Arthur ter iniciado suas produções originais.

A *Princesa*, denominada de “ópera cômica” tanto em seu libreto como em seus anúncios de récitas (com exceção do “ópera burlesca”, atribuído pelo *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*)⁵, constitui-se de um prólogo e dois atos, o que a difere das operetas anteriores (*Maria Angu*, *A casadinha de fresco*, *Abel*, *Helena* e *Nova viagem à Lua*), com três atos, e de sua sucessora, *Os noivos*, também com três atos. O prólogo divide-se em quinze cenas, o primeiro ato, em doze, e o último, em nove. Seus números musicais são, ao todo, 34.

Seu enredo divide-se em dois intervalos de tempo, sendo um passado no prólogo e outro, 20 anos após, dividido entre segundo e terceiro atos. O tempo influencia diretamente a vida das personagens, que reaparecem no segundo ato já com seus caracteres transformados: A Princesa e Paulo, bebês trocados na trama, já estão adultos, outros personagens têm as vidas mudadas em relação ao seu status social, o rei já está viúvo e com pretensões de novo

⁴ Rio de Janeiro, 9 ago. 1881, ed. 00093.

⁵ Ed. 00068 e ed. 00067, respectivamente; ambas de 08 de março de 1880.

casamento, além de surgirem novas personagens determinantes para o andamento da trama, como Petronilha, que move a ação do primeiro para o segundo ato, e ministros e advogados responsáveis pelo julgamento, no segundo. O espaço da opereta divide-se em dois ambientes, na Ilha dos Cajueiros: o Paço Imperial e uma praia nos arredores da Corte do Rei Caju. O prólogo se dá em uma sala do Paço, próxima aos aposentos da rainha; o primeiro ato se dá à beira de uma praia, onde há uma cabana e a movimentação de pescadores; e o segundo ato se dá, novamente, no Paço, mais especificamente na sala do Conselho, “armada para um julgamento”.

No *prólogo*, a rainha (apenas mencionada, não aparece em cena), que está prestes a dar à luz um bebê, é assistida pelo médico do Paço, o Doutor Escorrega. O rei, que não quer ter um filho varão, decreta a Escorrega que a esposa deve ter uma “criança do belo sexo”; em troca, lhe será concedido um título de “barão de qualquer coisa”, e, caso nasça uma criança “do sexo barbado”, o destino do médico será o cadafalso. Sabendo que o decreto do rei é impossível de se cumprir seguramente, Escorrega trama uma troca de crianças e aproveita a seleção de amas-de-leite que acontece no Paço para arranjar uma menina. Uma das moças é Virgínia, sua ex-amante, que aproveita o movimento do concurso para levar a filha, fruto de sua relação com Escorrega. O médico, que não sabia da existência da criança, resolve usar sua própria filha para colocar no lugar do bebê real, tendo Virgínia como cúmplice. Para que o rei não dê conta da troca, à hora do nascimento, Escorrega planeja o roubo de sua luneta. Marcos, um dos pescadores da periferia do reino, que havia pedido ajuda a Escorrega em nome de Teresa, que acabara de perder o marido pescador e o filho bebê, em acordo com Escorrega, rouba a luneta do rei. Este, “míope: grau cinco”, e considerado “estúpido como uma porta”, não percebe que a rainha dá à luz um menino, que é trocado pela filha de Escorrega e Virgínia. O príncipe é entregue a Marcos, que o leva para Teresa, com um bilhete do médico lhe prometendo uma quantia mensal para que ela cuide do menino como filho adotivo. El-Rei Caju celebra o nascimento da filha e nomeia Escorrega como Barão do Bonsucesso.

Vinte anos após, no *primeiro ato*, Marcos e os pescadores chegam de alto-mar, ancoram suas canoas e trazem cestos de peixes. Ao toque da buzina, algumas mulheres aparecem para comprá-los. Marcos entoa uma barcarola e, em seguida, vai deixar a mesada enviada pelo barão para Teresa, que mora em uma cabana na praia. Após a quantia embaixo da porta, Marcos sai, mas é surpreendido por Teresa, que conta a história de Paulo, o menino “enjeitado” que fora lhe dado para criar há 20 anos. O rapaz, segundo a mãe adotiva, embora tenha tido uma “educação de príncipe”, não é afeito ao trabalho, pois se fia na mesada, e não se interessa por namoradas. Ao fundo de cena, no mar, Paulo passa dentro de uma canoa

cantando uma barcarola. Quando Marcos e Teresa deixam a cena, Petronilha, que, impetuosa, se apresenta numa ária, aparece à procura de Paulo. Enquanto bate à porta atrás do rapaz, revela ser apaixonada por ele. Paulo chega e explica à moça que seu “coração não foi feito para o amor”. Petronilha, após ser deixada do lado de fora da cabana, afirma que não desistirá do rapaz e se esconde quando vê alguém se aproximando.

Quem chega à cabana é a filha do Rei El-Caju, a Princesa dos Cajueiros. Ela e Paulo estão apaixonados e, juntos, cantam juras de amor. Paulo não sabe, ainda, a identidade da moça, e quando ela lhe revela, Petronilha, que acompanhava a cena, sai às escondidas, jurando vingança aos “brejeiros”. Paulo e a Princesa conversam e comentam sobre a impossibilidade da relação, tendo em vista que ela é filha do rei e ele, um “pobre enjeitado” de uma vila de pescadores. A Princesa comenta que não vê atrativos na Corte e na vida de realeza, que seus “instintos são todos burgueses e triviais”. Paulo, no entanto, fala que se sente “talhado para as regiões supremas do poder” e que seu sonho é mandar cortar cabeças, como Calígula. A Princesa fala de sua condição e dos casamentos diplomáticos arranjados pelas famílias: “é sacrificando as princesas que se apertam os laços entre as nações”, e comenta sobre os amores do rei, já viúvo, pela Duquesa da Guarda Velha. Ao mesmo tempo, surge uma gôndola no mar; a bordo estão a duquesa e o Barão de Bonsucesso. Paulo e a Princesa, para não serem vistos, entram na cabana.

A duquesa e o barão chegam à praia e ela revela que é Virgínia, sua ex-amante. Ela explica o porquê do título de duquesa, ganho em razão de seu segundo casamento com o Duque da Guarda Velha, um poderoso da ilha vizinha à dos Cajueiros. A duquesa fala, ainda, sobre sua relação com El-Rei Caju e revela que está na praia para ver Paulo, o filho trocado do rei. Teresa chega em seguida e se afasta com a duquesa, para uma conversa. O Rei Caju chega até a praia e surpreende o barão, assumindo que foi até lá por ciúme da duquesa, que se aproxima com Teresa. Todos são surpreendidos por Petronilha, que, com a intenção de desmascarar Paulo e a Princesa dos Cajueiros, chega à porta da cabana acompanhada pelos ministros do rei e Nheco, o mestre-de-cerimônias da Corte. Paulo e a princesa são descobertos por todos e levados presos pelo “insulto à nação”.

Já à sala do conselho, no palácio do reino, o *segundo ato* traz o julgamento dos enamorados: a princesa, enquanto membro da realeza, feriu a Constituição ao fugir ao decoro. O rei tenta arrumar um meio de livrar a filha da sentença de morte. Ao começar o julgamento, os ministros questionam os réus; Paulo e a princesa cantam um tango e falam sobre o amor. Enquanto há a deliberação do Conselho, a princesa pede a Nheco que a deixe a sós com Paulo, e, em troca do favor, promete ao mestre-de-cerimônia que pedirá ao pai que lhe

conceda aposentadoria. Nheco, que não toma banho há muito tempo, em razão das demandas do rei, concorda em sair, almejando o tempo livre para passar o “resto dos dias metido num tanque”. Prevendo a morte, os enamorados fazem juras de amor. Com a volta do Conselho, a sentença é proferida: a ambos é atribuída a “pena última”, e eles são levados pelos guardas. O Barão do Bonsucesso e a Duquesa da Guarda Maior, aflitos, resolvem contar a verdade ao rei, para que sua filha seja absolvida de culpa. O Rei Caju, ao saber a verdade, entra em acordo com o barão e a duquesa sobre o paradeiro forjado do filho Paulo: o príncipe passará por filho do Rei da Ilha de Velha Guarda. O desfecho da trama se dá com a revelação inventada do Rei Caju: tudo não passou de uma “comédia”; Paulo, na verdade, é um príncipe disfarçado, filho do rei da ilha vizinha, e o caso se deu como um teste de integridade. Como castigo real, o barão, que havia receitado vários medicamentos ao rei, no intuito de dopá-lo por conta de seu “abalo moral”, é obrigado a tomá-los, perde o título e é elevado a visconde. O Rei Caju apresenta à Corte sua noiva, a duquesa, promete a aposentadoria de Nheco, atendendo ao pedido da Princesa, e deita abaixo o Ministério, acatando o pedido do filho.

A *Princesa* seguiu em cartaz no teatro Fênix, desde sua estreia, com bons números de récitas. Seu primeiro anúncio tinha informações sobre o ensaio das músicas de Sá Noronha (orquestradas por Henrique Alves de Mesquita e Francisco Carvalho)⁶, cenografia (Júlio de Abreu e André Caboufigue), figurino (Sr. Lisboa, Mme. Victorine e Mme. Adrian), adereços “caprichosamente acabados” (Domingos José da Costa) e *mise-en-scène* (do “artista Heller”), bem como a listagem de personagens e respectivos intérpretes e a denominação dos atos: 1. “Trocem-se as bolas”; 2. “É o diabo”; 3. “O Conselho”, embora a descrição do primeiro ato seja a do prólogo, uma vez que, além dele, há apenas dois atos.⁷

No dia 13 de maio de 1880, foi anunciada sua 34^a récita e “antepenúltima representação da primeira série”;⁸ ainda no mesmo mês, em homenagem a Camões, foi à cena pela 38^a vez. Uma segunda temporada foi anunciada, na *Gazetinha*, em 1881, chegando à 77^a récita; em 1882, o mesmo periódico anunciava a 99^a representação. Seguiram-se, como de praxe, as récitas em benefício; a opereta esteve no repertório da companhia Heller (já do Teatro Santana) em viagem a São Paulo, em 1885, conforme aviso do *Correio Paulistano*,

⁶ Encontramos o registro de uma quadrilha no banco de dados da Hemeroteca Digital que leva o nome de F. L. da Silveira. Do mesmo modo, há o registro de uma polca atribuída à opereta também com o nome de F. L. da Silveira, encontrado no site do Instituto Piano Brasileiro, porém, sem partitura; ambas são composições para piano solo. Como F. L. da Silveira também foi o responsável pelos arranjos de partituras de *La Fille de Madame Angot*, *La petite mariée* e *La Belle Hélène*, acreditamos que o mesmo tenha ocorrido com a quadrilha e a polca d’*A Princesa*, arranjadas para a coleção de composições para piano que levava seu nome e que era impressa pela tipografia de Narciso & Arthur Napoleão. Para a lista completa dos quadros musicais da opereta, ver Anexo 14.

⁷ Para se conferir o anúncio da estreia e a ficha técnica do espetáculo, ver o Anexo 15.

⁸ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 mai. 1880, ed. 00133.

que alertava seus assinantes sobre a chegada, no mês de fevereiro, da “maior companhia de ópera cômica do Império”⁹; *A Princesa* era uma das 12 peças que seriam representadas no Teatro São José. O anúncio, datado de 1 de janeiro, informava a venda antecipada da “assinatura para 15 récitas”. A primeira representação d’*A Princesa*, porém, foi anunciada em 13 de agosto. Uma das barcarolas foi representada pelo barítono “Sr. Pollero” e a personagem da princesa foi interpretada por Mlle Delsol e não mais por Rosa Villiot, que estivera doente durante algumas temporadas da opereta, conforme registros de 1881 e 1883. Em maio deste último ano, Villiot voltou à cena do Santana, e, em junho, prometia-se “uma nova carreira de triunfos” para a opereta azevediana, de acordo com a *Gazeta de Notícias*.¹⁰

A Princesa também foi para Portugal, em 1885: fez sucesso no Porto, mas em Lisboa, à parte as coplas da Duquesa da Velha Guarda, no último ato,¹¹ não causou boa impressão, o que motivou um artigo negativo de Francisco Palha, escritor português que classificara a opereta como “o mais ruidoso fiasco havido no Teatro da Trindade”, conforme o comediógrafo, em sua seção “De Palanque”, no *Novidades*.¹² Arthur, com a pena de Eloy, o herói, contextualizou o motivo do comentário e explicou que a escrita da opereta foi despreziosa, para atender ao pedido de Sá Noronha e do público do Fênix, afeito aos “momentos alegres” das peças cômicas. Para tanto, encheu *A Princesa* de “situações e ditos que só aqui seriam compreendidos, e naturalmente perderia todo o valor desde que os transportasse para outra parte”. Como houve êxito no Porto, um número considerável de representações foi registrado, em razão do apreço pelas músicas de Sá Noronha. Para Lisboa, a opereta foi levada pela “atriz-cantora” Fantony, que havia assistido a uma récita no Rio de

⁹ *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 ago. 1885, ed. 08692.

¹⁰ Rio de Janeiro, 3 jun. 1883, ed. 00154.

¹¹ À altura das representações em Lisboa, *O País* (Rio de Janeiro, 10 abr. 1885, ed. 00098) publicou uma pequena nota com esta informação, na qual Arthur Azevedo se posicionou em favor de Sá Noronha. Igualmente, o comediógrafo defendeu o trabalho do maestro, em 1886, em resposta a um articulista que afirmara que o único trabalho de mérito do maestro teria sido a música d’*A Princesa dos Cajueiros*. Do mesmo modo, Arthur enumerou, em sua coluna “De Palanque”, do *Diário de Notícias* (ed. 00220), os trabalhos de Sá Noronha para o teatro e enquanto concertista, e sugeriu que as críticas não favoráveis se devem ao “gênero imitativo” nas obras de Sá Noronha, “o que lhe mereceu talvez severa reprovação, que ainda hoje reflete sobre sua memória”. A resposta de Palha se deu no *Correio Europeu*, dois meses depois. Arthur Azevedo comentou alguns trechos também na “De Palanque”, em 14 de outubro de 1887 (ed. 00224), e afirmou que a implicância do escritor português era motivada, também, pelo ressentimento à falta de elogio por parte de Arthur a um poema de sua autoria. Segundo Arthur, Palha escrevera “trezentas linhas de prosa bolorenta e ruim”, nas quais o chamou de caluniador e usou xingamentos de toda sorte; dentre os 24 elencados por Arthur, estão: disentérico, cachorro, “moleque da literatura brasileira”, “Policarpo Banana”, doido, “Dumas dos cortiços do Rio de Janeiro” e “despeitado carioca”. Palha classificou, ainda, *A Princesa* como afrodisíaco e apontou erros gramaticais e de rimas na revista de ano *Mercúrio*. Ao final de sua nota, Arthur (enquanto Elóy) comentou: “o artigo, que enlameia as colunas do *Correio da Europa* não passa de um aranzel sensaborão, de um amontoado de pachouchadas que me não atingem. Confesso que antes desta pendência, e apesar dos pesares, eu tinha o Sr. Francisco Palha em alguma conta; mas de hoje em diante só lhe chamarei o Sr. Francisco Pulha”.

¹² Rio de Janeiro, 22 ago. 1887, ed. 00181.

Janeiro e resolvera levar libreto e partitura para representar, em seu benefício, no Trindade, onde era “escriturada”. Palha, enquanto diretor do teatro, num primeiro momento, negou o pedido da atriz, mesmo sabendo do sucesso de bilheteria no Rio e no Porto. O motivo: a rusga que tinha com Sá Noronha, que persistia mesmo após a morte do maestro. Após insistência de Fantony, Palha cedeu.

No entanto, conforme pontuação de Arthur, as condições para a representação não colaboraram: 1. os papéis foram distribuídos para os artistas “mais insignificantes da companhia”; 2. não foram feitos cenário e figurino para a peça; “a empresa recorreu ao depósito dos cenários velhos e da roupa suja”; 3. “a opereta teve poucos ensaios, e esses feitos a trouxe-mouxe, sem direção nem cuidado”; e 4. não houve propaganda apropriada da peça. Segundo o comediógrafo, tais descuidos foram propositais, com sentido de malograr as representações. O fracasso foi tanto que uma das barcarolas do primeiro ato, número de sucesso no Fênix, foi “pateado” no Trindade, que já era conhecido por boicotar as peças que colocava em cartaz a contragosto.

A história sobre a composição da partitura da opereta, de autoria do português Francisco de Sá Noronha, que falecera em janeiro de 1881, é curiosa. Segundo Arthur Azevedo, autor de um “esboço biográfico”¹³ escrito para sua coluna “Folhetim” da *Gazetinha*,

¹³ A biografia de Sá Noronha, traçada afetuosamente por Arthur Azevedo, é dividida em seis edições da *Gazetinha* (28 jan. 1880 a 2 fev. 1881; edições 0028-33.). O comediógrafo comenta sobre certa dificuldade em expor a “existência artística” do maestro, mas afirma que a opereta e o *vaudeville* chegaram ao Brasil pelas mãos de Sá Noronha. Arthur elenca algumas de suas peças escritas para o teatro, cuja carreira começara sob produção de João Caetano. O maestro, com sua “febre de viagens”, percorreu várias províncias do Brasil, firmou-se por um tempo no Rio Grande do Sul e foi a Montevidéu, onde conheceu sua esposa, D. Joana de Noronha, que, segundo Arthur, também escrevera e traduzira peças; foi também atriz e, depois de sua separação, voltou ao Uruguai, onde foi atuante em movimentos políticos. Sá Noronha foi aos Estados Unidos, onde compôs as partituras de *Cristóvão Colombo*, ópera com libreto de Joaquim Norberto de S. e Silva; a peça teve sucesso de bilheteria, mas o maestro foi roubado pelo empresário americano responsável pela produção, e não recebeu sua parte do lucro. Antes de voltar a Portugal, foi a Londres e a alguns países europeus. De Lisboa, com algumas composições de sucesso, foi ao Porto, onde se fixou e compôs partituras para muitas peças encenadas no teatro Baquet, onde foi regente; “publicou muitas e muitas composições para canto e dança”, além de ter se envolvido em algumas contendas com Arnaldo Gama “romancista histórico” e articulista de um periódico local, que lhe acusara de não saber “tocar rabeça”. Já em Lisboa, em 1876, escreveu, em parceria com E. P. de Almeida, e compôs a partitura de *Tagir* (1876), “drama lírico brasileiro em 4 atos”, passado na Bahia, sobre os costumes indígenas; e *Pretos e brancos* (s/d), “peça de assunto brasileiro”. Esta última Arthur comparou, em termos de temática, a *Os noivos*, sua opereta em três atos subsequente à *Princesa dos Cajueiros*; segundo ele, Sá Noronha estava “completamente identificado com os nossos usos, com nossa índole, com nossos hábitos”. Infelizmente, não encontramos registros sobre *Pretos e brancos*, para observar a proximidade de textos. Após viver entre as matas da Amazônia, para a feitura de *Tagir*, voltou para a Corte carioca para por em cena esta peça, mas não obteve o mesmo sucesso de Lisboa. Por um tempo, conforme Arthur, Sá Noronha “tornou-se triste, macambuzio”, até pedir ao comediógrafo um libreto. Com a demora na produção da opereta, em razão de contratempos de Villiot, intérprete da princesa, Sá Noronha percorreu as províncias paulistas e por lá ficou por um tempo. Na volta para a Corte, um acidente de trem, quase fatal, fez com que seus pertences fossem perdidos e, com eles, o lucro de suas produções em São Paulo. Arthur lembra que esta não fora a primeira vez que Sá Noronha driblou a morte; o maestro escapara, também, de uma explosão em uma barca de Niterói e de dois naufrágios. A perda financeira era uma constante para Sá Noronha, que não se abatia; apesar de sua infelicidade nesse quesito, ele comentava que só precisava do necessário “para atamancar a vida”. Nas idas e vindas entre

à altura da morte do maestro, Sá Noronha, cansado de seu pouco reconhecimento, pediu para que ele lhe arranjasse um libreto para as composições que gostaria de escrever para o Fênix; Arthur lhe entregara, alguns dias depois, os escritos d'*A Princesa*. O maestro, então, pôs as “mãos à obra com amor” e, em dois meses, compôs “os dois primeiros atos” (o prólogo e o primeiro ato). Arthur, a partir do que já estava pronto, lhe dissera que, com o coro das amas-de-leite, as barcarolas, o dueto cantado pelos enamorados e o concertante final, o sucesso seria certo e que nada mais seria preciso. Sá Noronha, no entanto, prometeu-lhe um sucesso maior para o último ato e compôs o tango “Amor tem fogo”, cantado pela princesa, na cena IV do julgamento. Conforme Arthur, o tango foi mesmo grande sucesso no meio teatral, e ainda um ano após sua estreia, a música fazia o Fênix “vir abaixo, ao repercutirem na sala, por emissão de Mlle Rose Villiot, as notas travessas e originalíssimas daquele tango”.¹⁴

Brasil e Portugal, Sá Noronha compôs “as mais populares modinhas e lundus que aqui se conheceram”; “compunha sempre um hino em toda e qualquer ocasião em qualquer solenidade do Paço”. Ainda, segundo Arthur, a quem Sá Noronha tinha um estreito apreço, o maestro era trabalhador e “não conheceu o charlatanismo”. Em sua homenagem, na edição 00029, foi publicado um retrato desenhado a *crayon* por Augusto Off, e, em sua missa de réquiem, aberta ao público, orquestra e corpo cênico do Fênix representaram a “Ave-Maria”, número musical d'*Os Noivos*, em que senhores e escravos rezam, ajoelhados, no início do primeiro ato.

¹⁴ Encontramos registros da composição do tango orquestrada por Lucato Fabrice, disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=N-M-e2xK6X0>, <https://www.youtube.com/watch?v=945G06UqRMQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=rQAYXOqAngU>.

Figura 1: Impressão do Tango “Amor tem fogo” pelo Imperial Estabelecimento de Pianos e Músicas Narciso, Arthur Napoleão & Miguez.

The image displays two pages of a musical score. The left page is the title page, featuring the word "TANGO" in large, ornate letters. Below it, the title "Amor tem fogo" is written in a smaller, decorative font, followed by "AMOR TEM FOGO AMOR" and "PRINCESA dos CAVALHEIROS". The composer's name, "F. S. NORONHA", is prominently displayed in a rectangular box. At the bottom, the publisher's information is provided: "Imperial Estabelecimento DE PIANOS E MUSICAS NARCISO - ARTHUR NAPOLEÃO & MIGUEZ" and "Rua do Ouvidor, nº 110 RIO DE JANEIRO".

The right page is the first page of the piano accompaniment. It is titled "AMOR TEM FOGO TANGO" and "Opusculo A PRINCESA dos CAVALHEIROS" by "F. S. NORONHA". The tempo is marked "Allegro" and the instrument is "PIANO". The score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including accents and slurs.

The bottom page of the image shows the continuation of the piano accompaniment, consisting of six systems of music. The notation continues with various rhythmic figures and chordal structures, maintaining the "Allegro" tempo.

A princípio, porém, a comercialização da partitura d'*A Princesa dos Cajueiros*, custeada de seu próprio bolso, não obteve lucro, o que levou Sá Noronha a vender seus direitos à empresa de Narciso, Napoleão & Miguez. A comercialização pela famosa editora alavancou as vendas da partitura, com “sucessivas edições”, e os editores “ofereceram-lhe espontaneamente uma quantia”. Arthur Azevedo conta que a partitura d'*Os noivos*, no entanto, não obteve êxito no mercado musical, e, como forma de ajudar o maestro, Heller lhe oferecera um espetáculo em seu teatro. Daí surgiu a partitura (sua última) d'*O califa na Rua do Sabão*, opereta em 3 atos com libreto de Arthur Azevedo, que dividiria a programação do Fênix com os dois últimos atos d'*A Princesa* e de um “monólogo cômico” escrito por Arthur para o ator Vasques. Como vimos no Capítulo 2, houve um registro de ensaios d'*O califa* na *Gazetinha* de 7 de dezembro de 1880;¹⁵ a récita aconteceria no dia 18, em seu benefício, conforme anúncio no mesmo periódico.¹⁶ Segundo Arthur, a noite foi esvaziada no Fênix, e este é o único registro que nos informa sobre a encenação d'*O califa*, censurada pelo Conservatório no ano seguinte. Um mês após a récita, Sá Noronha viria a falecer, vítima de um ataque cardíaco.

É interessante notar todos os acontecimentos ligados a Sá Noronha e seu trabalho, que permearam os momentos de produção das operetas em parceria com Arthur Azevedo, sejam os de sucesso daqui ou a infeliz experiência em Portugal. Percebemos, então, que, para além das récitas e do mercado de libretos e partituras, o processo de produção d'*A Princesa dos Cajueiros* agregou diversos elementos que poderiam passar despercebidos por quem consumiu sua materialização em espetáculo e material gráfico, em 1880. Para os não-coetâneos de Arthur e Sá Noronha, como nós, registros das récitas, presenciais ou iconográficos, infelizmente não podem ser apreciados, mas as notícias veiculadas nos jornais, como todo esse apanhado de informações sobre o maestro e seu trabalho junto a Arthur, além de anúncios e críticas, nos fazem perceber a dimensão dos trabalhos que envolviam a execução das peças e nos levam para além do texto que temos em mãos, apontando para importantes elementos da história do espetáculo.

Observamos, assim, aspectos como o contexto de feitura de partituras e de libretos, e das intenções particulares por trás de cada uma; a organização das companhias de atores, suas condições de ensaios e a produção de figurinos e cenários; a posição dos diretores de teatro (note-se a diferença drástica entre Heller e Palha, que preferiu sacrificar a bilheteria de seu teatro em nome de uma contenda antiga); a propaganda; e a diferença de recepção de público

¹⁵ Ed. 00008.

¹⁶ Ed. 00017.

e críticos, que, a depender de região ou época da performance, tendo em vista que uma temática, ao ser descontextualizada, pois era repleta de costumes próximos aos seus autores, pode causar estranheza em um público não familiarizado com tal matéria e suas peculiaridades. Este mesmo percurso se estende, portanto, para todo o contexto de produção das operetas nos mercados teatral e musical fluminenses, e, num âmbito mais amplo, para toda a produção do teatro ligeiro.

Enquanto sua primeira produção original, *A Princesa dos Cajueiros* agradou no Brasil. Há vários registros de reprises, récitas em benefício e matinês (1881, 1882, 1883, 1884, 1885 [São Paulo e Portugal], 1886 [em matinê, no Teatro Recreio, para a compra do mausoléu de Sá Noronha], 1888, 1889, 1890 [na Bahia, como parte do repertório da companhia de Heller]),¹⁷ muitos deles acompanhados de comentários sobre “a inexaurível fonte de receita para o Heller”.¹⁸ A opereta foi, por vezes, caracterizada como uma das “mais interessantes do repertório da companhia Heller”, e tanto seu libreto, com “poema espirituoso e burlesco”, e sua música “leve, agradável e saltitante” continuaram a aparecer nos anúncios de programações teatrais até 1890. Em boa parte das considerações, os embates entre críticos e seus autores não foram mencionados, e o que aparece sobre as récitas de estreia (bons tempos que o Heller lembraria com saudade, conforme nota do *Novidades*)¹⁹ se até ao número elevado de representações em razão do apreço do público ao trabalho conjunto de Arthur e Sá Noronha, ao “apimentado tango do ‘Amor tem fogo’”²⁰ e os 20 anos sem banho de Nheco, personagem representada pelo ator Pinto.

À altura de sua centésima récita (em 1882), eram publicadas notas que informavam sobre a provável celebração “com toda a pompa” do Santana. Em 1884, a seção “Tangões e gambiarras”, da *Gazeta da Tarde*,²¹ anunciava uma reprise d’*A Princesa*:

Voltou ontem aos aplausos do público a apreciada opereta de Sá Noronha.

O Santana regurgitava; todos estavam aflitos por ouvir o popular “Amor tem fogo”, havia tanto tempo abafado pelo maldoso Heller.

Com o olhar fito, a boca entreaberta, os espectadores viam desfilar aqueles tipos, imaginados pelo Arthur, e aplaudiram convictamente, cheios de reminiscências boas.

¹⁷ Sobre a temporada na Bahia, encontramos uma nota sobre a “bem feita paródia” *Abel, Helena*, nas “Notas teatrais” do *Jornal de Notícias* (7 jan. 1898, ed. 05403). Sobre *A Princesa*, no entanto, não encontramos registros.

¹⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1881, ed. 00054.

¹⁹ *Novidades*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1889, ed. 0324.

²⁰ *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1881, ed. 00014.

²¹ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1884, ed. 00025.

Foi uma excelente lembrança do Jacinto a reprise de ontem – uma verdadeira surpresa para os *habitués* do Santana.

Tais embates entre a crítica jornalística e seus autores renderam boas linhas nos periódicos. Após a estreia d’A *Princesa*, o *Jornal do Comércio*²² veiculou uma crítica (já mencionada no segundo capítulo), em que o articulista comentou sobre a partitura da opereta e a intenção de Arthur perante o público. Apesar de dizer que a peça tem “os mais brilhantes requisitos de bom gosto”, “riqueza de encenação”, “esmero nos ensaios” e “excelente interpretação da maioria dos atores”, o artigo alfinetou (de leve) o libretista, apontando seu intuito comercial, quando menciona exagero e cenas “apimentadas”, produzidas para arrancar “aplausos das plateias complacentes”. Como vimos na homenagem a Sá Noronha, a empreitada d’A *Princesa* foi realmente pensada, também, para os “momentos alegres” do público, mas o comentário do articulista revela um pensamento comum entre a elite cultural, o que atribui um certo tom de inferioridade às operetas, apesar dos lucros de bilheteria e do intenso processo de produção do gênero.

Sá Noronha, que chegou ao Rio de Janeiro em 1838, de acordo com Cristina Magaldi (2004), iniciou sua carreira musical, na Corte, como um “virtuoso violonista”, e logo enveredou nas trilhas das composições musicais no Teatro São Pedro de Alcântara, sob direção de João Caetano. Em razão da necessidade de retorno financeiro mais rápido, compôs para os gêneros cômicos em voga “variações instrumentais com temáticas em português e espanhol, canções líricas e cômicas com textos portugueses, modinhas e lundus” (MAGALDI, 2004, p. 115). Ao retornar de Portugal, em 1876, fez a partitura d’A *Princesa*, que desagradou o articulista do *Jornal do Comércio* em alguns aspectos. Embora tenha comentado que as músicas eram apropriadas aos “trabalhos desse gênero [a opereta]”, o articulista pontuou que a partitura não se assemelhava às francesas, mas às italianas, “na languidez da melodia, que com a letra da opereta nem sempre faz boa liga”. Comentou, também, sobre a monotonia da modelação: “não sai de um círculo vicioso, tolerado nos outros tempos, mas completamente condenado nos nossos dias”, e, mais ainda, falou da proximidade das melodias a outras já familiares, apesar de admitir um “talento melódico” em algumas peças da partitura, como uma das barcarolas e um dueto do último ato, “e mais alguns outros trechos cujo mérito fica escurecido com a factura medíocre que tem toda a cena do tribunal”; o tango “Amor tem fogo”, provavelmente, deve ter entrado nesse mérito escurecido, embora não haja menção à composição na crítica. Não obstante os apontamentos negativos, o articulista admite que tais

²² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1880, ed. 00068.

equivocos não impediram que a música do “Sr. Noronha ficasse diretamente aos ouvidos”, fato comum às músicas das operetas mais apreciadas.

Na *Gazeta de Notícias*, no entanto, houve uma crítica em mão contrária. Dois dias após a estreia de *A Princesa*, ao afirmar que “umas das mais augustas missões da monarquia tem sido nestes últimos tempos fazer rir o público”, o articulista da seção “Teatro e...” interpretou a primeira récita no Fênix como um triunfo completo:

A Princesa dos Cajueiros é uma verdadeira ópera burlesca. O seu autor, o nosso amigo Arthur Azevedo, provou estar com o pulso perfeitamente adestrado para este gênero de composições, que exigem muito conhecimento da cena e do público, e grande revelação do verdadeiro sentimento cômico, para assigular as alusões, as críticas, os epigramas, que se sentem como picadas de alfinete, e que não têm outra pretensão que não seja provocar o riso sobre certos ridículos. [...] [Arthur Azevedo] aproveitou o lar doméstico do rei Tatu para desenvolver a sua ópera à maneira dos escritores franceses, usando dos mesmos processos e conseguindo os mesmos resultados. Um poema cheio de verve, de situações burlescas, alia-se à música do maestro Sá Noronha, música agradabilíssima com grande propriedade característica, correta e de grande originalidade em alguns trechos.²³

Após este trecho, o articulista pontua alguns números musicais “que se destacaram por sua beleza”: a *romanza* de Virgínia, o coro das amas-de-leite, as coplas do nascimento da princesa (prólogo); a barcarola de Marcos, “de grande simplicidade e muito efeito”, o dueto das “Sras. Delmary e Villiot” (Paulo e a Princesa), um “dueto bufo” entre El-Rei Caju/Tatu e Escorrega e o número final (do primeiro ato); o “Tango do Conselho”, o dueto entre Paulo e a Princesa, uma “ária cômica pela Sra. Hermínia” (Duquesa da Velha Guarda) e “um terceto burlesco, bastante característico e com muita graça” (Barão de Bonsucesso, Duquesa e El-Rei Caju/Tatu) (terceiro ato). O tango “Amor tem fogo” também não foi mencionado. Se ambas as edições não fossem do mesmo dia (8 de março), poderíamos facilmente achar que a nota da *Gazeta* deveria ser uma espécie de resposta ou contraponto à do *Jornal do Comércio*, já que ela era, praticamente, oposta em opinião, com exceção dos comentários favoráveis sobre as atuações de Guilherme, Vasques, Delmary e Villiot, que se aproximam em ambas as críticas. Claro que devemos levar em conta a proximidade do articulista ao “amigo Arthur Azevedo”, mas parece que a música de Sá Noronha, especificamente, soou completamente diferente aos dois ouvidos.

²³ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1880, ed. 00067.

A resposta ao artigo do *Jornal do Comércio*, no entanto, foi editada um dia depois, também na *Gazeta*,²⁴ e o foco são as críticas a Sá Noronha e sua partitura. Vale reproduzi-la quase na íntegra:

[...]

Diz o crítico que a música não é da escola francesa, e antes mais se inclina à italiana na languidez da melodia. Por que deseja o *crítico* que a música seja francesa? A peça é francesa? A respectiva ação passa-se na França? Há ali um dito, um gesto que faça lembrar esse país? O que o maestro pretendeu com a languidez notada e impensadamente classificada de italiana, foi imprimir à música certo cunho brasileiro, o que conseguiu com grande aplauso e entusiasmo do público.

Diz ainda que a modulação é frouxa e monótona e não sai de um círculo vicioso tolerado noutros tempos, mas condenado nos nossos dias. Palavra que não compreendemos, essas palavras, escritas para *inglês ver*; tanto mais que adiante nota o *crítico* que há na partitura peças que revelam talento melódico. Contradiz-se palpavelmente: a melodia é um resultado da modelação. E mais: as notas da música continuam a ser as mesmas sete d'outros tempos (sabe o crítico que são sete?), e os tratados de harmonia, que hoje se estudam e manuseiam, em nada divergem dos de então. Explique-nos o *crítico* o que pretendeu dizer.

Não basta dizer, é preciso provar que a música não é original. Enquanto o *crítico* não apontar os lugares de onde foram copiados ou imitados os trechos *muito conhecidos e já populares entre nós*; a sua acusação toma o caráter de reles banalidade.

Distingue o *crítico* o dueto do 3º ato, que não passa de um motivo de 16 compassos e deixa o do 2º, que é muito mais desenvolvido e completo. Diz que o mérito de outros trechos, que revelam talento melódico, fica escurecido com a *factura* medíocre que tem toda a cena do tribunal. Esta cena do tribunal é aliás um dos lugares mais felizes e aplaudidos, mas, quando assim não fosse, não compreendemos como e porquê numa partitura os trechos medíocres escureçam os bons; temos notado o contrário: os bons escurecem os maus. E isso não se dá só com partituras: no *Jornal do Comércio* a crítica do gazetilheiro foi ontem escurecida pela crônica lisboense de Guilherme de Azevedo.

Diz o crítico que se poderia tirar grande vantagem da cena do conselho. Mas pelo amor de Deus! O que mais queria que fizesse Noronha? Um número com as violências do 1º ato da *Africana*. Que a cena se prolongasse indefinidamente, que o contrabaixo rugisse, que as violetas dessem apoados, que os trombones bramassem coléricos? E tudo isso para dizer

O amor tem fogo,
Tem fogo o amor etc.?

Estas observações, diz o *crítico*, não obstam para que a música do Sr. Noronha fique completamente ao ouvido; é o que se quer para trabalhos deste gênero. Pois se é o que se quer, o maestro conseguiu o que queria conseguir e quis o que devia querer. E tanto assim é, que o

²⁴ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1880, ed. 00068.

crítico reconhece que *A Princesa dos Cajueiros* é um achado para a Fênix, e não se admirará de que lhe festejem o centenário. As meias palavras e contradições fazem crer que o azedume da notícia é o resultado de inimizades, que se devem esquecer quando não se quer fazer da crítica um banco de lavar roupa suja.

Como se vê, parece que Sá Noronha não tinha desafetos só em seu país. As inimizades mencionadas pelo articulista (“Um flautista”) apontam para uma opinião crítica comprometida por uma suposta implicância de quem havia escrito para o *JC*. Não sabemos se quem a respondeu foi Arthur Azevedo, que, eventualmente, também contribuía com a *Gazeta*, e que, como vimos, defendeu o trabalho de Noronha em artigos posteriores, ou o mesmo articulista que chamou de amigo ao comediógrafo. No entanto, percebemos, nas informações de ambos os artigos, além das contradições apontadas pelo “flautista” em relação às músicas e à menção ao sucesso da opereta, mesmo com os problemas de composição, conforme sua interpretação, que uma avaliação teatral poderia facilmente ser afetada por motivos que iam além (e que deveriam ficar aquém) da peça em si.

O crítico, grafado em itálico pelo “flautista”, num tom irônico de problematizar o termo, já que quem o escrevera não teria agido a partir da imparcialidade que uma opinião crítica requer, teria opinado de forma contrária, principalmente em relação à partitura d’*A Princesa*, minimizando o trabalho de Sá Noronha e a qualidade teatral da opereta em si, uma vez que, mesmo mencionando a provável centésima récita, fica claro um tom de rejeição ao gênero da opereta.²⁵ Podemos inferir, ainda, que, mesmo se tratando de composições originais, feitas para o libreto e não mais reaproveitadas de uma obra anterior, ainda existia a comparação ao molde francês, embora tal originalidade fosse uma das questões levantadas por aqueles que torciam o nariz para as adaptações (lembremos a nota d’*A Estação*, já mencionada no segundo capítulo, em que o articulista, com o sucesso d’*A Princesa*, mencionara a preferência por “peças propriamente originais”).

Indo além, continuou-se a falar da opereta no *Jornal do Comércio* do dia 11 de março.²⁶ Em um artigo que tratava da programação do Fênix Dramática, comentou-se sobre a indignação do público pela falta de banho da personagem Nheco, além da aproximação do enredo ao contexto monárquico da época, “cujo assunto pode ser sem dúvida uma alusão muito espirituosa da quadra que atravessamos”. A música do “distinto maestro Noronha”,

²⁵ Em 14 de março, há, num pequeno comentário do cronista “C. de L.”, do *Jornal do Comércio* (Ed. 00071), a informação que corrobora esse pensamento: “A opinião da imprensa tem sido quase unânime: condena o gênero, que aliás se apoia no gosto do público, mas se aplaude o autor, sendo que, de tais aplausos, boa parte também pertence ao Sr. Sá Noronha, que escreveu a música para esta peça”.

²⁶ Ed. 00071.

porém, dessa vez foi classificada de “melodiosa e cheia de sentimento”, e sobre Arthur, o articulista pontuou: “o amigo íntimo da companhia (de Jacinto Heller), de elogio mútuo, o ídolo eterno da rapaziada travessa do *poleiro* daquele teatro”. Este mesmo artigo foi republicado na seção “Publicações a pedido”, da *Gazeta de Notícias*,²⁷ um dia depois. A cópia, no entanto, levava outra informação sobre o comediógrafo, recuperada pela edição da *Gazeta* e adicionada à publicação: “literato de obras desconhecidas”. Ao fim da nota, explicou-se: “este trecho foi recortado pela redação do *Jornal do Comércio*, que nos há de fazer o favor de declarar quais as obras do *ilustradíssimo* escritor”. Infelizmente, não encontramos registros de tal declaração esperada.

Note-se que a ligação entre Arthur e o empresário do Fênix foi ironizada com a expressão “de elogio mútuo”. *A Princesa*, então, cujo libreto era do “literato de obras desconhecidas” só estaria fazendo sucesso em suas primeiras récitas pela proximidade entre o seu autor e Heller, mas também pelo gênero, que haveria de “fazer por muito tempo as delícias do público da Fênix”, garantindo sucesso rentável para o empresário do teatro? Entramos aqui na questão mercadológica já discutida no terceiro capítulo. A diferença é que a aposta de Arthur já não estava mais numa obra anterior, legitimada pelo sucesso de bilheteria, para o investimento em uma adaptação. Estava, em 1880, num “público pronto” que apreciava o gênero e tinha interesse em sua nacionalização; com *A Princesa*, além dos libretos, as partituras também incorporaram aspectos de brasilidade e as melodias, cujos moldes eram reconhecíveis no meio carioca, embalavam seus enredos cômicos. Nada mais ardiloso do que tratar, em sua primeira opereta original, sobre uma temática sociopolítica tão próxima aos assuntos da casa imperial brasileira.

5.1.1 Tur lu tu tu: a corte do “rei mais pândego”

No início do Prólogo, El-Rei Caju e seus couteiros entram no Paço em comitiva após uma um dia de caça; os cortesãos que lá estão, à espera do nascimento do bebê real, baixam as cabeças à chegada do Imperador. Em suas coplas de apresentação, ele se dirige ao público, que, de pronto, fica informado sobre sua caracterização através de sua autoidentificação, que referencia o universo cômico:

Coplas

I

Eu sou o rei mais pândego.

²⁷ 12 de março de 1880, ed. 00071.

Um rei sou de mão cheia!
 Pareço um rei de mágica,
 Por ser original
 Por isso os meus bons súditos
 Não fazem cara feia...
 Pra rei de ópera-cômica
 Não estou de todo mal!
 Tur lu tu tu, Tur lu tu tu
 Ora aqui está El-Rei Caju!

II

No meu país esplêndido
 É tudo monarquista!
 Ninguém fala em República
 Ninguém diz mal de mim!
 Se acaso algum sacrílego
 Quiser meter-me a crista,
 Irá para o patíbulo,
 Pois... eu cá sou assim!
 Tur lu tu tu, Tur lu tu tu
 Ora aqui está El-Rei Caju! (AZEVEDO, 1983, p. 588)

Além da comicidade das coplas, Arthur Azevedo também apresenta a personagem, ironicamente, ao tratar de questões importantes como a dicotomia Monarquia *versus* República e a arbitrariedade do monarca frente aos casos de desacordo político: a rebeldia de um súdito contra o rei e seu regime seria punida com a força, mesmo fim dado a Escorrega no caso de ele não cumprir o decreto sobre o nascimento do bebê real. Com a pena da sátira e da ironia, Arthur constrói uma corte imaginária onde um rei que se diz “pândego” e amado pelos súditos, na verdade, é autoritário e visto como um soberano tolo.

Assim, não precisamos ir longe para notarmos que os “mal-entendidos” mencionados por Arthur Azevedo fundamentaram a preocupação de Heller, motivando o empresário a pedir a mudança do nome do rei nas representações d’A *Princesa*. A começar pelo apelido conhecido do monarca brasileiro, “Caju”, que fazia referência ao formato do seu rosto, com queixo proeminente, o que nos lembra a conhecida caricatura que Bordallo Pinheiro fez de D. Pedro II segurando uma mala entreaberta. A caricatura, de legenda “Já sei, já sei!”, em razão do termo usualmente repetido por D. Pedro, encontra-se no livro *Álbum das Glórias*, um compêndio de caricaturas de “homens d’Estado, poetas, jornalistas, dramaturgos, atores, políticos, pintores, médicos, industriais, tipos das salas, tipos das ruas, instituições etc.”, feitas por Bordallo Pinheiro, com textos satíricos de João Rialto e João Ribaixo, pseudônimos de Guilherme de Azevedo e Ramalho Ortigão, respectivamente; ambos igualmente caricaturados. A mala entreaberta faz referência às inúmeras viagens do Imperador, que, conforme o texto que acompanha a caricatura, “nas horas vagas, está sentado em solo brasileiro” (1969, s/p).

Na arte de Pinheiro, o formato de seu perfil realmente se assemelha a uma castanha de caju. Além de “Pedro Caju”, o monarca também tinha outros apelidos na Corte; um deles, “Pedro Banana”, se dava em razão de sua pouca atuação no cenário político do Império, principalmente nos anos pré-República (SCHWARCZ, 1998). Dois meses antes da estreia d’*A Princesa dos Cajueiros*, uma edição do periódico *O Mequetrefe* veiculou a seguinte nota na seção “Noticiário”:

S. M. anda cabisbaixo e triste...

Triste e cabisbaixo porque o *Zé Povinho* de quem ele mesmo esperou a mais passiva obediência, pondo de lado umas certas conveniências, deu-lhe uma vaia mesmo na bochecha.

Em que consistiu a vaia?

O povo chamou-o de *tipo*, sábio de contrabando, *caju*, *banana* e outras *poucas vergonhas* d’este jaez.

D. Pedro ouviu tudo muito caladinho e voltou para S. Cristóvão, dizendo com seus botões:

-- Não há nada como cada um em sua casa com a sua mulher e seus filhos!²⁸

Antes dessa nota, vemos outra que trata da “imoral questão do vintém”. Segundo o articulista, o governo havia pago uma quantia à “polícia secreta” que ajudou no levante do vintém, revolta articulada pelo povo em razão do aumento das tarifas de bonde. Conforme a nota, muitas pessoas foram mortas pela polícia, que “encheu de terror, com os seus feitos brilhantes, a pacífica população fluminense”. Ao fim do texto, a seguinte ironia: “O governo liberal! sempre é muito generoso!”. À altura, estava em vigor o “ministério Sinimbu”, organizado por políticos liberais e iniciado em 1878. Tal ministério, dirigido pelo senador João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu, durou até 1880. Os liberais, no entanto, chefiaram o ministério de D. Pedro até 1885 (RIBEIRO, 2018).

A Princesa dos Cajueiros, pensada em meio aos ânimos da Revolta do Vintém, que se iniciou, efetivamente, em 28 de dezembro de 1879 e durou até 4 de janeiro do ano seguinte, leva em seu enredo um tom que, mesmo leve e mesclado à fantasia, nos remete às insatisfações populares e políticas que começavam a esboçar a queda da monarquia a partir dos 1880. A vaia mencionada pel’*O Mequetrefe*, sem dúvida, faz referência ao descontentamento do povo em relação à posição de D. Pedro sobre a tarifação dos bondes. Antes do levante, houve uma tentativa de conversa com o imperador: organizada por Lopes Trovão, a comitiva de cidadãos lhe levaria uma petição, solicitando a revogação do imposto. Com a “atenção tardia” da casa real, que autorizou apenas a entrada de uma comissão

²⁸ *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1880, ed. 000198.

representante do povo (na qual Lopes Trovão estava incluso), o grupo ganhou força de outros segmentos da população e, no primeiro dia de 1880, quando entrou em vigor a tarifa dos bondes, a revolta se materializou. Após um discurso de Trovão, que pediu ao povo que resistisse pacificamente à cobrança, um grupo se dispersou em direção às ruas do centro e começou o levante. Em diversos locais do Rio de Janeiro, ocorreram protestos:

[...] os manifestantes tomavam os bondes, espancavam os condutores, esfaqueavam os animais usados como força de tração, despedaçavam os carros, retiravam os trilhos e, com eles, arrancavam as calçadas. Em seguida, utilizando os destroços construía barricadas e passavam a responder à intimidação da polícia “com insultos, pedradas, garrafadas e até com tiros de revólver” (JESUS, 2006, p. 79).

Parlamentares e imprensa, frente ao resultado violento do motim, recuaram em suas posições, tentando um acordo com o governo, que insistia no cumprimento da lei sobre o imposto do vintém. Nos dias seguintes, os manifestantes, já sem seus idealizadores iniciais, continuavam nas ruas; houve saques, ataques a lojas de armamentos, bondes arrancados dos trilhos e estes arrancados das ruas (entre elas a Rua da Princesa dos Cajueiros), chaves de bondes roubadas e passageiros agredidos com pedras; houve embates entre exército e polícia com populares que tentavam impedir a circulação dos bondes. No dia 3, antes do fim da revolta, deputados e senadores se juntaram a alguns simpatizantes da causa (entre eles Lopes Trovão e o abolicionista José do Patrocínio), na Rua do Carmo, para tentar estabelecer, junto ao povo, a paz e a ordem. No dia 4, findava o levante.

A Revolta do Vintém, que perpassou não só pela camada mais baixa da população, tendo em vista o público seletivo que dependia dos bondes, abriu uma brecha para questionamentos mais acirrados sobre o governo de D. Pedro II e sua atuação perante seus súditos. O levante foi iniciado, de acordo com Jesus (2006, p. 84), “entre as lideranças políticas (liberais radicais, republicanas, reformistas ou socialistas) e os setores médios urbanos”, “espalhando-se de modo incontrolável e violento entre os setores subalternos da população carioca”. O estudioso lembra que, em 1880, boa parte da população mais pobre não usufruía dos bondes e que seus consumidores eram pessoas mais modestas, com rendimentos regulares, como “pequenos comerciantes, funcionários públicos, artesãos e operários”. Como constata Jesus (2006, p. 82), “o regime, como era praticado, não abria espaço para a manifestação da opinião pública e não fornecia canais de participação legítima”, o que corroborou um desgaste maior da imagem pública do imperador.

A popularidade do “monarca mecenas” já vinha abalada desde a Guerra do Paraguai e do início de discussões mais acaloradas sobre a abolição da escravatura, com a Lei do Ventre Livre, de 1871. Embora tenha sido considerado moroso nas decisões abolicionistas (morosidade semelhante à questão do vintém), escravagistas do Vale do Paraíba, sentindo-se traídos pelo imperador, voltaram-se contra a coroa. Além disso, novos movimentos políticos de oposição surgiram como prévia ao partido republicano, consolidado em 1872. Nesse ínterim, surgiu o “monarca cidadão”, um rei avesso às festas de grande pompa: “sempre de jaquetão e à paisana, o imperador passeava pelas ruas, visitava colégios e ginásios, e presidia exames”, e “de cartola e casaca”, se confundia com seus súditos e políticos à sua volta (SCHWARCZ, 1988, pp. 671, 673).

Com a rejeição a vestes e pompas reais, Pedro II intencionava se aproximar dos populares de sua corte, o que fazia com que seu governo estivesse mais voltado aos interesses da burguesia, embora fugisse aos debates políticos e o povo não tivesse representatividade no Poder Moderador, do qual se utilizava para interferir tanto no Parlamento quanto nos ministérios. As viagens longas e constantes do “monarca itinerante” ao exterior, a partir de 1870, também foram alvos de descontentamento.²⁹ Os assuntos da Corte lhe pareciam distantes e o desinteresse por parte de D. Pedro tornou-se alvo de caricaturistas que ilustravam seus cochilos em atividades importantes, além de ser constantemente representado como um “joguete nas mãos dos políticos” que o cercavam (SCHWARCZ, 1988, p. 930).

Com esse brevíssimo resumo sobre um período específico do reinado de Pedro II, referente ao contexto em que *A Princesa* foi produzida, observamos diversos pontos, no

²⁹ D. Pedro II também tinha o costume de viajar pelas províncias do país a fim de aumentar sua popularidade, principalmente após a Guerra do Paraguai. A seção “Memorandum” do *Corsário*, conhecida pelo ataque enérgico ao imperador, comenta uma de suas idas a Minas: “O imperador foi para Minas. Que felicidade! Ao menos vamos ficar livres daquele idiota. O que irá fazer aquele maluco na pátria de Tiradentes? A maior parte da população mineira, que só tem visto a cara de Pedro Banana em moedas de vintém muito há de se admirar ao olhar aquela planta exótica, aquele perfeito tipo de Judas em Sábado de Aleluia. O Pedro de Alcântara quer fazer sua reputação de rei em viagens; um rei viajado deve ser um rei cheio de ideias, pensa ele; mas coitado! Quanto mais anda mais desanda o lorpa! [...] Parabéns ao povo mineiro que vai ter espetáculos grátis todos os dias: à exposição de urso rodeado de histriões e princesas da nossa mascarada monarquia” (30 de março de 1881, ed. 00048). Em edições do periódico, encontramos duras referências ao imperador, que, além de “Pedro Banana”, “idiota” e “lorpa”, também foi chamado de “Bobêche” e “safardama”. O periódico *Corsário* dizia-se um “órgão de moralização social” e informava, no cabeçalho de suas edições, a partir de 1881, a seguinte legenda: “Atacado, saqueado e incendiado pelo governo liberal, sendo ministro da justiça M. P. de Souza Dantas e chefe de polícia o F. Trigo de Loureiro”. Abaixo da legenda, informações datadas de todos os acontecimentos que culminaram no empastelamento do jornal e na morte de seu idealizador, o jornalista Apulco de Castro, linchado por oficiais do exército, no centro do Rio, em 1883. O *Jornal do Comércio*, periódico da “velha guarda” que tinha uma coluna destinada ao imperador, rebatia com a mesma energia as publicações do *Corsário*. Em uma das edições de 1881 (02 de dezembro, ed. 00335), José Van Halle comentara, em sua coluna “Impressões de minhas viagens no Brasil”, o empastelamento do *Corsário*. Nas palavras do articulista estrangeiro, o *Corsário* era formado por piratas, aves de rapina e “ladrões de bens alheios (a reputação) enterrados nas latrinas”. A redação do periódico fora inutilizada e dois de seus redatores expulsos do país, mas suas edições voltaram a ser impressas pouco tempo depois, circulando até 1883, à altura da morte de Castro por militares.

enredo da opereta, facilmente emparelhados aos acontecimentos coetâneos ligados à monarquia brasileira, o que implica em uma dimensão meta-historiográfica nesta peça, de maneira que, por ela, possa se fazer rir do que, através da peça com feição de crônica, torna-se assunto no “calor da pena”, apontando para o que viria a se estabilizar nas revistas de ano: o cotidiano passado “em revista”. Com tal proximidade na intenção dos gêneros, por que não apontar, também, a opereta enquanto facilitadora da construção/invenção de um Rio de Janeiro, parafraseando a ideia de Flora Süssekind (1986)?

Como vimos, ao se apresentar, El-Rei Caju se compara a um rei de mágica e se diz um rei de ópera-cômica, numa citação metateatral criada pelo autor. Se parece rei de mágica e é rei de ópera-cômica, é “rei pândego”,³⁰ e, se assim o é, é querido por seus súditos, que não falam mal dele, nem fazem cara feia, e, muito menos, são republicanos, porque a estes o fim seria o “patíbulo”. Tal arbitrariedade também é demonstrada em outras falas do Rei Caju. Se Escorrega fosse bem-sucedido e, no parto, nascesse uma menina, ele ganharia o título de “barão de qualquer coisa”. Antes do compromisso com o médico, o rei já havia prometido títulos nobiliárquicos à sua comitiva de couteiros: “[...] Na próxima fornada, hei de fazer-vos barões, marqueses, conselheiros, coronéis da Guarda Nacional etc. Sois ótimos caçadores!” (AZEVEDO, 1983, p. 589).³¹

O título de barão, de menor valor na hierarquia nobiliárquica, era dado a “velhos conhecidos - companheiros já idosos importantes na política e na cultura do Império” (SCHWARCZ, 1998, p. 396). Na opereta, o médico do Paço, Dr. Escorrega, torna-se Barão de Bonsucesso pelo trabalho prestado ao Rei Caju. Ao descobrir a farsa, porém, o rei muda-lhe o título, nomeando-lhe visconde (título superior ao de barão), como se a distribuição de mercês fosse tão banal a ponto de a elevação de título ser considerada punição: “EL-REI – Senhor Barão! Nada! De hoje em diante não é mais Barão! Se está feito Barão por ter nascido

³⁰ É interessante observar a menção de Arthur Azevedo, na fala do rei, ao cômico da mágica ou da ópera-cômica em paralelo ao que Lilia Schwarcz (1998, p. 546) chama de “Estado-teatro” (termo emprestado de Geertz), ao mencionar os artifícios dos quais se valia a monarquia brasileira para a representação de cerimônias públicas (e já aproveitando a deixa do articulista do *Corsário*, na nota anterior): “a monarquia transformava suas aparições em espetáculos, pelo menos até os anos 70. Os motivos eram variados — natalícios, feitos históricos, festas religiosas oficiais —, mas em todos montava-se a mesma maquinaria do espetáculo, que transformava realidade em representação.” Nesse sentido, o Rei Caju, enquanto personagem de teatro cômico, poderia ser uma alusão à personagem real, representada nessas aparições públicas da Casa Imperial. Assim, ao se dirigir ao público, à boca-de-cena, El-Rei Caju presentifica, certamente, tal efeito.

³¹ A distribuição de títulos de nobreza, durante o império de Pedro II, era fato corriqueiro; o agraciamento era menor com a sua popularidade em alta, e maior com o declínio do regime monárquico. De acordo com Lilia Schwarcz (1998), “só no período que vai de 1870 a 1888, ano do final do reinado de D. Pedro, o monarca criaria 570 novos titulados, os quais correspondiam, por sua vez, à nova elite que acompanhava o imperador”. Em 1879, foram concedidos 25 novos títulos e 5 elevações; em 1889, no fim do regime, 107 títulos. Fica clara a intenção de manipulação política na concessão de títulos de nobreza; o rei, durante uma crise, “compensava descontentamentos e ajudava a recuperar as finanças do Estado” (SCHWARCZ, 1998, p. 398).

uma menina, estás elevado a Visconde, maroto! É o teu castigo! [...] Vou anular o julgamento... e, para segurança de minhas netas, convocar uma Constituinte para revogar o tal artigo duzentos” (AZEVEDO, 1983, p. 645). Além de revogar o artigo que poria em risco a princesa, o monarca também “deitava” decreto para garantir o seu “quero, mando e posso”, mesmo que o mando fosse considerado absurdo:

El-REI - Senhores, atenção! Vou deitar decreto! Decreto verbal! (*Inclinam-se Todos. El-Rei sobe ao sofá.*) Sua Majestade El-Rei Caju há por bem decretar ao médico de seu Paço real, Doutor Escorrega, que, empregando os meios postos ao seu alcance por dez anos de Universidade, faça com que sua Majestade, a rainha, dê à luz uma criança do belo sexo. Se suceder que a Criança pertença ao sexo barbado, morra por ele o referido Escorrega (*Movimento do Doutor.*) que assim o tenha entendido. Assinado: Eu! (*Descendo.*) Levantar cabeças! (AZEVEDO, 1983, p. 590)

De tal modo, ainda nas primeiras cenas do Prólogo, a caracterização do Rei é um aspecto importante para legitimar as preocupações de Heller: seu nome, no libreto, coincidia com o apelido do monarca brasileiro, corriqueiro em críticas, caricaturas e periódicos republicanos, reforçado a partir de movimentos como a Revolta do Vintém, as questões abolicionistas e alguns escândalos que envolviam a família real (a exemplo do roubo das joias da imperatriz, representado não só por Arthur, em *Um roubo no Olimpo*, como por Raul Pompeia, em *As joias da Coroa*); seus atos arbitrários, como a distribuição de títulos de nobreza e as intervenções em decretos, se assemelhavam às atuações de Pedro II através do Poder Moderador. Juntando isso às pechas de tolo e “enxovedo” e “estúpido como uma porta”, não nos admira que o empresário tivesse suas ressalvas para as récitas em seu teatro.

Mudado o nome, porém, para El-Rei Tatu, as assimilações da fantasia à vida real da Corte ocorreram da mesma maneira e fizeram fama no palco do Fênix, garantindo bons louros aos seus autores e à companhia responsável pela encenação da opereta. Havia quem dissesse que o próprio imperador tinha trejeitos próximos ao sócia fictício (ou seria Guilherme de Aguiar que, para a construção da personagem, observara as manias de S. Majestade?): “[...] Ao finalizar, S. M. fez um pequeno gesto da direita para a esquerda, com sentido, talvez, de fazer um *post-scriptum*, como o Rei Tatu da *Princesa dos Cajueiros*; porém Sua Majestade resolveu adiar, em vista do manto lhe pesar muito, única coisa, talvez, que neste mundo lhe pese”.³²

³² *Phalange*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1883, ed. 00002

Ainda no Prólogo, o médico do Paço é o primeiro a ser apresentado nas coplas “Eis o Doutor Escorrega”. De nome sugestivo para as “escorregadas” que dá na vida e na profissão, o médico afirma:

DOUTOR – Há quatro meses somente
Da Academia saí:
Já matei radicalmente
Cinco ou seis tipos daqui! (AZEVEDO, 1983, p. 587)

Doutor Escorrega é, no enredo da opereta, o responsável por toda a trama da troca de bebês, com anuência de Virgínia. Para a concretização de seu plano, também trama o roubo dos óculos do rei, que, sendo míope, não seria capaz de prestar a atenção devida ao bebê quando nascesse. Além de Virgínia, Escorrega também tem Marcos, o pescador, como cúmplice tanto no roubo dos óculos quanto no caso do misterioso bebê entregue para Teresa, viúva de um pescador. Marcos, no entanto, não sabe que a criança que ele leva, junto com uma boa quantia em dinheiro, é o príncipe real. O médico “escorrega” em sua lealdade ao rei, e, além de enganá-lo, também faz pouco caso de sua inteligência:

DOUTOR (*só*) -- Bonito. Ou uma Princesa ou... tur lu tu tu! Estou metido em boa! Não há o que ver! o meu soberano é soberanamente tolo! Tão tolo, que aí pela ilha, quando alguém faz uma tolice, diz-se: - É uma cajuada! Persuadir-se o enxovedo que é a coisa mais natural do mundo a realização do seu originalíssimo desejo! O que hei de fazer? Isto de morrer enforcado aos trinta anos não lembra ao diabo! E o pior é que a rainha vai dar a luz um menino! Se fosse menina, a mãe seria acometida de dores de dentes: não foi. Na Academia ensinaram-me que, quando uma senhora de esperanças, ao subir uma escada, deita sempre em primeiro lugar o pé direito, tem uma criança do sexo feminino... Ora, acontece que sua majestade deita sempre no primeiro degrau o pé esquerdo... Estou aqui, estou enforcado! (AZEVEDO, 1983, p. 591)

Em explicação posterior, quando revela a intenção de “arranjar uma menina”, ele mesmo chama a alternativa para o seu destino à força de “patifaria grossa”. O Rei, que lhe dera o título de barão, é enganado por vinte anos não só pelo médico, mas por Virgínia, que, como Condessa da Velha Guarda, tornou-se pretendente à mão do então viúvo Rei Caju. Antes de carregar seu título nobre, Virgínia era uma moça simples, enganada também pelo médico, à altura um estudante de medicina que vivera em sua casa como pensionista. Abandonada grávida, Virgínia resolve entregar a criança ao pai para começar nova vida, casando-se com o primo. Sendo o bebê uma menina, ela virou comparsa de Escorrega na troca das crianças, e,

vinte anos após, reaparece como duquesa, título que ganhara em razão de um casamento vantajoso.

Virgínia/Duquesa da Velha Guarda é uma personagem caracterizada com “exagerado lirismo”, e suas falas são sempre carregadas de sentimentalidade (o que a aproxima daquelas heroínas do melodrama romântico) e linguagem rebuscada, motivo de zomba por parte de Escorrega/Barão de Bonsucesso. Virgínia, além disso, é alguém que, pela leitura, perdeu-se, espécie de juízo comum à época:

VIRGÍNIA – [...] Meu pai, honrado velho, vendo que tu nem casa tinhas para morar, e dormias ao relento como um cão sem dono, ofereceu-te uma alcova em nossa casa e um talher à nossa mesa. Aceitaste a generosa oferta. Daí por diante, as tuas olheiras, que as levaras fundas como as de um condenado, começaram a desfazer-se. As cores rosadas da infância voltaram-te às faces, cuja palidez cadavérica dissiparam. É que às horas que te sobravam de orgias torpes, sucederam as noites bem dormidas no côncavo tépido de um colchão honesto.

DOUTOR (*À parte.*) - Esta rapariga tem muita leitura; foi o que a perdeu. (AZEVEDO, 1983, p. 597)

DUQUESA - Desconhece-me! Não assombra! Há vinte anos que não nos vemos... as fisionomias transformam-se...

BARÃO - Ah! Virgínia!!

DUQUESA - Mas ouve: eu reconheci-te à primeira vista. Assim deveria ser: conservava de ti a mais dolorosa impressão. Era impossível que se me varressem da memória estes olhos, que me mentiram... esses lábios, que me mentiram... esse nariz... BARÃO - Nada! o nariz é que não te mentiu... E folgo de ver que ainda não deste de mão ao teu romantismo. (AZEVEDO, 1983, p. 621)

Decorridos os anos, a duquesa, já viúva, tornou-se pretendente à mão do rei. Ao que parece, a personagem deixou de lado a primeira impressão que tivera do monarca, para galgar um segundo título, dessa vez em uma união mais vantajosa:

EL-REI (*À parte, depois de olhar muito para Virgínia.*)

- Que mulher tão galantina!

Ai, como olha para mim!

Quem me dera que a rainha

Tivesse uns olhos assim!

Juntos

EL-REI - Que mulher tão galantina!

Etc., etc.

VIRGÍNIA - Oh! que cara de fuinha!

Como ele olha para mim! (AZEVEDO, 1983, p. 598, 599)

Além do lirismo e da erudição, Arthur Azevedo deu à Virgínia/Duquesa da Guarda Velha um tom de firmeza, muito claro em três pontos da trama. No primeiro ato, já condessa e de namorico com o Rei, ela vai até a vila de pescadores onde mora Paulo, no intuito de ver como era a vida do príncipe “enjeitado”. A aproximação com sua filha já tinha se dado, pois suas idas ao Paço eram frequentes. A cara de fuinha do Rei Caju, então, não era mais empecilho, já que ela poderia conviver, finalmente, com a filha, que comenta essa aproximação:

PRINCESA: Uma fidalga estrangeira, que foi há dias apresentada à corte... Uma excelente senhora. Ama-me como se me conhecesse de velha data. Diz-se no Paço que meu pai casa com ela. É uma felicidade! Eu não escolheria outra madrasta. (AZEVEDO, 1983, p. 621)

No terceiro ato, logo após a sentença proferida pelos ministros, a Duquesa resolve contar a verdade ao Rei. O Barão, que lhe acompanha, ainda reluta ao pensar na força, e, a princípio, se esquivava, ou melhor, “escorrega” da responsabilidade de ser o portador da notícia. O tango da cena VIII é um dos números musicais mencionados pelos críticos, e, nele, a Duquesa (interpretada, na estreia, pela atriz Hermínia) explica sua aflição. Aqui, Arthur Azevedo também carrega na dimensão romântica de sua caracterização, dando um tom de drama lacrimoso à situação:

Coplas

I

Por minha filha salvar
Do cadafalso
Mil passos pretendo dar
Embora em falso...
Sofrerei negra aflição
Eterna mágoa
Se der minha pretensão
Cos burros n'água!
Sou muito forte,
Mas desvelada;
Desesperada,
Nervosa estou!
Quem já viu sorte
Que mais capriche?
Madre infelice
Mísera sou!

II

Para salvá-la verá
Que me rebaixo,

Embora o trono se vá
 Por água abaixo!
 Se não lhe alcanço o perdão...
 Que escaramuça!
 Hei de pintar o Simão
 De carapuça!
 Sou muito forte,
 Etc., etc. (AZEVEDO, 1983, p. 641)

Além disso, é a Duquesa que dá uma solução para justificar a não punição de Paulo: o rapaz passaria por um “príncipe disfarçado”, filho do vizinho, o Rei da Ilha da Guarda Velha: “DUQUESA – Depois de entender-me com ele, anuirá ao meu pedido, e perfilhá-lo-á” (AZEVEDO, 1983, p. 645). A Princesa, então, continuaria como herdeira da Ilha dos Cajueiros, e, sendo ambos membros da realeza, não haveria crime contra o artigo da Constituição e a sentença seria anulada.

Outra personagem feminina caracterizada pelo temperamento é Petronilha, mulher do povo, da comunidade de pescadores. Sua entrada em cena já é marcada pela rubrica com o advérbio “arrebataadamente”, qualidade próxima à peculiaridade de seu nome: Petronilha, diminutivo de Petrônia, que, por sua vez, é o feminino de Petrônio, nome latino derivado de “petreus”, pétreo, forte como uma pedra. A relação também pode ser estendida ao nome do monarca brasileiro, Pedro, cuja derivação latina é a mesma (embora Petronilha seja apresentada com mais energia e atitude, atributos que, ao que parece, faltavam ao imperador Pedro II):

Coplas

I

PETRONILHA- Eu sou Petronilha,
 Moça original.
 Que não tem rival
 Em toda esta ilha;
 Ninguém pelos campos
 Me apanha a saltar;
 E lá recuar
 Nem chuva, relâmpos
 Coriscos
 E riscos
 Que sempre formigam,
 Me obrigam!
 Eu sou Petronilha, etc.

II

- Como eu quem maneja
 Qualquer varapau?

De faca e calhau
 Não sei quem mais seja!
 ‘Stou doída de amores:
 Meu fraco aqui está;
 Mas olhem que lá
 Cabelos e flores,
 E cousas,
 E lousas
 Que as outras empregam,
 Não pegam!
 Eu sou etc. (AZEVEDO, 1983, p. 613, 614)

A moça, que se diz geniosa, “apatacada” e diferente de outras mulheres (sem “faniquitos” ou “tremeliques”), é apaixonada por Paulo e deixa claro que quer lhe impor o sentimento:

[...] Ah! mas agora resolvi mudar de tática, e exigir o seu amor, como os salteadores exigem a bolsa ou a vida dos viandantes na estrada. A mulher está no seu direito, deixando de corresponder a este ou àquele afeto, mas o homem... Faça-me o favor! (AZEVEDO, 1983, p. 614).

Não correspondida, porém, Petronilha afirma que não desistirá facilmente, e, como represália, ao descobrir a ligação de Paulo com “A filha! Ó céus! D’El-rei Caju!” (p. 618), denuncia ambos ao ministério. Assim, a moça também é responsável por uma ação importante para o desenvolvimento da trama: as identidades de Paulo e da Princesa só vêm à tona em razão do romance descoberto por ela.

Ao contrário dos temperamentos de Virgínia/Duquesa da Velha Guarda e Petronilha, temos a romântica Princesa dos Cajueiros. Movida pela paixão pelo pescador Paulo, ela mesma se compara a uma “pobre rolinha implume” (p. 617) e comenta sobre o seu tédio aos hábitos reais (como se previsse sua condição de plebeia) e a vontade de exercer o papel de esposa:

PRINCESA - Deixa dizer-te, e acredita: o viver da corte me enfastia, faz-me mal aos nervos. Depois que morreu minha mãe, e já lá vão tantos anos, apoderou-se de mim um desapego tal pela corte... O que deu motivo a tanto azedume? Não sei... Não sei... O que é certo é que não me sinto Princesa... Os meus instintos são todos burgueses e triviais. Quisera viver tranquila, ao lado de um maridinho como tu... a pontear meias, marcar lenços... (AZEVEDO, 1983, p. 618, 619).

A Princesa, apesar de dar nome à opereta, não tem suas ações tão marcadas no enredo, a ponto de contribuir com o movimento da trama. Enquanto apaixonada, ela aceita sua condição de pecar contra a Constituição e da consequência do ato:

PAULO E A PRINCESA - Cruel castigo
 Não nos importe!
 É doce a morte
 Ao lado teu!
 Viver na terra
 Não nos é dado!
 Vem ao meu lado
 Viver no céu! (AZEVEDO, 1983, p. 628).

A morte também não lhe parece problema, à altura do julgamento, quando divide o dueto com Paulo (número cantado por Villiot e Delmary, com méritos nas críticas jornalísticas):

Dueto

PAULO – Que sorte funesta!
 PRINCESA – Que funesta sorte!
 PAULO – Nada mais no resta...
 PRINCESA – Resta-nos a morte...
 AMBOS – Abrem-se os céus! Nas asas de ouro,
 A morte vai nos conduzir!
 Juntos, ó meu casto tesouro,
 À eterna luz vamos subir!
 PRINCESA – Castigo não se afigura,
 Mas divinal, supremo bem,
 A doce paz da sepultura
 Que o fado meu trazer-me vem!
 PAULO – Eu morro satisfeito!
 Acaba a minha dor!
 Gelado, negro leiteo
 Encontra o meu amor! (AZEVEDO, 1983, p. 639)

Sua participação, inclusive, quase se resume ao primeiro ato, quando revela sua identidade a Paulo e quando assume seu romance perante o Rei e seus ministros. Na sala do conselho (segundo ato), sua ação (já mais incisiva) se dá na interrupção do julgamento, quando justifica aos presentes o seu sentimento; trata-se do celebrado tango “Amor tem fogo”:

PRINCESA (*Levantando-se vivamente do lugar em que está, e vindo à boca da cena.*)

Tango

– Amor tem fogo,
 Tem fogo amor;
 Tem fogo intenso,
 Devorador!
 Põe-nos em jogo

O coração,
 Nosso bom senso,
 Nossa razão!
 E lavra,
 Palavra!
 Sem descansar;
 Começa
 Depressa,
 Custa a acabar...

TODOS (*Erguendo-se maquinalmente e acompanhando o canto com um ligeiro movimento de corpo.*)

Amor tem fogo,
 Etc., Etc.

PAULO - Todos amam: japoneses,
 Chineses, ingleses,
 Franceses, malteses,
 Portugueses, cordoveses,
 Genoveses, irlandeses,
 Hamburgueses, lubequeses,
 Islandeses, holandeses,
 Genebreses, escoceses!
 Aragoneses,
 Piemonteses,
 Dinamarqueses,
 Cartagineses!

1º ADVOGADO - Em vez de matá-los,
 Casá-los pra bem!

2º ADVOGADO - Em vez de casá-los,
 Matá-los convém!
 Matá-los!

1º ADVOGADO - Casá-los!

CORO - Muito apoiado!
 Não apoiado!

(*Disputa geral, animada e calorosa.*)

CORO GERAL - Amor tem fogo,
 Tem fogo amor;
 Etc., etc. (AZEVEDO, 1983, p. 636, 637)

Desse modo, o fogo, como elemento que caracteriza o amor, talvez se adeque ao jogo musical e coreográfico do tango, estilo musical adequado à cena, que intenta, além de legitimar o sentimento arrebatador que existe entre Paulo e a Princesa, coibir ministros e advogados, que se dividem entre o matar (pena final) e o casar. No número final, a Princesa intervém, brevemente, em nome de Nheco, personagem que causou a repugnância do público,

conforme artigo do *Jornal do Comércio*, devido à fala “Há já vinte anos que não tomo banho!” (AZEVEDO, 1983, p. 625). A ação de Nheco, que perpassa o fim do primeiro ato e o último, é sempre entrecortada com a informação de que a falta de tempo lhe priva da higiene. Durante a deliberação do conselho, Paulo e a Princesa pedem um tempo a sós para se despedirem, e, em troca, a moça promete a Nheco, que é quem os guarda, que pedirá ao pai a sua “aposentação”. Sua última fala, no desfecho da trama, valida a promessa feita ao mestre-de-cerimônia:

PRINCESA – É papai, do meu agrado,
Seja Nheco aposentado!
EL-REI – Há de ser aposentado!
NHECO – Se aposentação apanho,
Oh! que permanente banho! (AZEVEDO, 1983, p. 646)

Assim como a Princesa, as ações de Paulo, o príncipe “enjeitado”, também não influenciam seguramente o desenrolar do enredo. Além de despertar a ira de Petronilha, fechando-lhe a porta na cara, sua participação também se dá na intenção de não temer a morte por estar apaixonado. Enquanto morador da vila de pescadores, Paulo difere de Marcos, que se demonstra participante em suas atividades junto à comunidade. É Marcos quem organiza a venda de peixes; e é ele quem pede ajuda a Escorrega quando um companheiro morre, deixando a viúva que também perdera o filho. É de Marcos a barcarola elogiada pela crítica, após o coro de pescadores recém-chegados do mar. Paulo, no entanto, passa os dias a “andar pelos bosques ou pelo mar” (AZEVEDO, 1983, p. 612), e, por receber a mesada misteriosa de Escorrega/Barão, não se preocupa com trabalho; segundo Marcos e Teresa, o rapaz “nasceu para fidalgo” (Ibidem). Ao contrário da Princesa, que se diz distante dos hábitos da realeza, Paulo compara-se a Calígula, e tem ânsias de cortar cabeças: “sinto-me talhado para as regiões supremas do poder!” (AZEVEDO, 1983, p. 619), antecipando as semelhanças com o pai.

Apesar de suas ações não serem decisivas para o enredo, alguns comentários da Princesa e de Paulo nos remetem ao contexto do Segundo Reinado. Em uma conversa com Paulo, em que ela fala de seu desconhecimento sobre o amor, a Princesa menciona:

PRINCESA - Não ligava o nome... Quem se atreve na corte a levantar os olhos para a infanta? O amor é-lhe interdito. Um dia, mandam o meu retrato a um príncipe de outro reino, e dizem-lhe, ao príncipe: - Aí vai a amostra, vêde se vos agrada. Se assim for, mandai buscá-la. É

sacrificando as Princesas que se apertam os laços entre as nações. Não nos casamos por amor: casamo-nos por diplomacia. Ah! política! política! (AZEVEDO, 1983, p. 619)

Fica claro que, com essa fala, Arthur Azevedo lança uma crítica às relações de interesse entre famílias nobres. A rainha Teresa Cristina fora igualmente apresentada a D. Pedro, num acordo entre as famílias Bourbon e Bragança, através de uma fotografia. O casamento, via procuração, se deu em Nápoles, e os noivos só se conheceram quase três meses depois. Pedro II, a princípio, ficara desapontado com a aparência física de Teresa, mas acabou por criar um vínculo de afeto com a esposa, que se demonstrou disposta a salvar o casamento. A expressão “laços entre as nações”, na fala da Princesa, casa com o que Lilia Schwarcz (1998) chama de “negócios de Estado”, em que pouco importavam as preferências pessoais de cada noivo. Assim, a diplomacia entre a monarquia brasileira e as realezas europeias seria mantida até os casamentos de Isabel e Leopoldina (estas, no entanto, tiveram o aval do pai e conheceram seus pretendentes pessoalmente, antes do compromisso) (SCHWARCZ, 1998).

Outro ponto próximo à realidade da família imperial é o desapego da Princesa dos Cajueiros aos assuntos da corte e a intensão de gozar uma vida tranquila e doméstica. Sabe-se que Isabel também não era próxima aos assuntos mais burocráticos da casa real e sua vida, após seu casamento, limitava-se à residência de Petrópolis, que representava “outra corte: repleta das atividades sociais, mas onde a distância do rei era atenuada por seu dia-a-dia um pouco menos marcado por uma agenda de compromissos e rituais oficiais” (SCHWARCZ, 1998, p. 534). Além disso, a impopularidade do marido estrangeiro (o Conde d’Eu era francês e, dizem, mal-intencionado em alguns aspectos), que não era bem aceito pelos súditos e políticos da Corte, ajudou em seu isolamento a alguns eventos sociais cariocas, muitos deles burlados por ela, que pedia à sua antiga preceptora (a Condessa de Barral, famosa suposta amante do rei) que comparecesse em seu nome (BARMAN, 2005). Isabel só começaria suas atividades enquanto princesa regente a partir das viagens do pai à Europa, que se tornaram mais constantes a partir dos 1871, ano em que, numa dessas ausências do monarca, a princesa, enquanto herdeira presuntiva, assinara a Lei do Ventre Livre. O mesmo ocorreu à altura da Abolição, o que deu novo fôlego (porém curto) à monarquia já em decadência. Além disso, a disposição de Isabel em desempenhar bem o papel de boa esposa é similar à tranquilidade almejada pela Princesa dos Cajueiros ao lado de um “maridinho”, ponteando meias e marcando lenços. Isabel entediava-se bastante longe do marido, fez regime para emagrecer e seguia à risca o “programa de autoaprimoramento cultural exigido pelas instruções de Gastão”

(BARMAN, 2005, p. 113). Durante a estada do conde na Guerra do Paraguai, Isabel tornou-se saudosa e melancólica e as cartas que escrevia ao esposo parecem ter sido lidas por Arthur Azevedo, que deu à Princesa dos Cajueiros o mesmo tom romântico às falas de sua personagem.

Outros pontos percebidos no enredo da opereta apontam para um teor mais político, como a destituição dos ministérios, pedido feito por Paulo e acatado pelo Rei Caju. Durante o primeiro ato, na sala do conselho, vemos a representação dos ministros responsáveis pelo julgamento do casal de enamorados. O 1º Ministro é responsável pelo Conselho e é Ministro da Guerra; como tal, se utiliza de expressões que caracterizam bem a sua atribuição: “Aos seus lugares, com mil duzentos e trinta e quatro espingardas!”; “Silêncio! Com cem cartuchos!” (AZEVEDO, 1983, p. 634); “Não há apelação, nem agravo! – Guardas, sentido, com três mil buchas! Meia volta à direita, e prendam, prendam!” (AZEVEDO, 1983, p. 640). Os demais não têm características marcadas por suas falas ou ações, mas há traços pontuados ironicamente por Arthur em dois deles; sobre o 3º Ministro, sabemos que é gordo (pela fala do 2º), ao saírem para a deliberação. O 4º Ministro é, anteriormente, caracterizado como muito novo, pois “ainda cheira a cueiros” (AZEVEDO, 1983, p. 634), daí se conclui o motivo do sobrepeso: “Pudera! É Ministro das Finanças!...” (AZEVEDO, 1983, p. 637).

À época da estreia d’*A Princesa dos Cajueiros*, o Conselho dos Ministérios era presidido pelo já mencionado Barão de Sinimbu, senador liberal que, além de Primeiro Ministro, também exercia o mandato de Ministro da Guerra. O “Gabinete Sinimbu”, criado em 1878, tinha como principal bandeira liberal a reforma política direcionada às eleições diretas. A direção de Sinimbu, porém, não agradou boa parte do Partido Liberal, em razão de uma provável subserviência ao imperador. Além das eleições diretas, a revisão das atribuições do Poder Moderador também era pauta dos liberais, e “uma posição ‘corcundática’ em relação à Coroa” (RIBEIRO, 2018) por parte do Ministério preocupava os liberais mais radicais. A derrocada da gestão Sinimbu foi agravada pela Revolta do Vintém, pois parte dos liberais contrários à política do senador eram apoiadores da causa contra a taxa dos bondes. Segundo esses apoiadores (Joaquim Nabuco era um deles), o gabinete cometia repressões às manifestações, apoiado pelo governo, que agiu, como vimos, de forma truculenta (RIBEIRO, 2018).

Na opereta, também observamos uma rusga entre o 1º Ministro e a representação popular, numa breve fala durante o julgamento: “[...] O julgamento do réu Paulo, aqui presente, era da competência do júri popular; mas como o povo tem mostrado de algum tempo para cá certas tendências democráticas, julgamo-lo nós, para que não nô-lo absolvam por lá”

(AZEVEDO, 1983, p. 634). Tais tendências podem ser, talvez, referências às novas discussões contra as políticas do Império, tanto das duas alas liberais quanto dos conservadores insatisfeitos com as demandas a favor da abolição, além, claro, dos republicanos e de questões populares que ganhavam mais força a partir do levante dos bondes. Conforme Ribeiro (2018, p. 260), havia no “Motim do Vintém uma potencialidade até então inédita na vida política do país: valer-se da mobilização de um público urbano engajado para avançar uma agenda política de grandes consequências”. Por fim, ainda sobre as velhas políticas, é interessante notar, na opereta, a caracterização dos Conselheiros de Estado do Rei Caju como “muito velhos” (AZEVEDO, 1983, p. 607); talvez numa menção à tradição política do Antigo Regime, herdada das monarquias europeias absolutistas, contrariando a necessidade de renovação emergente.

No final d’A *Princesa dos Cajueiros*, a pedido de Paulo, El-Rei Caju deita abaixo o Ministério. Há a quebra da quarta parede, quando ele se dirige ao público, justificando a intenção cômica dos autores da peça e reforçando a queda do Ministério. Aqui, também, vemos uma aproximação estrutural à revista de ano, que usa do artifício de direcionamento à plateia, em especial, no prólogo:

PAULO - O meu pedido é mais sério:
Deito abaixo o Ministério!
EL-REI - Caia, pois, o Ministério!

(A um gesto seu, os Ministros caem no chão.)

Coplas ao público

Sei que o desejo, e único
Dos míseros autores,
É de fazer-te rir;
Assim, pois a comédia
Dispensa os teus favores,
E seja o Ministério
O único a cair.
Tur lu tu tu
Tur lu tu tu
Eis o que quer El-Rei Caju!

CORO GERAL - Tur lu tu tu
Tur lu tu tu
Eis o que quer El-Rei Caju!... (AZEVEDO, 1983, p. 647)

O Ministério Sinimbu caiu, definitivamente, em março, mês de estreia d’A *Princesa*. Já mencionamos que, em uma crítica após a estreia da opereta, um articulista da *Gazeta de*

Notícias (o mesmo que nomeou *A Princesa* como um “triunfo completo”) comentou a queda de Sinimbu, relacionando-a com o desfecho da obra de Arthur:

Uma coincidência:
Quando na comédia caía o ministério do Rei Tatu, pediu
cá fora a demissão do ministério do Sr. Sinimbu!³³

Acima da crítica teatral, na seção “Publicações a Pedido”, havia a seguinte legenda: “A queda do ministério”. A *Gazeta* veiculava, então, uma versão satírica da ata da reunião do Conselho, em que Sinimbu era destituído. Nela, o Imperador é retratado como um rei que, entediado e impaciente com as burocracias políticas, desenha bonecos no papel e repete o seu bordão “Já sei! Já sei!”, enquanto todos os ministros pedem demissão. A saída dos ministros do Paço imperial é descrita, na nota, como “a passagem de um enterro pelo matadouro”. O detalhe é que a versão cômica da ata datava de 6 de março, mesmo dia de estreia d’*A Princesa dos Cajueiros*, no Fênix Dramática. Como a opereta já constava como “produção destinada” ao Fênix em maio de 1879,³⁴ fica-nos a dúvida se o final do segundo ato já estava pronto à altura da entrega do libreto a Sá Noronha, para a feitura da partitura, ou se Arthur fez a modificação em razão da queda de Sinimbu, já em 1880. Sabemos que a insatisfação com o ministério já era fato recorrente e que o seu agravo, com a Revolta do Vintém, pode ter sido boa sugestão para a caricatura do ministério do Rei Caju. Coincidência ou não, tendo em vista o burburinho que a derrota do ministério deve ter causado na Corte, tal elemento de enredo deve ter contribuído, sem dúvida, para legitimar os “mal-entendidos” mencionados pelo autor. Mal-entendidos ou alusões diretas à Coroa, a temática tão atual, sem dúvida, contribuiu para o sucesso da opereta perante o público (principalmente de populares e políticos contrários ao governo e ao Ministério Sinimbu).

Em suas considerações sobre *A Princesa dos Cajueiros*, Cristina Magaldi (2005) aproxima o trabalho de Arthur Azevedo ao de Offenbach, ao representar satiricamente a vida sociopolítica do Rio de Janeiro (ideia que explicaria o equívoco do articulista do *Corsário*, que afirma que a opereta é uma paródia de uma ópera-bufa). Para a estudiosa, embora a ação se passe na imaginária Ilha dos Cajueiros, os caracteres são facilmente identificados com figuras populares do dia-a-dia fluminense. Além da caricatura de Pedro II, à qual ela chama de “inconfundível”, outras personagens, como políticos e populares, poderiam, àquela altura, facilmente ser identificados no enredo, que faz referências diretas aos fatos e problemas pelos

³³ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1880, ed. 00067

³⁴ *Idem*, 22 mai. 1879, ed. 00141.

quais passava o Rio de Janeiro, todos descritos nos periódicos locais. Adicionada à astúcia com que o autor do libreto satirizou seu meio social estava a engenhosa trilha musical de Sá Noronha, conhecedor do público que apreciava os estilos musicais mais populares (locais e importados) do teatro ligeiro.

Do contexto social e político da Corte, Magaldi (2005) pontua as mercês de títulos nobres em troca de favores, a ridicularização do imperador, cujas intervenções em leis e decretos eram feitas de acordo com seu bel-prazer e a prática da utilização de amas-de-leite. Ao contrário dos vários anúncios de aluguel de amas-de-leite negras ou pardas que enchiam os classificados dos jornais da época, as mulheres utilizadas na Casa Imperial eram brancas, europeias e católicas.³⁵ Na opereta, não se fala sobre a cor das amas que chegam ao Paço para o “concurso anunciado”; há apenas a menção do médico em verificar a qualidade do leite. Como Virgínia aproveita o concurso para entrar no lugar e se passa por delas, concluímos que a seleção seja de mulheres brancas (lembramos de Madalena, ama-de-leite branca d’*As desgraças de uma criança*, de Pena). O pajem que informa a chegada das amas não é nomeado nem há informações sobre sua caracterização. Na descrição das personagens dos três atos, não há informação sobre personagens negras; o pajem do prólogo, descrito apenas como “Um pajem”, e o lacaios do segundo ato como “Um lacaios”, seriam as mais propícias a terem representações negras nas encenações, embora saibamos que parte dos atores cômicos, como o Vasques, que interpreta Escorrega, e Xisto Bahia, do qual trataremos em breve, era mestiça. A questão racial, no entanto, será abordada com potência em *O Barão de Pituaçu*, opereta escrita sete anos após *A Princesa* e um ano antes da abolição da escravatura. Com ela, Arthur Azevedo ganhou mais desafetos; ter uma personagem negra enquanto um dos protagonistas não era de fácil digestão para a elite intelectual.

5.2 Quando um barão negro vai ao teatro

Mesmo antes de sua estreia, na noite de 15 de julho de 1887, no Teatro Príncipe Imperial, *O Barão de Pituaçu* já rendia notas em periódicos:³⁶

³⁵ Conforme Laurentino Gomes (2015), o próprio Pedro II fora amamentado por uma moça de nacionalidade suíça. À altura de seu nascimento, em 1825, ocorria uma política de branqueamento no Brasil, iniciada em 1818, com a chegada de estrangeiros no país. Sua ama, Maria Catarina Equey, fazia parte da colônia suíça firmada em Nova Friburgo, na serra fluminense; para a família imperial, uma ama branca e europeia era “mais saudável” que as negras, cuja função era comum nas casas de senhores de escravos.

³⁶ O primeiro anúncio sobre os ensaios da “comédia opereta” é de 22 de junho e foi veiculado, sem mais informes adicionais, pela edição 00743 do *Diário de Notícias*.

Está em ensaios de apuro no Príncipe Imperial a comédia-opereta do nosso colega Arthur Azevedo – *O Barão de Pituaçu*. Afirma-se que o trecho dessa comédia é de ordem a provocar grandes polêmicas pela audácia da concepção.

Venha ela, pois sempre é grato ter a gente alguma prata de casa em meio dessa ourivesaria estrangeira.³⁷

Produzida pela companhia de Adolpho de Faria, a opereta com quatro atos foi escrita para o ator Xisto Bahia - que, na comédia *A véspera de Reis* (1875),³⁸ interpretara o fazendeiro baiano Bermudes -, tendo sido sua partitura composta pelo maestro Adolpho Lindner.³⁹ N’*O Barão*, retomam-se as personagens d’*A véspera*, Alberto, Milu, Bermudes e José (o moleque Zeca Bahiano), sendo o espaço da trama transportado da Bahia para a Corte carioca, num intervalo de tempo de dois anos após a história d’*A véspera*. O primeiro ato é composto por dez cenas, o segundo e o terceiro, por oito cenas cada, e o quarto, maior deles, com doze cenas. O intervalo de tempo entre os atos é curto, de um dia, e seu andamento é sempre marcado pelo “amanhã” (ou *amenhã*, na fala de Bermudes) para representar o curso das ações que acontece um dia após o outro. Os espaços dividem-se entre a casa de Alberto e Milu (primeiro e quarto atos, sendo o último no jardim da casa), a casa da cocote Jeannete (segundo ato) e o jardim do teatro Santana (terceiro ato). E seus números musicais⁴⁰, ao contrário das demais operetas azevedianas, são poucos: apenas 12, sendo quatro no primeiro ato, dois no segundo, quatro no terceiro e dois no último ato. A maior parte dos números se encarrega mais de apresentar as personagens do que de fazer a ação avançar, com exceção do terceiro ato. Embora Arthur tenha caracterizado a peça enquanto opereta, percebemos, n’*O Barão*, uma proximidade estrutural à comédia de costumes. Ao enredo, típico do gênero,

³⁷ *Novidades*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1887, ed. A00139.

³⁸ *Uma véspera de Reis* (1875) teve sua estreia da Bahia, no Teatro São João, em 15 de julho de 1875. No Rio de Janeiro, chegou, a princípio, na compilação *Horas de Humor*, em 3 volumes, além da comédia, publicada no terceiro, havia uma epístola, “Na Rua do Ouvidor” (segundo volume), e sonetos (primeiro volume), todos de autoria de Arthur Azevedo (*Gazetinha dos Sábados*, 09 set. 1876, ed. 00024). Em nota sobre a comédia, um articulista do periódico *Revista do Rio de Janeiro* (julho a setembro de 1876, ed. 0003) avalia a comédia como “espirituosa e bem escrita”, e a compara ao “brilho do teatro francês”. Ao mencionar os costumes nacionais abordados por Arthur, o articulista prevê uma boa bilheteria para a peça: “seria aqui bem aceita e aplaudida em qualquer um de nossos teatros”. Alguns de seus números musicais foram comercializados por Buchmman & Guimarães, em 1882: “polka-lundu, por Arthur Camillo” e uma quadrilha, “por João A. Pinto” (*Revista Ilustrada*, 23 de dezembro de 1882, ed. 00326). A comédia, então, só ficou conhecida depois da estreia de *Maria Angra*, em março de 1876. Não encontramos registros de sua récita de estreia, mas, em 1881, uma nota da *Revista Ilustrada* (31 dez. 1881, ed. 00280) mencionava sua récita no Teatro Recreio Dramático, “sempre bem desempenhada”. Registros sobre o desempenho de Xisto Bahia enquanto intérprete de Bermudes são mais comuns, sempre acompanhados de informações sobre o sucesso da comédia. A ideia de “prolongar” a *Véspera*, em razão de seu sucesso, faz com que *O Barão* seja uma obra-sequência adaptada. Sobre isso, Linda Hutcheon (2013) explica que a sequência se apropria, de certa forma, da primeira, fazendo com que o público já familiarizado seja atraído pela novidade, além de atrair novos consumidores para a nova peça.

³⁹ Adolpho Lindner foi maestro e professor de música e, além d’*O Barão de Pituaçu*, compôs as partituras de *Mercúrio* (1887) e *Pum!* (1891).

⁴⁰ Para a listagem dos quadros musicais da peça, ver o Anexo 16.

foram adicionados números musicais; daí, talvez, o porquê dos termos “comédia-opereta” e “comédia” terem sido usados em críticas e anúncios de récitas, como veremos a seguir.

Arthur Azevedo recupera personagens d’*A véspera* e constrói uma nova história para *O Barão*, agora no Rio de Janeiro. Os pais de Milu (Emília, na comédia de 1875), Reis e Francisca, não estão entre as personagens da opereta, e os enamorados da comédia já se encontram casados e com residência na Corte, onde Alberto, que antes era um estudante de medicina, já exerce sua profissão. Bermudes, o fazendeiro de Camamu, chega ao Rio para resolver um problema custoso de suas terras, mote já existente n’*A véspera de Reis*. Vejamos, então, o argumento da opereta.

No *primeiro ato*, que se passa na casa de Alberto e Milu, a moça reclama da ausência do marido, que justifica as saídas à noite em razão de sua profissão de médico. Milu, desconfiada, ameaça voltar para Bahia, quando o advogado Gouveia chega. Os dois rapazes conversam, aproveitando uma saída de Milu, e Alberto confirma a Gouveia seu caso amoroso com a cocote Jeannette. De saída, Alberto pede que Gouveia aplaque os nervos da esposa. A sós, Gouveia admite estar apaixonado por Milu, que rejeita o rapaz, afirmando sua honestidade. Com a negativa da moça, Gouveia lhe revela que Alberto tem uma amante e continua insistindo em seu sentimento; “Milu fica estática”. O moleque José entra em cena para avisar que Bermudes, tio de Alberto, havia acabado de chegar da Bahia. Pegando-a de surpresa, Bermudes, no entanto, diz que enviou um telegrama avisando sobre sua vinda à Corte, mas Milu reclama do serviço dos correios, que até então não havia entregue a correspondência. Enquanto conversam sobre familiares da Bahia, Gouveia é apresentado a Bermudes, que lhe conta que chegou à Corte para tratar de um problema de suas terras, as quais haviam sido tomadas por um coronel. Como o presidente da província não tinha dado solução ao caso, Bermudes foi ao Rio para tratar do assunto com o Ministro. Gouveia diz que é próximo do Ministro e Bermudes lhe entrega os documentos sobre o caso. A sós, Milu conta a Bermudes sobre seus problemas conjugais e revela que o marido tem uma amante. Bermudes promete ajudar. Com a saída de Milu para organizar o jantar, Bermudes e José conversam, e o moleque conta que faz parte do partido dos guaiamuns, um partido de capoeiras, e aproveita para mencionar o seu zelo pela “iaiazinha”, além de revelar para Bermudes a identidade da amante francesa de Alberto. Bermudes, então, pede que José o leve à casa da cocote no dia seguinte, pois intenta colocar em prática um plano para salvar o casamento do sobrinho. À hora do jantar, Gouveia dá uma carta, às escondidas, para que José entregue a Milu. José, indignado, lê a carta e promete fazer algo contra o atrevimento de Gouveia. Ao fim da cena, chega, finalmente, o telegrama atrasado.

Na casa de Jeannette, espaço do *segundo ato*, Alberto lhe faz juras de amor e ambos conversam em francês. Jeannette, visivelmente entediada, pede que Alberto volte para a casa. Quando o rapaz vai embora, ela, em solilóquio, comenta que não veio para o Brasil para amar e ser amada, mas para enriquecer e voltar à França para “buscar um marido” que seja “rico... velho como o mundo e safado como um mono” (AZEVEDO, 1987, p. 117). Catarina, sua lavadeira, chega e comenta sobre um fazendeiro que diz ter interesse em Jeannette. Com o entusiasmo da cocote, Catarina lhe adverte que o tal fazendeiro não é bonito, mas que tem “bagalhuça grossa” (AZEVEDO, 1987, p. 118). Jeannette permite a entrada de Bermudes e Catarina discute com Bermudes sobre o valor que deve receber pelo préstimo, quando este chega à casa da cocote. Já a sós com Jeannette, Bermudes comenta que a procurou no intuito de salvar o casamento de Alberto e pede à moça que deixe seu sobrinho: em troca, ele diz lhe apresentaria o Barão de Pituaçu. Feliz com a ideia, Jeannette pergunta se o barão é rico, feio ou velho e Bermudes revela que é “preto como um tição” (AZEVEDO, 1987, p. 122). Jeannette, ainda em dúvida, prefere falar com o barão, que chega à sua porta. Ao entrar em cena, o barão é, na verdade, o moleque José disfarçado: “vestido exageradamente à última moda e de monóculo” (Ibidem). Num rondó, ele afirma estar apaixonado por ela, apesar de ser “da cor do carvão” (AZEVEDO, 1987, p. 123). A princípio, os dois conversam em francês e José diz que está solteiro e que não gosta de pretas. Jeannette comenta que, na Europa, não existe o problema da raça, e José mente ao inventar uma viagem a Paris e entrega à cocote uma joia que tira do bolso. Para confirmar seu suposto afeto, José entrega-lhe a carta que Gouveia havia escrito para Milu, como se fora escrita por ele. Jeannette diz a José que não terá problemas em aparecer com ele em público, pois é uma “mulher original” (AZEVEDO, 1987, p. 126). Alberto chega de repente e José sai às pressas, prometendo voltar para levar Jeannette ao Teatro Santana. Impaciente com Alberto, a cocote revela que está cansada do rapaz e diz que tem outro amante rico. Alberto, sozinho em cena, se lamenta e encontra a carta: ao reconhecer a letra de Gouveia, fica furioso e decide procurá-lo.

No *terceiro ato*, já no jardim do Teatro Santana, cuja sala iluminada é entrevista, espectadores e cocotes passeiam durante um entreato e Gouveia, consigo mesmo, fala sobre sua ansiedade em encontrar Milu e tenta se esquivar do convite para jantar da espanhola Frasquita. Ele explica a situação ao tirar um bilhete do bolso, que lhe fora endereçado em nome de Milu. Nele, a moça o convida para um encontro na porta dos fundos de sua casa, no dia seguinte, às 20h. Como está sem dinheiro, Gouveia decide ludibriar Bermudes, que chega ao teatro e pergunta sobre a situação de seu problema junto ao Ministro. O advogado diz que deu entrada na documentação, mas, para que o trâmite não se alongue, pede que Bermudes lhe

dê cem mil réis para “presentear” o suposto empregado da seção. Bermudes fica indignado com o ato de ter que pagar o “empregado da nação”, mas dá o “cobre” a Gouveia. Chega Sinfrônio, um rapaz que tem apreço pelas cocotes. Com a chegada de algumas cocotes, como Frasquita, Marion e Mariana, Sinfrônio conversa com Bermudes e lhe conta algumas histórias sobre a vida delas. Frasquita e Gouveia saem para o jantar, mas chamam Bermudes para, antes, irem ter com o Vasques, que estava em cena. Alberto chega ao teatro e comenta com Sinfrônio que foi abandonado por Jeannette. O rapaz pergunta ao médico se “há mouro na costa” e Alberto revela o nome de Gouveia, que chega à cena. Os dois saem e, pensando que a carta era endereçada a Jeannette, Alberto cobra satisfação a Gouveia. Com a confusão de destinatárias da carta, Gouveia pensa que o médico fala sobre Milu (a destinatária verdadeira), e se alegra quando Alberto diz que ele tem o caminho livre para ter com a outra mulher (Jeannette). Com a saída de Alberto, Gouveia, confuso, comenta sobre o bilhete que recebeu em nome de Milu e depois sai com Frasquita. Alberto conta a Sinfrônio a conversa que teve com o advogado, a quem chama de covarde. Sinfrônio tenta convencer o médico que Jeannette não tem culpa e lhe propõe uma ida à casa da cocote, mas são interrompidos por José (enquanto Barão de Pituaçu) e Jeannette, que chegam de braços dados ao teatro. O casal é recebido com espanto pelas pessoas, que ridicularizam José em razão de sua cor, chamando-o de “tição”, “cor de carvão” e “parente do príncipe Obá”. Alberto reconhece seu criado disfarçado e Jeannette afirma para todos que o Barão é seu amante. Bermudes comenta com Alberto que espera que ele entre em bom caminho, uma vez que a amante o trocara pelo moleque José. Este se joga aos pés de Alberto, explicando que o plano havia sido inventado por Bermudes, na intenção de salvar-lhe o casamento. Jeannette, constrangida, sai com Sinfrônio, enquanto o coro, às risadas, cerca José.

No *quarto ato*, volta-se à casa de Alberto e Milu. No jardim, o casal e Bermudes tomam café após o jantar. Milu se impressiona com Alberto que está em casa num sábado à noite e Bermudes dá o crédito ao Barão de Pituaçu. Curiosa com a história do tal barão, Bermudes inventa que havia uma paciente que tomava todo o tempo de Alberto, justificando sua ausência em casa; com o tempo, descobriram que a paciente era “mulher da vida” e, para que ela dispensasse os serviços de Alberto, Bermudes lhe propôs um “*doutô da Bahia*”, chamado Barão de Pituaçu. Alberto, constrangido, se retira; Milu comenta com Bermudes que não é tola para acreditar na história da paciente e do barão, e Bermudes lhe diz que ela, sendo moça, deveria fingir que acredita em certas coisas. Com a saída de Milu, Bermudes decide procurar Gouveia, para saber a quantas anda o problema de suas terras. José chega e conversa com Bermudes sobre Gouveia, e lhe conta que o “tal Doutor Gouveia” é um “tratante, um

caradura” que só tem interesse em dinheiro, e o aconselha a ir à casa do Ministro, que fica na mesma rua, para tirar a prova. Com a saída de Bermudes, José planeja uma lição para Gouveia, pelo desrespeito à Milu e pede ajuda ao Feitor e ao Cozinheiro (Manduca), que se dizem funcionários leais dos patrões. José conta que Milu assinou sua liberdade, mas que ele, mesmo assim, continuou como seu criado, e revela que a carta que Gouveia recebera em nome de Milu foi, na verdade, escrita por ele, como uma emboscada. Chegando para o suposto encontro, Gouveia será surpreendido pelo Feitor e o Cozinheiro, que lhe darão uma coça como castigo. Quando escurece, Gouveia chega para conversar com Alberto, que, julgando que havia ocorrido um mal-entendido, após a cena entre Jeannette e José, pedira, na noite anterior, que o advogado fosse à sua casa, para que tudo fosse esclarecido. Pensando que Milu havia resolvido o problema, Gouveia chega para conversar com o médico, mas às 20h tem o encontro marcado na cartinhaa, que ele pensa ter sido enviada por Milu, quando, como já se sabe, foi José quem a escreveu. Alberto chega e culpa Jeannette pela indisposição e afirma que Gouveia deveria estar de combinado com Bermudes e José, na trama do Barão de Pituaçu. Gouveia permanece sem entender nada e Alberto diz que colocará José na rua. José, na saída de cena de Alberto, confirma a Gouveia que sua iaiá o espera às 20h. Alberto volta com um anel e pede que Gouveia o devolva a Jeannette. Milu conversa com o marido, lhe conta sobre as investidas de Gouveia e que foi o advogado quem lhe informou sobre a existência de Jeannette, mas pede para que o marido não faça alarde; que uma carta revelando tudo e rompendo a amizade deveria ser escrita. Milu, então, revela ao médico que eles terão um bebê. Bermudes chega e conta aos dois a conversa na casa do Ministro, que lhe revelou que sequer conhecia Gouveia, mas que resolveria a questão das terras e que proibiria a entrada de Gouveia na repartição. Os três ouvem pancadas e gemidos, e, de repente, Gouveia corta a cena correndo “desancado” e “coxeando”. Para disfarçar o castigo combinado com José, o Feitor e o Cozinheiro Manduca inventam que confundiram o advogado, que estava no local à espera de Milu, com um ladrão que pulara os muros da chácara, mas José acaba revelando o caso das cartas trocadas. Alberto demite José, mas Bermudes diz que tomará conta do moleque.

Com o argumento da opereta, pode-se imaginar o porquê da “audácia da concepção” sugerida no artigo do *Novidades*. Além da relação extraconjugal que assombra os recém-casados, outros pontos devem ser considerados para entendermos o porquê das críticas negativas à opereta. Embora tenham sido poucas, já que *O Barão* não ficou muito tempo em cartaz, os pontos levantados pela indignação dos críticos refletem um pensamento da época, que respondeu, com hipocrisia, às temáticas representadas por Arthur Azevedo nesta

“comédia-opereta”. Escolhemos seis periódicos que publicaram notas sobre a estreia⁴¹: *Gazeta de Notícias*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *Novidades*, *Diário Ilustrado* e *A Semana*.

O primeiro, depois de discorrer sobre o argumento da peça, começou sua crítica pelo andamento do enredo. Conforme o articulista, os dois primeiros atos são “vivos e animados”, enquanto os terceiro e quarto atos são “frios e monótonos”. Vejamos alguns excertos da nota publicada na coluna “Primeiras representações”:

Escrita com espírito, com muito espírito, a nova comédia tem, entretanto, certos senões que não denunciaríamos, se porventura precisasse Arthur Azevedo da nossa indulgência: - escritor provector e já considerado mestre na grande arte de Plauto, ele tem direito à verdade, e somente à verdade.

[...]

Não fora o diálogo, cheio de cintilações do espírito humorístico e um tanto cáustico do distinto escritor, dificilmente se ouviria o terceiro ato, que foi escrito unicamente para apresentação no Santana; da cocote com o falso Barão de Pituáçu.

[...]

Os tipos são verdadeiras e fieis fotografias tiradas do mundo real, exceção feita daquele moleque, que é sabido demais e que tem elevados sentimentos de moralidade, coisa rara, se não impossível, nos nossos pretos, criados no servilismo, como foi aquele José, como são todos.

[...]

Apesar de toda a sua graça e humorismo, tem a comédia certo pendor para a sátira moralizadora, grave e séria, o que é evidentemente contrário à índole alegre e ligeira desse gênero de composições teatrais. Parece-nos que há ali por vezes epigramas que atingem antes os indivíduos que a sociedade. Mais nos moldes de Aristófanes, que nos de Molière, a nova comédia de Arthur Azevedo não tem a vivacidade das comédias de intriga, de acidentes imprevistos, de alegres *trucs*; salva-a, porém, a graça do diálogo animado e cintilante. Há no *Barão de Pituáçu* cenas que por si bastam para sustentá-lo e dar-lhe foros de bom trabalho. No 2º ato, por exemplo, a cena entre Bermudes e Jeannete é de um cômico inexecedível.⁴²

O *Diário de Notícias*, na coluna “Ecos e notas”, publicou uma nota simples, na qual o articulista elogiou (caprichando nos advérbios) a temática, a interpretação dos atores (com ênfase para Xisto Bahia) e a partitura de Lindner, prevendo uma temporada longa à peça:

[...] É uma comédia muito viva e engraçada, cheia de ditos espirituosos e se situações extraordinariamente cômicas, com vários tipos magníficos, alguns dos quais fielmente reproduzidos do natural,

⁴¹ Para o anúncio de récitas e a ficha técnica do espetáculo, ver o Anexo 17.

⁴² *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1887, ed. 00298.

e entremeada de excelentes trechos de música do Sr. Adolpho Lindner, cuja competência nesse gênero de trabalho está há muito tempo comprovada e reconhecida.

A peça agradou muito, como esperavam todos os que tiveram a fortuna de assistir a alguns dos ensaios, e para esse bom resultado contribuiu grandemente o desempenho correto que lhe deram seus intérpretes, sem exceção de nenhum.

[...]

O público vai afluir em massa às representações do *Barão de Pituaçu* e há de aplaudi-lo sempre com o mesmo entusiasmo de que deu mostras na primeira noite, chamando à cena o autor e festejando entusiasticamente os artistas.⁴³

Já o *Jornal do Comércio*, numa nota de poucos parágrafos, foi em mão contrária, elogiando, com mais vigor, apenas a interpretação de Xisto Bahia. Ao ator Peixoto, intérprete de José/Barão de Pituaçu, foi atribuída uma atuação insuficiente, ganhando aplausos “à força de esgares e gatimônhas”. No entanto, há, no fim, uma informação importante sobre as composições musicais da peça, apontando para um reaproveitamento de partitura da *Véspera*, apesar de não termos encontrado registros sobre:

Não nos parece ter sido de bom aviso dar à *Véspera de Reis* um prolongamento como o *Barão de Pituaçu*, comédia-opereta em quatro atos, representada anteontem, pela primeira vez, neste teatro.

A comédia quer ser de costumes, mas força é convir que não houve escrúpulo em trazer aos olhos do público bem maus costumes numa série de cenas cada qual mais repugnante. É realmente para sentir que o autor, o Sr. Arthur Azevedo, já experimentado em coisas do teatro, não zelasse mais o nome que tem feito.

[...]

A comédia tem alguns números de músicas do Sr. Adolpho Lindner, regente da orquestra, e outras do maestro Lolos, já ouvidas na *Véspera de Reis*.⁴⁴

O *Novidades* elogiou a récita e informou que, no dia de estreia, a concorrência da bilheteria havia sido regular, tendo em vista o “grande número de diversões” disponível no mercado de entretenimento da época. O articulista ressalta o trabalho de Xisto Bahia, a quem julga perfeito para a interpretação de “nossos costumes rústicos” e o compara aos artistas europeus:

Só ele sabe dar-nos um caipira brasileiro com todos os seus impagáveis erros de concordância, com toda sua graça e com todo seu bom senso inato.

⁴³ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1887, ed. 00768.

⁴⁴ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1887, ed. 00150.

É completo. Nesse gênero é tão grande como qualquer artista que nos venha da Europa para arrancar o nosso aplauso e impor-se à nossa admiração.

A comédia tem muita graça e muita observação.

O enredo é simples e naturalíssimo [...]

A comédia tem muito espírito. O 2º ato faz rir às pedras, desde a entrada de Bermudes em casa da francesa até a apresentação do Barão de Pituaçu.

[...]

Resta-nos cumprimentar o nosso colega e desejar que sua nova peça tenha tantas enchentes quanto tem de espírito.⁴⁵

A nota do *Diário Ilustrado* mencionou que a opereta era um “desenvolvimento amplo do papel do saudoso Bermudes da *Véspera de Reis*” e elogiou a “interpretação corretíssima, esplêndida” de Xisto Bahia, dando-lhe, também, o lugar de melhor intérprete do tipo tabaréu.⁴⁶ Ressaltou, ainda, a importância da representação de costumes e hábitos da sociedade, e, assim como o *Novidades*, também lembrou que a lotação da casa não se deu pelas alternativas do meio cultural. Mesmo assim, o periódico afirmou que a “excelente opereta” teria um bom número de récitas no Príncipe Imperial:

O Barão de Pituaçu tem frases de espírito, pilhérias interessantes, que mantêm a plateia em franca hilaridade, cenas que despertam a curiosidade e fazem com que o espectador esforce-se para não perder uma palavra, um simples gesto dos seus protagonistas.

O argumento da interessante opereta pode causar *chiliques* aos moralistas, mas o que é certo é que ele é um fato de todos os dias e que vemos a toda hora em todas as sociedades.

[...]

Se o Príncipe anteontem não regurgitou de espectadores, encontra-se a explicação na grande série de divertimentos de toda a ordem que atualmente tem a sociedade fluminense.⁴⁷

N’A *Semana*, resumiu-se o processo de retomada d’A *véspera*: “O autor tomou alguns personagens da primeira peça, transportou-os para a Corte e engendrou nova ação em que intervém providencialmente o tabaréu da Bahia”. E, como na nota pré-récita do *Novidades*, também se comentou sobre a audácia de algumas cenas, além da intenção moralista já observada na *Gazeta de Notícias*:

⁴⁵ *Novidades*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1887, ed. 00156.

⁴⁶ No sentido da construção da personagem, “tabaréu” pode ser entendido como um indivíduo tacanho, de origem rústica e acanhada, geralmente proveniente da zona rural. A expressão, mais comum ao Nordeste, se assemelha ao sentido do “caipira” paulistano ou mineiro.

⁴⁷ *Diário Ilustrado*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1887, ed. 00093.

A comédia está escrita com muito talento e observação. A ação é conduzida com habilidade e naturalidade e revela-se mesmo uma certa audácia na maneira de apresentar certas cenas, notadamente as do segundo e terceiro atos – em casa de uma cocote e no jardim do Teatro Santana.

Além de muito espírito, tem a comédia um bom par de tipos – o Dr. Gouveia e o Sinfrônio, ambos muito verdadeiros e desenhados com um certo vigor naturalista que falta em geral às comédias nacionais.

O diálogo da peça é muito vivaz e natural, o que se nota no quarto ato, quase já sem ação, que ficou extinta por terminado o episódio central no terceiro, e que, entretanto, se ouve sem fadiga. O autor parece tê-lo escrito para fazer a moralidade do caso, e conseguiu-o. Há nela efetivamente uma grave lição de moralidade, embora em certas cenas houvesse quem arguisse de amoral a comédia.

O maior erro da peça pareceu-nos ser o final do primeiro ato, em que Alberto pede a Gouveia que jante com sua esposa e que lhe aplaque os nervos. Não sendo Alberto amigo de Gouveia, como ele mesmo diz no quarto ato, aquela confiança não é natural nem está nos nossos costumes.

[...]

A música da peça, composta pelo Sr. A. Lindner, é de bom efeito e revela qualidades muito apreciáveis. Os cenários são bons, menos o do terceiro ato, que representa o jardim do Santana.⁴⁸

Na *Gazeta da Tarde*, o articulista bem-humorado caracterizou a opereta como “uma pândega em 4 atos arranjada com o fim de trazer um marido ao aconchego da família e com a resolução inabalável de produzir muito riso”, e pontuou cada atuação criteriosamente, com destaque para Bermudes (Xisto Bahia), responsável pelas risadas mais significativas e pelas mãos, arroxeadas pelo frio, tiradas dos bolsos em palmas, e Jeannete (Dona Fanny), a quem chamou de “*horizontal* completa, minuciosa”. Igualmente, mencionou a reação do público, que ficou de mãos rubras de aplaudir e rouco de tanto rir, não obstante houvesse uns poucos que resistiram às risadas, bem como alguns curiosos que compraram seus bilhetes atrasados, motivados pelas risadas que se ouviam fora do teatro. Por fim, o articulista falou sobre a estrutura dos atos, a música e os políticos que estiveram na plateia:

Para nós, os dois primeiros atos são excelentes; o segundo é salgadinho. Bermudes diz ali no salão de Jeannete umas duas frases que, apesar de frescas, produziram calor intenso na sala. O 3º e 4º atos são mais monótonos; como que se arrastam e so se tornam vivos, cintilantes, à aparição de Bermudes.

[...]

A música de Adolpho Lindner é às vezes um arranjo, outras original e fácil, como nas duas coplas citadas acima.

⁴⁸ *A Semana*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1887, ed. 00134.

O Norte se fez representar nesta primeira pelos Srs. Deputados: Juvêncio de Aguiar, Gonçalves Ferreira, Alcoforado Junior e Passos Miranda. Ah! bairristas!⁴⁹

Note-se, novamente, o comentário sobre a monotonia nos dois últimos atos. O terceiro ato, passado no Santana, tem, na descoberta do disfarce de José e na exposição da cocote, uma função de resolver alguns conflitos da trama, ao mesmo tempo em que se encarrega de uma dimensão metateatral, seja pela remissão ao teatro e ao Vasques, localizando o conflito ficcional no tempo histórico, mas, também, no modo como a música é utilizada. Embora os números musicais apareçam em maior quantidade (quatro, como no primeiro ato), eles envolvem momentos delicados do enredo, que culminam na sua resolução, já no quarto ato.

Encontramos registros de récitas d'*O Barão* até o dia 30 de julho, dividindo a programação do Príncipe Imperial com *Os três mosqueteiros*, que ocuparia o horário noturno no teatro; a opereta de Arthur se apresentaria antes, numa matinê. No dia 24, houve a récita do autor, com declamação de versos por Peixoto. No dia 20, a *Gazeta de Notícias* publicou uma pequena nota, que, pela ironia, acreditamos ser de autoria do próprio Arthur Azevedo, que era articulista do periódico na época:

A Gazeta da Tarde diz que *O Barão de Pituacu* não deixa o anúncio do Príncipe Imperial! E já há dias que dura essa horrível perseguição! Pobre anúncio do Príncipe! Tu tão inofensivo e discreto, não merecias tal, com certeza!
Ó Sr. Barão de Pituacu! Por quem é, largue o anúncio!⁵⁰

Um novo registro foi encontrado em março de 1888, quando *O Barão* era parte da programação que a companhia de Adolpho de Faria levava para São Paulo.⁵¹ Segundo a nota do *Novidades*, que replicou uma nota do *Diário de Notícias*, a opereta foi elogiada pela imprensa paulista: “O desempenho da comédia em seu conjunto agradou ao público, que riu a bom rir, e com certeza ainda pode ia à cena mais vezes com bom resultado para a empresa”. Ainda há a menção ao enredo, com “quiproquós e pilhérias um tanto realistas, apresentando tipos bem apanhados da nossa sociedade”.⁵²

⁴⁹ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1887, ed. 00116.

⁵⁰ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1887, ed. 00771.

⁵¹ Conforme pequena nota do *Correio Paulistano* (Ed. 09495), no dia 25 de abril, a opereta dividiu a programação com a revista *O homem*, em Santos, o que mostra que a companhia esteve em viagem por São Paulo desde março.

⁵² *Novidades*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1888, ed. B00060.

O Barão de Pituaçu só reaparece em programações teatrais em fevereiro de 1899. No dia 9, o *Cidade do Rio*⁵³ anunciou que a opereta estava no repertório do Recreio Dramático, que comemorava seu quinto aniversário, após a reestruturação de companhia de Silva Pinto. A mesma informação deu o *Jornal do Comércio*⁵⁴ do dia 11; segundo a nota, o desempenho dos atores foi bom, com muitos aplausos para o diretor do teatro. No dia 25, o *Jornal do Brasil*⁵⁵ informou outra récita da opereta, ainda no Recreio, e uma anterior, que havia acontecido em uma solenidade para celebrar o aniversário da assinatura da Constituição da República. Após essas, houve mais “duas últimas representações”, no dia 26.⁵⁶ No dia 28 de fevereiro, o suplemento literário *A Estação*⁵⁷ publicou uma nota de Arthur Azevedo (com o pseudônimo X.Y.Z) datada do dia 20, que falava sobre a atuação da opereta no Recreio Dramático; para ele, sua obra não “teve um desempenho ideal”, mas “foi ouvida com satisfação, e agradou como há 12 anos”. O comediógrafo comentou, ainda, sobre a enfermidade de um dos atores, o que prejudicou a 3ª representação.

Como se vê, o número de registros atesta que *O Barão de Pituaçu* não teve sorte em número de récitas. Poderíamos até pensar em ausência de documentos, tendo em vista a fragilidade do material jornalístico, mas as poucas representações são confirmadas, em 1898, pelo próprio Arthur, em sua coluna “O Theatro”, n’*A Notícia*.⁵⁸ Em longa resposta a Coelho Neto (o escritor, descontente com a revista de ano *O Jagunço*, acusara Arthur de abastar o gosto do público), Arthur Azevedo afirmara que, no ano de sua estreia, as récitas d’*O Barão* haviam caído “lastimosamente”. Além de falar sobre *A véspera de Reis* e o sucesso de Xisto Bahia no papel de Bermudes, maior que o dele próprio enquanto autor da comédia. Bahia, sendo um ator popular, poderia, sim, atuar no chamamento do público bem mais que o autor, diante das dinâmicas próprias do mercado teatral da época.

Decerto, a imoralidade dos “maus costumes” apontada pelo *Jornal do Comércio* contribuiu com a pouca concorrência da temporada d’*O Barão*. Apesar dos muitos pontos positivos apontados pela maioria dos críticos, em sintonia, inclusive, em aspectos como a atuação de Bahia e a representação de tipos sociais, a opereta não teve vida longa nos palcos.⁵⁹ Além disso, à altura da criação da opereta, Arthur Azevedo vinha em um longo trabalho de

⁵³ *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 9 jul 1899, ed. 00037.

⁵⁴ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1899, ed. 00042A.

⁵⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1899, ed. 00056.

⁵⁶ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1899, ed. 00057.

⁵⁷ *A Estação*, Rio de Janeiro, 22-28 fev. 1899, ed. 00004.

⁵⁸ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 17 fev., ed. 00047.

⁵⁹ Neste ponto, levamos em consideração a proximidade de Arthur Azevedo com o editorial dos jornais consultados, a exemplo do *Diário de Notícias*, periódico no qual foi articulista da seção “De Palanque”, que não economizou nos advérbios ao qualificar a opereta.

produção de revistas de ano. Em 1885, esteve em cartaz *Cocota* (em parceria com Moreira Sampaio); em 1886, *O Bilontra* (também com Moreira Sampaio), que teve um êxito de cem representações, marcando, em definitivo, o gênero no Brasil (PAIVA, 1991); em janeiro de 1887, *O Carioca*;⁶⁰ em março, *Mercúrio* esteve em cena, no Teatro Lucinda, com Xisto Bahia no elenco e Lindner na regência da orquestra. Sabemos que as produções de revistas de ano tiveram, no mercado teatral dos Oitocentos, grande repercussão, e que seu gênero foi muito aplaudido pelo público carioca, em razão de sua estrutura heterogênea, que abordava os acontecimentos do ano através de um humor crítico, entremeado de muita música e estrutura elaborada e sofisticada de cena. Vinda também da França, no Brasil, a revista de ano acabou por se nacionalizar, assim como a opereta, sendo responsável por boa parte do êxito do teatro ligeiro, em esfera de longa duração.

Pelo gosto do público, já arrebatado pelas revistas, uma opereta que abordasse certos motes espinhosos, por certo, não seria bem aceita; n’*O Barão* não há a temática romântica tão comum aos enredos das operetas, pelo contrário, há um casamento a ser salvo de um adultério, uma relação por interesse, um advogado charlatão e trapaceiro e um negro que se passa por aristocrata. Trocando em miúdos, nesta opereta, a temática principal é a mentira; juntam-se a ela uma estrutura feérica menor, na verdade, um quadro bastante realista com seus dados pitorescos, e um número de quadros musicais também mais reduzido, com uma partitura mais enxuta, embora o número de atos seja maior – talvez o motivo da monotonia citada nas notas. Aqui, além da sátira cômica aplicada aos dois gêneros, revista e opereta se diferem em forma e estrutura, sendo mais evidente o caso d’*O Barão de Pituaçu*, que foge à regra tanto em forma quanto em conteúdo.

As críticas negativas a’*O Barão de Pituaçu*, foram, claro, rebatidas pelo seu autor em uma extensa réplica publicada, em 23 e 24 de julho de 1887, no *Novidades* e na *Gazeta de Notícias*.⁶¹ Na verdade, a réplica diz respeito a um comentário que o jornalista Castro Lopes (com o pseudônimo de Nemo) fez sobre a peça e seu autor. Em seu folhetim do *Jornal do Comércio*, após discorrer sobre *Othelo*, Lopes comenta sobre as críticas jornalísticas às peças de teatro e cita Arthur Azevedo. Segundo ele, o “incidente” se deu porque Arthur não teria aceitado bem algumas críticas a’*O Barão de Pituaçu*. Lopes, que disse não ter tido “a

⁶⁰ Em janeiro de 1887, foi posta em cena a revista *O Carioca*, de autoria de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Os autores, no entanto, foram acusados de plagiar um quadro de uma mágica de Eduardo Garrido, *A princesa Flor de Neve*. O problema rendeu uma boa contenda entre Arthur Azevedo e o jornalista Castro Lopes, articulista do *Jornal do Comércio* (SILVA, 2014), e talvez tenha motivado a feitura de outra revista de 1886, posta em cena dois meses depois.

⁶¹ *Novidades*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1887, ed. 00156; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1887, ed. 00205.

desgraça de ver” a peça, soubera, por parte de alguns críticos, que era uma “obscenidade sem nome”, justificando a sua avaliação negativa. Ainda segundo ele, Arthur Azevedo, insatisfeito com as opiniões da imprensa, teria saído com “meia dúzia de desaforos”, por isso “deveria ler o manual da educação”. Ao final do artigo, Lopes comentou: “Eu tinha o Sr. Arthur Azevedo na conta de homem de valia: já vejo que me enganei”. Conforme Arthur, um dos jornalistas do *Jornal do Comércio*, Oscar Pederneiras, era seu ex-colega do *Diário de Notícias* e, por ter acusado o comediógrafo de plágio, houve um estranhamento entre ambos. Calhou, no entanto, de ser o jornalista “inimigo” a ir para a récita de estreia *d’O Barão*, enquanto representante do *JC*, resumindo a opereta a uma “série de cenas cada qual mais repugnante”.

Arthur Azevedo, então, aproveita o artigo para contestar os posicionamentos de ambos, afirmando que não havia “vislumbres de crítica” no artigo de Pederneiras, mas injúrias gratuitas. Sobre a acusação de obscenidade *d’O Barão*, comenta, após resumir o enredo:

Ora, se o folhetinista Nemo tinha razão, o que não creio, quando disse, no *Jornal do Comércio* de 15 de abril deste ano “que a imoralidade no teatro não está na forma, mas no fundo, nas teorias expostas e na conclusão delas tirada”, o *Barão de Pituaçu* não pode ser considerado uma peça imoral. Já vê Nemo que eu me defendo com as suas próprias armas.

Na forma que dei ao meu trabalho fui o mais escrupuloso possível, e gabo-me de ter feito aquele 2º ato sem escandalizar nenhum espectador de boa fé. Não há dúvida que há ali duas ou três frases maliciosas, mas que nada são a par de outras que se têm dito, e nunca ofenderam a pudicícia do *Jornal*.

A amante do Dr. Alberto é repugnante, convenho; mas, se não o fosse, onde estaria a comédia? Seria imperdoável descaso de minha parte, se eu fizesse com que uma mulher simpática e virtuosa causasse repugnância ao seu amante.

Na cena em que o moleque se apresenta em casa da sujeita e cuja situação foi inspirada pela de Mascarille no salão das preciosas ridículas, houve o maior cuidado, tanto ao autor como nos artistas, em fazer com que os interlocutores não excedessem o limite da decência.

No esclarecimento, temos uma informação importante sobre a referência da Cena VI do segundo ato. *As preciosas ridículas* (1659), de Molière, trata da ridicularização da burguesia francesa. Nela, o Marquês de Mascarilla é, na verdade, um criado de La Grange, um dos jovens que pretende se vingar do pedantismo de duas moças que o menosprezam. Mascarilla também canta em cena para as primas “preciosas” e seu disfarce é revelado no intuito de penalizar a arrogância e a hipocrisia das primas metidas a aristocratas. Além de Mascarilla, havia seu companheiro de farsa, o Visconde de Jodelet (servo de Du Croysi); a cada um dos nobres “de mentira” coube uma “preciosa ridícula”. A pecinha de Molière foi

criticada em relação à representação da burguesia; a classe se sentiu ofendida com a frivolidade das “preciosas ridículas”, personagens-tipo que a representavam.

N’*O Barão de Pituaçu*, no entanto, o sentido satírico/penalizante vai além da representação de tipos como Jeannete. O disfarce de José em barão, além de dar uma lição na cocote ambiciosa, também expõe a condição de um negro que divergia da ordem social de uma cidade ainda escravocrata e arraigada em costumes higienistas. A imoralidade apontada por Castro e Pederneiras, sem dúvida, envolve, além da temática de adultério, a relação entre uma cocote e um negro, mesmo que supostamente fidalgo, “pernóstico”, que se arrisca na língua francesa, frequenta o teatro e contesta sua própria cor:

JEANNETTE, depois JOSÉ

JEANNETTE (Só.) - *Un nègre! Oh! bah! qu'est ce que ça me fait?*
(Um preto! Oh! Bah! O que é que isso me provoca?) (*Vai abrir a porta do fundo. Entra José vestido exageradamente à última moda e de monóculo, cumprimentando gravemente.*)

JOSÉ - *Madame...*

JEANNETTE - *Monsieur...*

Rondó

JOSÉ

- Madama, consinta
Que eu tenha a distinta
 (Tamanha
 Qu'acanha!)
De a cumprimentar;
Com todo o respeito
Solícito preito,
 Dengoso,
 Garboso,
Que vim tributar.

Causar-lhe desgosto
Bem pode o meu rosto
 Distinto,
 Mas tinto
Da cor do carvão;
Mas, quando me sonde,
Verá que se esconde
 Brancura,
 Candura
No meu coração!

Madama, consinta
Que eu tenha a distinta
 (Tamanha
 Qu'acanha!)
De a cumprimentar;

Solícito preito
 Com todo o respeito,
 Dengoso,
 Verboso,
 Lhe vim tributar!
 Sei que não mereço
 Das damas apreço,
 Beijinhos,
 Carinhos,
 Por ser um tição.
 Ninguém me deseja,
 Muito embora eu seja
 O nervoso,
 Famoso,
 Famoso Barão. (AZEVEDO, 1987, pp.
 122-124)

Em seu rondó, José/Barão fala sobre a cor de sua pele, mas garante que, dentro de si, há “brancura, candura”, como se isso garantisse um bom caráter, aliás, argumento ao gosto da época. Além disso, para contrapor o fato de ser “tição” ele reafirma sua suposta riqueza, motivo pelo qual a interesseira Jeannette, mesmo branca, aceita o galanteio. Ela, enquanto francesa, vê a relação como uma fantasia e justifica sua decisão pela modernidade europeia: “A Europa é mais adiantada: não faz questão de raças” (AZEVEDO, 1987, p. 125). À altura de sua chegada à Corte, Bermudes dá a bênção a José com a seguinte expressão: “Deus te faça branco” (AZEVEDO, 1987, p. 105), cumprimento comum entre senhores e indivíduos escravizados e entre a própria população negra, como se lhes confirmasse “boa sorte” (DELFINO, 1998), ou liberdade e prosperidade como aos brancos (GÓES, 2007), sentido habitual, principalmente, nas cortesias entre os mestiços.

Ao falar do Barão de Pituáçu para Jeannette, Bermudes menciona sua riqueza, mas com um porém:

BERMUDES — Oh! *Home!* Só fazenda de madeira tem seis, e escravatura assim. (*Gesto.*) Ações do banco, *apólicas*. Aí nem se conta. Soube *levá o home co jeito*, em menos de seis *mês* pode ir pra estranja, podre de rica.
 JEANNETTE — E que tal... como figura?
 BERMUDES — Aí é que a porca *troce* o rabo, se ela tem rabicho.
 JEANNETTE — É velho?
 BERMUDES — Isso não... e muito *jóvio*... Pode *sê* meu neto.
 JEANNETTE — Então é muito feio?
 BERMUDES — Também não é feio: é até um bonito rapaz.
 JEANNETTE — Pois se é moço e bonito, não sei em que me possa desgostar?
 BERMUDES — Por uma coisa muito simples: ele não é branco.
 JEANNETTE — Oh!
 BERMUDES (*Erguendo-se.*) — Mas descanse; também não é mulato.

JEANNETTE — Então é preto.

BERMUDES — Preto como um tição... Mas que *arma...* que *bão home...* e muito *inteligêntio*: tem viajado por todas essas *Európias*. A madama no começo há de sentir certa *arrepugnação*, mas depois de *conversá dez minuto co* ele, verá que é o *mió dos home!* (AZEVEDO, 1987, pp. 122-123)

Note-se que, além da cor da pele, há o comentário sobre o rapaz não ser mulato, como se a condição da mestiçagem fosse ainda mais inferior no quesito boa conduta. Isso se dá, conforme estudo de Raimundo Pessoa (2007), devido ao estigma do mulato no decorrer do contexto colonial. Para o estudioso, alguns fatores contribuíram para tal “matiz desabonador”: a cor de sua pele, a descendência de mãe negra e cativa e sua condição conseqüentemente atrelada ao servilismo, à falta de compromisso em sua formação, por impossibilidade da mãe; “além disso, salvo exceções, essa casta de gente era criada sem o menor compromisso, à medida que a sua posição social era incerta” (PESSOA, 2007, p. 211), o que os desabilitava de responsabilidades e acabava por generalizar o tipo a partir de tal comportamento. Do mesmo modo, às negras e mulatas eram impedidos os:

[...] casamentos legítimos – à *porta da igreja* – com homens de honra, ou melhor, nenhum homem que pretendesse manter sua honra e dignidade intacta se atrevia a casar legalmente com uma *negrinha* ou com uma *mulata de mau viver*. Dessa condição, os mulatos eram, em grande medida, produto de relações fortuitas de negras com homens casados – casados com mulheres brancas e honradas, certamente. A “vida conjugal” com negras e mulatas dava-se assim à margem da legalidade. Como, normalmente, uma ilegalidade leva a outra, disso resultava uma cadeia de problemas (PESSOA, 2007, p. 212).

A condição de ser mulato, então, seria um empecilho não só pela cor, mas pela má conduta atribuída à miscigenação. Sendo negro ou mulato, a conjunção “mas”, nas frases que comunicam a revelação da cor do Barão de Pítuaçu, tanto na apresentação de José quanto na de Bermudes, comunica uma compensação com a explicação vinda em seguida: é tinto, *mas* com alma branca; é “preto como um tição”, *mas* tem boa alma, é um bom homem; “da cor do carvão”, *mas*, ao conhecê-lo, encontra-se “brancura, candura” em seu coração. Também vemos a aversão à cor nas duas falas, seja na “*arrepugnação*” citada por Bermudes, ou no desgosto e na falta de merecimento de “apreços, beijinhos e carinhos” referidos por José.

Além dos adjetivos que caracterizam a pele de José (preto, tição, carvão), há, no libreto d’*O Barão*, outras denominações pejorativas: diabo, dianho (uma das configurações do Diabo português), demônio, zulu, bode e “cabeça de breu”. Já a expressão “parente do príncipe Obá”, utilizada pelo coro, à entrada de José no Santana, refere-se a Dom Obá II

d'África, militar baiano muito conhecido por sua atuação na Guerra do Paraguai e em discussões acaloradas sobre a Abolição, enquanto articulista de vários periódicos da Corte, em especial, do pasquim *O Carbonário*, de viés popular (BORBA, 2015). Cândido da Fonseca Galvão, o “príncipe Obá”, era filho de negros forros, descendentes de uma família imperial africana, daí o porquê da titulação nobre (autoproclamada depois da morte de seu pai, Obá I, na década de 1880). Galvão era afeito ao regime monarquista e se declarava “súdito fiel” de D. Pedro II, com o qual se encontrava, periodicamente, durante reuniões na Quinta da Boa Vista. Além disso, tinha participação ativa junto à população negra e baiana migrada para a Corte, uma vez que, “mesmo não sendo um ‘capoeira praticante’, o Príncipe Obá era portador de uma mensagem política simpática aos capoeiras: a manifesta simpatia pela monarquia e por sua adesão à causa abolicionista” (BORBA, 2015, p. 456).

Há, ainda, durante toda a conversa com Jeannette, a aversão que José admite ter da própria cor. Ele se utiliza de expressões como “esta maldita cor” e “esta nódoa da Bíblia”, além de afirmar: “não gosto das pretas: abomino a minha raça no belo sexo” (AZEVEDO, 1987, p. 124, 125). No terceiro ato, no Teatro Santana, a recepção da chegada de ambos pelo coro é similar. José, apesar do que já havia dito à cocote, se diz admirado com a reação das pessoas e comenta o atraso civilizatório do país:

Coro — Vem dando o braço à francesa,
Janota cor de carvão,
Nós vamos rir, com certeza,
A custa desse tição.
Ah! ah! ah! ah!
ah! ah! ah! ah!
É parente do príncipe Obá.

(Entra José, vestido como no segundo ato, trazendo pelo braço Jeannette ricamente vestida. Admiração de Alberto.)

[...]

José - Eu supus que nos achássemos
Num país americano,
Caminhando a largos passos
Para a civilização.
Fantasia foi do espírito,
Laborei num puro engano,
Pois dum modo tão ridículo
Injuria-se o Barão,
O Barão,
O Barão de Pituaçu,
Como se fosse algum zulu.

a sociedade ir e vir, ver e ser vista. As relações interpessoais do público consumidor (elite e classe média brancas) eram mais facilitadas pela movimentação deste tipo de espaço, cuja oferta cresceu, consideravelmente, com o mercado do teatro ligeiro. Aos negros, porém, tal liberdade de interação cultural não era possível, e o espaço do teatro era limitado à presença de escravos que guardavam a segurança de seus senhores ou mucamas que acompanhavam suas iaiás; não havia assentos marcados para os negros, eles ficavam pelos corredores dos camarotes, o que também causava incômodo em algumas pessoas, como já vimos em Costa Lima-Neto (2004). Assim, a estranheza do público do Santana, ao ver José “dando braço à francesa”, reflete uma impossibilidade social: um negro com ares de nobreza que vai ao teatro com uma mulher branca, a “alva pombinha”, apesar da cor de Jeannette não ser característica favorável no momento em que a julgam por ser cortesã. Um “bode”, cujo significado pejorativo remete ao que é repugnante, ao diabólico, ao desclassificado. não pode “usufruir” de uma mulher branca, embora as relações inter-raciais fossem parte da realidade carioca (mesmo de modo velado e rechaçado) na época. Pior ainda: tal relação não poderia aparecer com tanta naturalidade nas dependências do teatro, um meio cultural de confluência da sociedade (branca) carioca, mesmo que, na opereta, revelem-se as relações entre cocotes e homens da Corte, muitas em situação de infidelidade conjugal, como a de Alberto e Jeannete.

Para se resguardar das injúrias e do deboche dos espectadores, José se utiliza de sua filiação guaiamu. Aqui, ainda poderíamos interpretar outra possível justificativa (além da fidalguia) para a analogia do Barão de Pituaçu ao “príncipe Obá”, se José, partidário da capoeiragem guaiamu, não se declarasse republicano:

JOSÉ — Ih! *Sinhô* Bermudes não imagina. Eu me matriculei cidadão fluminense. Já conheço esta cidade na palma das mãos! Quando *vossemecê* quiser passear, me leve, e eu lhe mostro como estou um carioca da gema! Até já tenho partido...

BERMUDES — Partido! Pois aqui moleque também se mete em política?

JOSÉ — Não é partido político, não *sinhô*. Como político, eu sou republicano. É partido de *capoeirage*. Eu sou guaiamu. (AZEVEDO, 1987, p. 141).

Os guaiamus eram um dos grupos dominantes de capoeiragem da Corte e rival dos nagôs. Como já mostramos no capítulo anterior, Arthur Azevedo (2014) mencionara a ação dos rivais em suas crônicas jornalísticas. Em 1887, na *Gazeta de Notícias* uma delas informava sobre a participação dos capoeiras como agentes da “secreta” (polícia) e em “posições administrativas”:

Neste andar, galgando os capoeiras a escala das posições administrativas, a ponto de ganharem influência tal que possam distribuir entre si os cargos públicos, dentro de alguns anos não haverá conservadores nem liberais senão nagôs e guaiamus.

A nossa sociedade chegará nessa época à perfeição almejada por certos funcionários públicos (AZEVEDO, 2014, s/p).

Antes, em 1886, escrevera sobre a morte de um capoeira importante, no *Vida Moderna*:

Em boa hora experimentem os indefectíveis srs. Capoeiras toda a evidência da profecia divina: quem com ferro fere, com ferro será ferido. O famoso Campanhão, terror da pança inofensiva do transeunte pacífico, chefe de malta e navalhista emérito, acaba de ser cozido a facadas por um indivíduo que o matou para não ser morto por ele (AZEVEDO, 2014, s/p).

Além das demais referências aos capoeiras, já vistas em *A filha de Maria Angu e Abel, Helena*, n’*O Barão* observamos um capoeira mais ativo, que vai além de ameaças e gestos. José é responsável, na trama, pelas lições dadas a Gouveia, tanto pelo golpe contra Bermudes, ao lhe extorquir dinheiro com promessa de ajuda junto ao ministério, quanto pela saliência direcionada à Milu. Neste último caso, ao ler a carta escrita por Gouveia, José promete punir o “patife”: “Deixa estar, que hás de receber uma boa lição das mãos dum negro” (AZEVEDO, 1987, p. 112); os papéis são, assim, invertidos, quando um negro “pernóstico” arquiteta uma “esparrela” para castigar, com uma sova, um branco infame, sedutor e charlatão. Gouveia também é desmascarado por Bermudes graças a José, que lhe conta sobre a conduta duvidosa do advogado “caradura” e lhe aconselha a procurar o Ministro, que, de fato, não tinha ciência nem da “questãozinha das terra”, nem do próprio Gouveia, salvo a má reputação ligada a seu nome.

Arthur Azevedo, então, caracteriza José de uma forma distinta da maioria das representações negras de suas peças, geralmente silenciadas (não tanto quanto as de Martins Pena, mas, ainda sim, anuladas em suas vozes e ações) e pouco ativas nas tramas. A altivez do moleque José já era percebida n’*A véspera de Reis*; o primeiro número musical da comédia é interpretado por ele, que se apresenta, a fumar um charuto, tão “vivo como um doutor” (AZEVEDO, 1983, p. 82). Com o enredo ainda ambientado na Bahia, é ele o responsável pela alcovitagem do namoro de Alberto e Emília (Milu); um leva-e-traz de cartinhas amorosas bem recompensado com uns cobres. Igualmente, n’*O Barão*, José também é o intermediário das cartas que correm na trama. A primeira delas, escrita por Gouveia, é interceptada em razão do descaramento do advogado, e José se utiliza dela, forjando uma declaração para Jeannette em

seu nome. A mesma carta é encontrada na casa da cocote por Alberto, que, reconhecendo a letra de Gouveia, crê que o advogado está de amores com sua amante: está armado o quiproquó. José, ainda, responde à carta de Gouveia (com a ajuda de “Seu Braga da venda”) em nome de Milu, e a envia ao advogado, no intuito de forjar a armadilha que culminará na sova do último ato. Note-se que, assim como em *Maria Angu*, as cartas são elementos de enredo responsáveis pelo andamento da trama, causando os típicos mal-entendidos solucionados no final. José, enquanto responsável pelo trajeto dessas cartas, é também o responsável por partes importantes da movimentação da intriga. O quarto ato, que, conforme os críticos, foi escrito com a finalidade moralizante de penalizar Gouveia, termina com a concretização do plano de José, iniciado com a cartinha forjada em nome de sua iaiá; sem falar dos conselhos que ele dá a Bermudes, que acaba por descobrir a farsa do advogado.

Além das cartas, é José quem informa a Bermudes sobre a identidade da amante de Alberto:

BERMUDES - Então, seu diabo... você sabe quem é essa desavergonhada que meu sobrinho tem fora de casa...

JOSÉ - Eu, *Sinhô Bermude*? Eu não me meto com a vida de ioiô. Posso ver as coisas, mas é como se não visse nada. Bem sei que ela é francesa e que se chama Jeannette, bem sei, mas desta boca nunca saiu nada a esse respeito. Não *sinhô*; ninguém pode dizer que Zeca Baiano seja linguarudo (AZEVEDO, 1987, p. 110).

Também, é ele quem entra em contato com Catarina, a lavadeira de Jeannette, para que ela seja a mediadora do encontro entre a sua “madama” e Bermudes:

JOSÉ - O melhor é arranjar isso com a lavadeira dela, uma ilhoa minha conhecida, que mora num cortiço na Cidade Nova. É melhor que vossemecê se entenda com essa mulher (AZEVEDO, 1987, p. 110).

Como se vê, José também fica a cargo do leva-e-traz; a diferença é que ele não só veicula as informações, sejam pelas cartas ou pelos mexericos, mas também age em favor delas, interferindo diretamente no desenrolar do enredo. N’A *véspera*, José ainda é escravo, mas já é espevitado, “apresentado” nas palavras da mãe de Milu, embora sua participação fique condicionada só à sua condição de moleque servil. Na opereta, o moleque já é forro, conforme ele explica para o Feitor e Manduca, justificando sua lealdade a Alberto e Milu, no último ato:

JOSÉ - Muito bem. Eu não esperava de vocês outra coisa, senão essas declarações leais! (*Endireitando a cadeira.*) Agora eu! Era escravo de iaiá. Um dia, ela me passou a carta de liberdade e eu declarei que queria ficar nesta casa, escravo como dantes, até o dia em que me pusessem na rua. Me parece que não preciso dizer mais nada! (AZEVEDO, 1987, p. 149-150)

O disfarce do Barão de Pituaçu é planejado por Bermudes, que deseja afastar Jeannette do sobrinho, mas o desempenho da falsa personagem é responsabilidade de José, que obtém sucesso no feito. A cocote, que veio para o Brasil no intuito de enriquecer e voltar para Paris, não teve problemas em aceitar o capricho de pele negra; ela sairia de braços dados com o barão sem problemas, como se ele fosse um produto exótico a ser mostrado. Com a farsa descoberta por Alberto, José tenta se livrar da culpa e menciona o plano de Bermudes para se livrar da coça. Por fim, quando a sova de Gouveia é esclarecida, o destino do moleque fica a cargo de Bermudes, que lhe promete educação na Bahia.

Antonio Herculano Lopes e Julia Lanzarini (2011), estudiosos da representação negra nos palcos dos Oitocentos, mencionam José, ao falar sobre o modo como os dramaturgos retratavam as personagens escravizadas nos palcos, dentre eles, Arthur Azevedo:

Seguindo o caminho aberto por Martins Pena e reforçado pela produção de Vasques, Artur Azevedo ia montando um quadro de "costumes nacionais" com base numa intercessão entre a roça e a cidade que refletia um diálogo entre tradição e modernidade, entre o elemento americano e o europeu. Os principais grupos sociais representados eram a classe média urbana, portadores ou vítimas do novo, e os proprietários rurais, guardiões do passado, com alguma intervenção do chamado *demi-monde*, expressão do lado decadente da modernidade, a que a simplicidade dos costumes rurais era o antídoto necessário. A exemplo dos que o antecederam, **Artur Azevedo também chama a nossa atenção hoje pela pouca voz que deu a um dos elementos cruciais daquela sociedade, o negro, mantido numa semi-invisibilidade sintomática** (LOPES; LANZARINI, 2011, p. 3, grifo nosso).

Apesar de tal semi-invisibilidade, Lopes e Lanzarini (2011) citam José d’*A véspera de Reis*, e afirma que a representação da personagem é a “mais benévola de um negro escravo em palcos oitocentistas” (p. 5). No artigo, porém, eles falam de José apenas n’*A véspera*, sem estendê-lo para *O Barão de Pituaçu*. Mesmo assim, eles comentam sobre a elaboração diferenciada de José, que tem “fala própria” e funciona enquanto um “arlequim trapalhão que intermedia o namoro de iaiazinha com ioiozinho” (p. 4), além de ser bem articulado na fala, o que o difere das demais personagens escravas rurais (*A véspera* se passa na Bahia, fora dos

âmbitos civilizados da Corte) representadas no teatro. Apesar de escravo, José é bem-humorado e leva “de forma leve a sua condição de escravo”, e, embora tenha cama feita na casa da família Reis, “tem sempre o seu lugar devidamente lembrado”. N’*O Barão*, porém, conseguimos observar bem a evolução da personagem, que, além de “arlequim trapalhão”, protagoniza boa parte dos acontecimentos da trama.

Segundo Lopes e Lanzarini (2011), à parte a representação de José, Arthur limitou-se a “a representar os negros como personagens mudos ou monossilábicos, que entram com uma xícara de café ou passam ao fundo carregando malas. No máximo, são mucamas que, em português estropiado, trocam umas poucas palavras com suas iaiás e são tratadas como trastes” (p. 5). Esta informação corrobora, portanto, o que observamos nas adaptações paródicas, com Babu, Genoveva e Marcolina, além dos negros que vêm-e-vão em cena, mudos e sem nome. A expressão “arlequim trapalhão” que caracteriza José é relacionada às considerações de Flora Süssekind (1982) sobre o “escravo como arlequim” nas peças *Mãe e O Demônio Familiar*, de José de Alencar. Na segunda, uma comédia de 1857, há o moleque Pedro, responsável pelas tramoias sentimentais dos enamorados Eduardo e Henriqueta. A peça é nomeada a partir da expressão direcionada ao moleque, que, conforme seu senhor, “perturba a paz doméstica” (SUSSEKIND, 1982, p. 45). Assim como José, Pedro também é chamado de vários nomes pejorativos, embora alguns de seus epítetos possam ser relacionados às diabruras de criança, aspecto que o difere do moleque d’*O Barão*, cuja fase infantil parece ter se limitado ao enredo d’*A véspera*. Alberto, senhor de José, embora beneficiado tanto no artifício do disfarce (que lhe provou o caráter de Jeannette) quanto na sova de Gouveia (cujo intuito recai sobre sua honra enquanto esposo de Milu), insiste em ver José como uma dificuldade à tranquilidade familiar, que ocasiona o destino do moleque, que voltará para a Bahia com Bermudes, no fim da trama. Além dos ardis arquitetados por José, seja sozinho, seja orientado por Bermudes, suas atribuições de criado, na peça, também são as do *zanni* arlequinal da *Commedia*, que “trabalha sem parar a peça inteira” (SÜSSEKIND, 1982, p. 47): “leva e traz cartas e malas, serve jantares, transmite recados” e, “mesmo mentindo para os amos, não deixa de cumprir com sua função de criado”. Assim, vemos em José o que Flora (1982, p. 46) chama de “um aproveitamento de uma figura cômica tradicional: o Arlequim”. A diferença percebida na caracterização do moleque azevediano, no entanto, está no desfecho ocasionado por suas ações, que, apesar de aparecerem vinculadas às típicas confusões do Arlequim, é solucionado, moralmente, com sucesso.

Além do moleque José, os estudiosos mencionam duas produções azevedianas que tratam da escravatura com ineditismo: *O Liberato* (1881) e *O escravocrata* (1884) (esta

última escrita com Urbano Duarte, censurada pelo Conservatório e anteriormente denominada de *A família Salazar*), que eles caracterizam como “ostensivas manifestações abolicionistas [...] no exato momento em que a campanha tomava ímpeto” (LOPES, 2011, p. 5). Na primeira, a personagem que dá nome à peça morre sem aparecer em cena, sendo apenas mencionada por seus senhores durante o período de doença. N’*O escravocrata*, há a temática da relação inter-racial: um comerciante de escravos descobre que seu filho, na verdade, é fruto de um relacionamento de sua esposa com seu escravo doméstico. Na peça, a escravidão doméstica soa como algo nocivo aos bons costumes brancos, daí o porquê da traição da mãe; a loucura e o suicídio são os meios pelos quais os negros “pagam” por tal nocividade, para que, assim, as famílias brancas e burguesas possam se estruturar (LOPES, 2013). Além dos dramas, Lopes (2013) também cita duas revistas de ano, *Cocota* (1885) e *O carioca* (1886), em que a temática abolicionista é retratada, mas, agora, pelo viés cômico. Na segunda, Arthur, sutilmente, relembra um caso de maus tratos ocorrido em Botafogo, em que duas menores negras foram violentamente espancadas por seus senhores. O episódio foi amplamente discutido nos jornais e rechaçado pelos abolicionistas, que o classificaram como “lamentável, degradante, originalmente pavoroso e avesso a um ideal de país civilizado” (LOPES, 2013, p. 8). Embora a alusão d’*O carioca* fosse sobre um caso tão difícil, Lopes (2013) pontua que Arthur Azevedo preferiu usar o tom de pilhéria na fala da iaiá, que machucou sua mucama ao empurrá-la, a discutir a questão como fez nos dois primeiros dramas citados; o motivo: a aceitação do público.

Um ano antes da estréia d’*O Barão de Pituaçu*, no cenário sociopolítico da Corte, se travavam sérios debates sobre a abolição da escravatura e as relações entre escravos e senhores. As propagandas a favor da liberdade dos negros escravizados eram veiculadas pelas “folhas propagadoras”, que conclamavam pelo fim da “infâmia nojenta e degradante que se escapa com o nome de escravidão”.⁶² Algumas tinham sua circulação proibida pelo governo, apoiado por aqueles que viam na abolição uma ameaça aos “elementos fundamentais de vida e de riqueza”.⁶³ Outros, inclinados ao liberalismo, pregavam por uma organização de trabalho livre não revolucionária, uma vez que a manutenção de “elementos servis” ia contra a moralidade cristã e o sentido civilizatório. A escravidão era vista, então, como uma pedra no sapato de um país em vias de modernização, cujos ideais liberais em voga destoavam do regime escravocrata; as tais “ideias fora do lugar” (Schwarz, 1992).

⁶² *A Semana*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1886, ed. 00065.

⁶³ *Jornal do Comércio*, 03 jan. 1886, ed. 00003.

Em abril de 1886, uma resolução da Câmara Municipal previa uma taxa para cada escravo novo e convidava “a todos os cidadãos brasileiros e os estrangeiros residentes na Corte e seu município para se esforçarem com o intuito de obter o maior número possível de libertações por generosidade dos senhores e iniciativa particular”⁶⁴. Os casos de violência contra escravos, como o das menores de Botafogo, eram expostos em periódicos, e seus articulistas exigiam providências do Império. Um deles acusou o governo de voltar atrás em ideias abolicionistas, facilitando a arbitrariedade da polícia, que virou “casa de consignação de fazendeiros bárbaros”. Conforme carta enviada ao Imperador, republicada pela *Gazeta de Notícias*, Pedro II, que vivia em viagens na Europa ou em Petrópolis, era alheio aos casos de espancamentos, de “arrochos com cordas e algemas” e dos suicídios de escravizados. Além disso, os abolicionistas eram normalmente difamados pela imprensa conservadora, além de serem vítimas de processos forjados pela polícia. No mesmo artigo, o caso das meninas negras, Eduarda e Joana, foi lembrado, ressaltando a “hediondez da instituição fatal”. Ao fim do artigo, o articulista Proudhomme conclui: “No mais, desejo que a Vossa Magestade viva feliz e que nunca, nem por si nem pelos seus, sofra as torturas infligidas à raça, de que Vossa Magestade bebe o sangue e as lágrimas sob a forma de lista civil”.⁶⁵ O descaso do Imperador também é mencionado em outra edição do mesmo periódico (que retoma um boato do *Gazeta da Tarde*). Conforme o autor do *Gazeta da Tarde*, a Princesa Isabel, que havia oferecido um valor para a libertação de escravos, promovida pela Câmara Municipal, em vez de

[...] exaurir o seu bolsinho, a sereníssima Princesa Imperial procurasse fazer renascer na consciência do Imperador a fé extinta de que a memória do seu reinado só pode perdurar aplaudida, se durante ele se fizer a abolição da escravidão. [...] Não é de esmola, mas de justiça que os escravos carecem. Em vez de contos de réis, artigos de lei.⁶⁶

Assim como em *Cocota* e *O Carioca*, n’*O Barão*, que viria à cena no ano seguinte, Arthur Azevedo não lançou mão da temática abolicionista para representá-la de maneira panfletária. Por outro lado, enquanto abolicionista convicto, retomou o moleque José, levando-o para a Corte já forro (talvez pela “generosidade dos senhores”, citada na resolução da Câmara Municipal) e alfabetizado, bem articulado, ambicioso pelos cobres que recebe em troca de favores e disposto a salvar o casamento de sua iaiá, no esquema do “favor” e do

⁶⁴ *A Semana*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1886, ed. 00066.

⁶⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1886, ed. 00045.

⁶⁶ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1886, ed. 00072.

compadrio, enquanto tática de sobrevivência. Diferente das demais personagens negras que vimos no capítulo anterior, José rompe a regra do escravo enquanto mero portador de recados e alvo de xingamentos pejorativos. Mesmo que escute várias injúrias em casa e no teatro, em razão do disfarce de barão, José torna-se personagem fundamental para o desenrolar da trama e, mesmo que delineado através da pena da pilhéria, é provável que tenha incomodado críticos e o público do Príncipe Imperial, por sua caracterização tão vigorosa e atuante. Ainda assim, ao finalizar a réplica que fez a Lopes, Arthur Azevedo comentou, mais uma vez, sobre a preferência do público, embora, 11 anos mais tarde, tenha assumido a pouca audiência d’*O Barão*:

Peço a atenção do público para esta comédia caluniada, que foi composta com a mais honrada intenção. De resto, estou satisfeito, porque o público, sendo o supremo juiz, todas as noites aplaude *O Barão de Pituaçu*.

E termina pontuando a importância das produções originais, numa tentativa de consolidar nossa comédia de costumes, em meio a um repertório cultural invadido pelo estrangeiro:

Nesta época em que mais do que nunca o teatro estrangeiro invade a nossa terra; nesta época em que nós, pobres cretinos, míseros beócios, aceitamos sem tugar nem mugir tudo quando nos mandam de Athenas, deveria merecer (não indulgência, porque graças a Deus não precisa disso) certa consideração uma comédia de costumes nacionais, que se aventura, tímida e frágil barquinha nesse oceano revolto, em que flutua orgulhosamente essa esquadra brilhante, composta pelas grandes naus que se chamam Shakespeare, Augier, Dumas Filho, George Sand, Sardou etc.

Deveriam também merecer consideração os artistas que tanto se esforçam para que esse produto exótico da literatura dramática brasileira (?) fosse digno de aplausos, que o têm honrado – pobres artistas que te divertem, público, durante a canícula, e que no inverno são obrigados a viver, na sua própria casa, das migalhas esquecidas pelos seus hóspedes.

O “produto exótico da literatura dramática brasileira”, portanto, era a representação da cor local, com a sociabilidade de seus tipos populares e seus costumes cotidianos; com suas linguagens características, carregadas de regionalismos e manias; com a petulância dos cosmopolitas da Corte e a simplicidade dos que não habitavam a modernidade carioca, como o baiano Bermudes, tipo caipira que teve, por unanimidade, a aprovação dos críticos.

5.2.1 O caleidoscópio do *porguesso carioca*

Decerto, *O Barão de Pituaçu* agradou mais pela retomada da personagem Bermudes, o tabaréu de Camamu. Com sua fala caipira e simplória, Bermudes é personagem típica da nossa comédia de costumes nacionais, e se une a José, que “por iaiazinha, [...] é capaz de se atirar no fogo” (AZEVEDO, 1987, p. 109), para salvar o casamento do sobrinho. É uma personagem carismática e honesta, que quase peca pela ingenuidade, mas acaba por se mostrar esperto e decidido em seu intento. A popularidade de Bermudes, na primeira comédia, foi tanta, que, a princípio, o nome da opereta seria “Bermudes na Corte”, como mostram dois registros dos periódicos *Vida Moderna*⁶⁷ e *Novidades*⁶⁸, que informavam sobre os ensaios da continuação d’*A véspera de Reis*, em junho de 1887. Sobre a personagem, o *Novidades* comenta: “Bermudes, hão de estar lembrados os leitores, chama-se o personagem inimitável criado por Xisto Bahia”. Aqui, mais uma vez, reforça-se a questão da autoria discutida por Arthur Azevedo: Bermudes foi criado em texto por ele, mas a caracterização do tipo e o “colorido admirável”, em cena, é mérito do trabalho de seu intérprete.

No texto d’*A véspera de Reis*, a fala de Bermudes não é marcada pela linguagem estropiada, característica de interpretação bem pontuada por Arthur Azevedo em sua homenagem a Xisto Bahia, o que, talvez, tenha feito com que ele preferisse grafar o tom popular no libreto d’*O Barão*. Para Antonio Martins (1987), a caracterização da linguagem de Bermudes, n’*A véspera*, é influenciada pela fidelidade de Xisto Bahia ao sotaque baiano, além da incorporação de algumas expressões populares que deram cor local à personagem. N’*O Barão*, Arthur Azevedo deu continuidade ao regionalismo e à linguagem popular de Bermudes, que além de clamar por Nosso *Sinhô* do Bonfim, atestando sua origem baiana, se utiliza de algumas palavras e expressões cujas variações linguísticas marcam um linguajar popular, com signos regionais. Dentre os muitos exemplos, temos: a supressão do -r- dos verbos no infinitivo: *andá, perdê, procurá, emendá, buscá, i (ir), pulá, falá...*; e do -m- em verbos e palavras: *viage, home, sinhô, virge, corage, molecage...*; a vocalização do -lh-: *muié, óie, véio...*; além de variações em concordâncias verbais e nominais e expressões comuns no Nordeste, como *rábule* (variante de *rábula*, já observada por Martins [1988], n’*A véspera*, que significa advogado pilantra, charlatão), *apois* (sim, “isso mesmo”) e *pra mode* (variação de “por mor de”, que significa “por causa de algo”). Num comparativo entre as falas da personagem n’*A Véspera* e n’*O Barão*, observamos a diferença da linguagem representada

⁶⁷ 11 jun. 1887, ed. 00049.

⁶⁸ 16 jun. 1887, ed. 00127.

nos textos. Na primeira peça, a linguagem de Bermudes não é assinalada em sua forma popular:

Principalmente hoje, véspera de Reis e dia de alegria, porque vi a vossemecês, a menina e **amanhã** verei também meu sobrinho. O tratante anda sempre a mudar-se e então agora está em férias: não posso procurá-lo na Academia. Olhem que aquele rapaz é o meu pecado! Mas, graças às cabaças, está quase **senhor doutor** e pronto para mandar gente para o outro mundo... Pouco se me dá dos cobritos que tenho gasto com ele neste! (AZEVEDO, 1983, p. 92, grifo nosso).

A linguagem popular, no entanto, já é caracterizada no libreto da segunda peça:

O *home* ficou irado e prometeu que *amenhá* mesmo tomaria as *porvidências*, e que eu fosse na Secretaria. Quando eu disse a ele que o *Doutô* Gouveia me pediu cem mil réis pra *dá* a um empregado, o Ministro deu um pulo na cadeira e disse que vai *proibi* pelas *foia* que o patife tenha entrada na repartição. (AZEVEDO, 1987, p. 159, grifo nosso).

Observe-se que, n' *A véspera*, a linguagem de Bermudes é representada de acordo com a padronização da norma culta, o que nos faz perceber, a partir das críticas sobre a interpretação de Xisto Bahia, que o tom coloquial/regional da personagem foi construído em cena pelo ator e aproveitado por Arthur em sua retomada, n' *O Barão*; dessa vez já incorporado ao libreto da opereta. N' *A véspera*, é à Francisca, esposa de Reis, que Arthur Azevedo dá, com sutileza, o traço caipira, incorporando alguns tons regionais e variações como *alembra* e *arrecordado*, comuns à fala do tabaréu, n' *O Barão*.

Bermudes também traz d' *A véspera* o espanto em vista da modernidade⁶⁹, e, ao chegar ao Rio de Janeiro, é advertido por Milu sobre as diferenças entre a Corte e Camamu: o serviço de telégrafos não funciona como deveria (mesma questão vista em *Abel, Helena*); Gouveia tem um caráter duvidoso, porque, na Corte, mentir é hábito comum: “No Rio de Janeiro mente-se tanto. [...] Julga vossemecê que nesta terra a mentira seja um vício, e a hipocrisia uma infâmia?” (AZEVEDO, 1987, p. 106). A moça é visivelmente insatisfeita com a mudança da Bahia para a Corte e associa a indiferença do marido ao meio carioca, onde as mulheres são mais “assanhadas”. O motivo da desconfiança em relação a Gouveia se dá pelas vantagens que o advogado conta em seu favor, sempre afirmando sua aproximação com os

⁶⁹ Tal aspecto é retomado, com mais ênfase, por Arthur n' *O Tribofe*, revista de ano de 1892 que originou a burla *A Capital Federal* (1897). Igualmente, a moralidade apontada por boa parte dos críticos, também é trabalhada na mesma revista: o marido é perdoado pela esposa e o casamento é igualmente restituído.

ministros que o “consideram muito” (expressão repetida cinco vezes) e com “toda gente que tenha certa posição” (AZEVEDO, 1987, p. 106). Bermudes conclui, após os comentários da moça: “Terra grande, iaiá, terra grande... isso é que eles *diz* que é *porquesso*” (AZEVEDO, 1987, p. 107). Apesar de todo avanço da Corte, Bermudes é categórico quanto à sua origem quando Sinfrônio lhe pergunta se ele é do Rio de Janeiro: “Não sou, não. Deus me livre! Sou da Bahia”. Concluimos, portanto, que Arthur Azevedo nos mostra o meio carioca como referência de modernidade, mas repleta de deslizos morais, como a mentira por trás do adultério, dos golpes por dinheiro e das relações de poder, além do preconceito racial habitual, um retrocesso para um país que deveria estar “caminhando a largos passos para a civilização” (AZEVEDO, 1987, p. 141).

Outro aspecto interessante, no enredo da opereta, é o núcleo das cocotes (Frasquita, Mariana e Marion) no Teatro Santana. O teatro, espaço bastante noticiado nos jornais, seja pelo repertório de peças, pelos festivais abolicionistas, pelas companhias de atores, por Cochelin ou Jacinto Heller e pelo próprio Arthur Azevedo, cujo nome era constantemente ligado ao estabelecimento, também gerou comentários sobre brigas, pirataria de ingressos e prisão de cambistas e bêbados, além, claro, da avaliação do público que frequentava o teatro. A diversidade de assuntos do Santana deu ao lugar o apelido de caleidoscópio, segundo o *Jornal do Comércio*, em razão de suas numerosas novidades e surpresas.⁷⁰ Os “constantes charivaris” também eram mencionados no *Corsário*, que informava sobre brigas e a predileção de Pedro II, a quem chamava de “El-rei Deboche” ou “Sua Magestade gaitero”, pelas atrizes do Santana. Em pesquisa aos periódicos, notadamente nas publicações em que há seções sobre os mexericos cariocas, como *O Mequetrefe*, *Diabrete* e *Carbonário*, encontramos registros que confirmam a presença habitual de cocotes no Santana; algumas delas coristas do teatro.⁷¹

⁷⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1881, Ed. 00029.

⁷¹ N’*O Mequetrefe* de 16 de novembro 1880, veiculou-se uma nota que discutia a proibição de charutos e chapéus no Santana, ligando a proibição ao fato do empresário (à altura o “Sr. Cochelin”) querer fazer do teatro um estabelecimento sério. O articulista de pseudônimo Tiburcio arremata o artigo: “[...] O Teatro de Santana nunca poderá ser um teatro sério enchendo-se ele todos os dias das mais dissolutas *cocotes* e da rapaziada que maneja a faca e o cacete com maestria”. Dias depois, o mesmo assunto sobre o Santana, agora com um novo secretário: “[...] O Teatro Santana enche-se todas as noites, como já dissemos, de capoeiras, de vagabundos e das mais dissolutas *cocotes*..., e o Sr. Cochelin teima em querer fazer do seu teatro um teatro sério./ Os capoeiras são pagos pela empresa do teatro, os vagabundos são pagos pelos capoeiras, as *cocotes*, em sua totalidade, têm entrada grátis no teatro... E o Sr. Cochelin teima em pensar que o seu teatro é um teatro sério” No *Diabrete*, a coluna “Piparotes infernais” informava sobre mexericos de personalidades da Corte, em sua maioria no entorno dos teatros, na Rua do Ouvidor e no Hotel Ravot (o mesmo onde morou o pai de Clarinha Angu). A porta e os jardins do Santana eram espaços de confluência entre passantes e frequentadores do teatro e muitos mexericos envolvendo moças (geralmente apelidadas) foram veiculados no periódico, durante toda a década 1880. Eram comuns, também, agressões dentro do teatro, sendo alguns motivos de chacota; outros tinham os boletins de ocorrência e desfechos de casos comentados nos jornais, a exemplo de um episódio veiculado pelo jornal *A*

Ou seja, esta casa de espetáculos era, de fato, um espaço rico em acontecimentos não só ligados aos espetáculos encenados, mas, igualmente, ao público que frequentava o estabelecimento e à equipe de atores e empresários que conviveram ali durante sua existência. Desse modo, a representação do jardim do Santana por Arthur Azevedo “cheia de espectadores e cocotes, que passeiam” e, vez por outra, um “criado de botequim ou um vendedor de flores” (AZEVEDO, 1987, p. 132), nos remete, com autenticidade, a uma noite comum de espetáculos. Com uma mágica no repertório, há a animação da plateia:

CORO – Oh! que espetáculo!
 Ri-me a faltar!
 Eu cá divirto-me:
 Não há negar!
 Não pode mágica
 Haver melhor!
 A peça, o público
 Sabe de cor!

E se algum sujeitinho exigente
 Esta peça não pode aplaudir,
 Venha cá pro jardim, certamente
 Terá muito que ver e ouvir.

Oh! que espetáculo! etc.
 (AZEVEDO, 1987, p. 132)

Além disso, Arthur aproveita a passagem do coro para alfinetar a elite intelectual, representada pelo “sujeitinho exigente”, que não vê qualidade literária nas peças do teatro ligeiro, e sugere o jardim do Santana como espaço extensivo de entretenimento. Nele, as cocotes vêm e vão, e sabe-se sobre elas através de Gouveia e Sinfrônio: Frasquita é espanhola e está aborrecida com os homens em geral; Marion, embora fale francês, é portuguesa e “está a depenar” um rapaz menor de idade, porém emancipado; e Mariana é francesa e atrevida, e, segundo Sinfrônio, é doida e adepta aos escândalos na Maison Moderne (o mesmo estabelecimento citado na nota sobre a briga entre os dois irmãos Faria).⁷² Mesmo com os

Evolução, em 03 de fevereiro de 1886 (ed. 00026), no qual uma moça de nome Virgínia Leonardone foi agredida por um homem com uma bofetada, em um dos camarotes, durante uma cena cômica do Vasques.

⁷² A Maison Moderne era um estabelecimento de preço módico, no ramo de cafés e cervejarias, criado pelo empresário Paschoal Segreto. De acordo com Martins (2016, p. 92), um dos maiores empreendimentos de Segreto “foi a Maison Moderne, localizada na Praça Tiradentes, [que] conseguiu agregar várias formas de entretenimento em um só lugar. O estabelecimento era um parque de diversões que contava com galeria de tiro-ao-alvo, rodagigante, montanha-russa e um pequeno teatro. Foram lá também disputados os célebres torneios de luta greco-romana, além de ser o espaço para os que apreciavam beber. Curiosidade acerca da Maison Moderne é que alguns anos antes ela era chamada de Moulin Rouge. Talvez então pudéssemos dizer que a Praça Tiradentes era o Montmartre carioca com direito ao seu próprio Moulin com suas dançarinas de canção. A Maison Moderne era um lugar onde o espectador poderia pagar um preço módico para aproveitar os divertimentos”.

comentários depreciativos, Sinfrônio sempre repete a expressão “muito honesta”, agindo com um protetor das cocotes, um “amigo desinteressado”: “Sou amigo destas desgraçadas por humanidade, por filosofia” (AZEVEDO, 1987, p. 137). Durante o terceiro ato, ele passa a trama a intervir junto às moças, além de conversar com alguns rapazes que se relacionam ou se relacionaram com elas, como Alberto e Gouveia; é com Sinfrônio que Alberto desabafa sobre o passa-fora que levava de Jeannette e promete não fazer cena sobre o caso, uma vez que a cocote “não o merece”. É no jardim do Santana que há a discussão de Alberto e Gouveia; o médico, embora muito calmo, ameaça o advogado: “Fique, porém, sabendo que, de ora em diante, se tiver a petulância de olhar para mim, dou-lhe uma bofetada!” (AZEVEDO, 1987, p. 138).

Jeannette completa o grupo de cocotes d’*O Barão*, e, já no segundo ato, deixa clara a sua intenção por trás da vinda para o Brasil. A sala luxuosa descrita na rubrica aponta que, diferente das demais cocotes que frequentam o Santana, Jeannette já tem certo prestígio e vê no Barão de Pituaçu, fazendeiro e senhor de escravos, uma possibilidade certa de riqueza, já que Alberto “não tem cheta”. Ao ganhar um anel de “brilhante de Paris”, a moça não tem dúvidas e despacha o médico. A ação da cocote é objetiva em toda a trama: o que lhe interessa é dinheiro e não amor.

A descrição das cocotes d’*O Barão* nos faz perceber como funcionava tal contexto nos Oitocentos, e que as relações de interesse e os adultérios eram práticas comuns em meio ao processo de civilização carioca. Nos jornais, as referências às cortesãs tinham, em sua grande maioria, um tom pejorativo, de reprovação moral e social. De algumas, era destacada sua beleza; outras, porém, eram mencionadas como velhas ou “usadas”. Sobre a vida das cocotes na Corte, Mary Del Priore (2006, p. 205) esclarece a classe à qual provavelmente pertencia Jeannette: as cocotes aristocráticas ou de sobrado,

[...] moças que ficavam instaladas em bonitas casas, forradas de reposteiros e cortinas, espelhos e o indefectível piano, símbolo burguês do negócio. Verdadeiras cortesãs, como Lúcia [personagem de José de Alencar], não esperavam clientes sentadas no sofá de veludo vermelho da “*Maison close*” ou do “*Rendez-Vous*”, mas eram mantidas por ricos políticos e fazendeiros. Uma cortesã famosa era signo de poder para quem a entretivesse. Conhecidas como *demimondaines* [submundanas], muitas delas estrangeiras tinham arribado no Império brasileiro depois de fracassadas carreiras na Europa. As cidades portuárias mais importantes tornaram-se abrigo para *câftens* internacionais, fundadores de bordéis e cabarés. As francesas, sucedidas pelas polacas, começam a chegar com a inauguração do Alcazar Francês, em 1862. Elas trazem na bagagem a palavra *trottoir* [calçada].

E sobre a vinda dessas moças para o Rio de Janeiro, Del Priori (2006, p. 207) retoma um relato do austríaco Carl Schlichthorst, à altura de sua passagem pela Corte, do qual destacamos um trecho:

[...] as artistas francesas que habitam a Rua do Ouvidor sabem muito bem que no Brasil conseguem um grau de fama e riqueza que na Europa jamais atingiriam. Todos os anos, centenas delas vêm da França recomeçar na capital do imenso Império uma carreira na qual, em Paris, Bordéus, Marselha, há muito estavam aposentadas.

Ainda, conforme relato de Schlichthorst, as cocotes se apresentavam nos teatros da cidade vestidas como “condessas ou princesas”, e seus favores eram extremamente caros, chegando a 40 ou 50 mil réis. Conforme o austríaco:

Até as meretrizes mais comuns sustentam para isto preços altos, bastando para isto serem brancas, o que lhes permite ostentar um luxo, que por assim dizer, enobrece sua desprezível profissão [...] na rua ninguém se envergonharia de cumprimentar uma cortesã. Excelências, generais e o próprio Imperador em pessoa lhes atiram beijinhos nas pontas dos dedos (DEL PRIORE, 2006, p. 207).

Portanto, considerando tais informações sobre o papel social das cocotes na formação da Corte carioca, não é para menos a constatação de Milu sobre a indiferença de Alberto desde sua mudança para o Rio de Janeiro. O médico entrara na estimativa dos homens que traíam suas esposas, mulheres que se dedicavam ao lar e aos cuidados maritais, com as cocotes, às quais se juntavam por puro divertimento. Na opereta, a Alberto coube a paixão por Jeannette, o que faz dele um tipo melodramático, meloso, aspecto que a aborrece. O médico não tem posses, mas tem a ingenuidade de achar que pode ser amado “por seus belos olhos”, o que o faz ser trocado, num estalar de dedos, pelo barão negro. Milu, a típica esposa do lar, desconfiada do marido, ameaça voltar para a Bahia, além de ter que aguentar as investidas de Gouveia, tipo conhecido no meio das cortesãs que frequentavam o Santana. A esposa traída, no entanto, tem seu marido restituído após a empreitada de Bermudes e José, e os bons costumes familiares voltam aos eixos, ao fim da trama. Aqui está, então, a função moral do último ato, que seria desnecessário pelo caráter enfadonho, segundo os críticos, se não fosse a lição com a qual ele arremata a trama. Matam-se, portanto, dois coelhos com uma cajadada só: Jeannette, desmascarada, fica sozinha, sem médico pobretão ou barão forjado; e Gouveia leva uma lição pela imoralidade de assediar uma moça casada. A péssima conduta deste

último enquanto advogado também é punida, reforçando a crítica a outro hábito comum no contexto carioca, além das mentiras que forjam costas quentes junto a autoridades políticas: o jeitinho (aquele mesmo já abordado por Martins Pena) na lide com os trâmites legais. Bermudes, que traz d’*A véspera*, a “questãozinha de terras”, além de pagar a Gouveia, para que o “rábule” intervenha junto ao Ministro, ainda desembolsa “uma pelega de cem” para que o suposto funcionário da repartição facilitasse o processo para a aceitação Ministro. Surpreso com o costume carioca, Bermudes conclui: “Mas muito me conta *vossoria*... os *empregado* da nação, hein?” (AZEVEDO, 1987, p. 133).

O enredo d’*O Barão de Pituaçu*, muito mais elaborado que a comédia curta da qual ele deriva, nos mostra, sem muito esforço, o porquê da censura dos críticos mais conservadores. Enquanto bom observador (aspecto pontuado por mais de um articulista), Arthur Azevedo, ao representar, com crítica e humor, questões que apontam para uma imoralidade enquanto aspecto presente na formação do contexto sociopolítico da Corte, correu o risco de desagradar os mais pudicos, embora todas as temáticas abordadas em sua peça fossem de claro conhecimento de todos. A infidelidade conjugal; o universo das cortesãs, que ia além de seus espaços privados e se estendia para teatros, locais de entretenimento e espaços públicos; a representação de um serviço público capenga e corrompido pelas relações de troca; e uma personagem negra atuante, republicana, capoeira e forjada em barão e *habitué* de teatro (espaço ainda dividido hierarquicamente), eram ideias bem menos toleráveis que a representação de um tipo cômico roceiro como Bermudes, personagem tradicional da nossa comédia de costumes desde Martins Pena.

Unida à interpretação memorável de Xisto Bahia, a personagem, decerto, deu uma fagulha de ânimo para a peça, em meio a assuntos tão constrangedores. Não há história de amor, não há enamorados que burlam seus responsáveis para conseguirem um casório típico dos desfechos das comédias populares; o quiproquó gerado pelas cartas envolve o adultério e o seu desfecho guarda um tom mais moralizador que cômico; nem há muitos números musicais..., mas há o burlesco de um caipira bem representado e já consolidado, tipo fiel, com o tal vigor naturalista apontado pelo articulista do *Novidades*, reconhecido pelo público e com quem facilmente se comunicaria.

Desse modo, podemos perceber, tanto n’*A Princesa dos Cajueiros* quanto n’*O Barão de Pituaçu*, as referências a um contexto real, carregado de caricaturas, costumes e fatos comuns ao meio carioca, que revelam, assim, uma preocupação de Arthur em dar às suas peças um tom de nacionalidade, de representação crítica do meio cultural, social e político carioca, que dialogasse com o seu público e, ao mesmo tempo, firmasse a “barquinha” dos

costumes nacionais no mercado teatral. Mesmo que o nacional estivesse voltado quase que exclusivamente para o contexto carioca, afinal, a Corte era o centro cultural do país e a produção de suas operetas originais deu novo fôlego para a representação cômica dos nossos costumes no teatro.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas análises das operetas que compuseram o corpus deste estudo, a partir, principalmente, de dados recolhidos em periódicos da imprensa oitocentista, disponíveis pela Biblioteca Nacional, por meio da plataforma Hemeroteca Digital, pudemos começar a divisar um entendimento em torno do processo de produção e circulação das operetas de Arthur Azevedo, gênero dramático-musical cujo estudo é praticamente inexistente na historiografia do teatro brasileiro, seja pela desinformação unida ao preconceito de críticos e intelectuais, seja pela escassa abordagem sobre tal gênero, no meio acadêmico atual, implicada em falta de fontes de pesquisa (notadamente, de partituras e de outros documentos atinentes à cena teatral) e também em falta de interesse em formas teatrais tão atreladas à vida sociocultural do passado. Por sorte, tal panorama tem mudado, e esperamos ter contribuído para firmar uma necessidade de abertura de novas perspectivas relativas aos estudos do teatro musicado, não se detendo (ainda que pouco) só às revistas de ano, mas, igualmente, às operetas, que, no caso estudado, foram amplamente trabalhadas, comentadas pela imprensa e dominaram boa parte do mercado teatral de sua época.

Os resultados apurados apontam para a opereta azevediana enquanto parte importante do projeto oitocentista, centralizado na capital do Império, de nacionalização do teatro. Estas obras são ricas em informações de uma época, que representadas direta ou indiretamente (como no contexto imaginário da Ilha dos Cajueiros), nos fazem entender certos aspectos do tempo, do contexto político, social e cultural (o mercado teatral, em especial), com os quais não tivemos vivência direta – mas que, certamente, eram dados contextuais que atingiam, de pronto, comunicação com o público, promovendo sua atualidade e identificação com as obras, o que lhes garantiu popularidade. Ao lermos as operetas de Arthur Azevedo e ao termos acesso aos registros da imprensa periódica, conseguimos pensar um período dos Oitocentos e materializá-lo, como forma de reconstituir um quadro comprometido pela efemeridade, como é próprio do fenômeno teatral. Os aspectos sociais e políticos abordados nos textos de Arthur têm o poder, também, de nos documentar acerca de seu tempo, e as notas jornalísticas nos ajudam a entender o porquê de certos temas utilizados pelo comediógrafo, além do processo por trás da produção teatral desses textos; tanto dos textos em si (condições de criação, o porquê do texto e para quem [seja um ator específico ou o próprio público]) quanto da composição de partituras e realização e circulação das encenações, das quais, infelizmente, não temos registros audiovisuais.

Para chegarmos à produção de Arthur Azevedo, nos remetemos enquanto percurso histórico às comédias de Martins Pena, que, também, fez uso da música em muitas de suas peças. A princípio, a abordagem sobre Pena se voltaria mais às semelhanças observadas entre as temáticas e recursos estruturais de suas comédias e aquelas das operetas de Arthur, pensando num contraponto entre as obras, como se fosse possível pensá-los em esfera de continuidade dentro do sistema teatral no que tange àquela representação “de costumes” ou de tensões bem próprias daquele momento, tais quais os costumes “da roça” em face dos desejos cosmopolitas da Corte. No entanto, a partir do que foi encontrado nos jornais, notadamente em relação às críticas, ousamos em dar-lhe um capítulo inteiro, pois fez-se necessário problematizar alguns conceitos sobre suas comédias, a exemplo de seu suposto descomprometimento crítico e da pouca aceitação, por parte de críticos e intelectuais, do requerido nacional e do ponto de vista popular representado pelo viés cômico, como parte do processo de nacionalização dos palcos brasileiros, não obstante o público ter aceitado muito bem suas peças, garantindo-lhes boas bilheterias.

Com o levantamento de registros referentes à sua época, percebemos muitas das temáticas abordadas em suas comédias, com especial atenção para as questões ligadas à Guerra do Rio Grande, à escravidão e às que envolviam as esferas de poder, ligadas, direta ou indiretamente, ao governo do Império. Isso nos levou à conclusão de que Pena não foi alheio aos temas que circulavam em seu cotidiano, criticando-os através da veia cômica, do humor ferino. Em suas comédias, essa “suspensão de juízo moral” (CANDIDO, 1970), no entanto, está ligada à dialética dos pares extremos: a ordem *versus* a desordem; o estabelecido *versus* o transgressivo; o bem *versus* o mal. É através das situações que representa, via tal dialética, que o comediógrafo expõe, satiricamente, sua crítica. Não se trata, assim, de uma neutralidade em relação à representação social de seu tempo. Prova disso foram os dissabores que algumas de suas peças causaram aos seus colegas do Conservatório Dramático. À matéria social fluminense foram acrescentados personagens-tipo já reconhecidos na longa tradição cômica, da *Commedia dell'arte*, às farsas e entremezes lusos, porém reformulados e delineados a partir de uma cor local familiar em sua época. Políticos, oficiais, juízes, médicos, funcionários públicos, tipos rústicos da roça e escravos agem, nos enredos de Pena, através das mais variadas situações, com elementos de enredo e cena também recuperados da mesma tradição: cartas, disfarces, esconderijos, quiproquós, brigas, música, festejos religiosos e casamentos.

As análises das comédias de Pena, embasadas na junção entre um olhar astuto para o seu presente histórico e a sua representação pela veia cômica, além do entendimento sobre o mercado teatral da primeira metade do século XIX e a sua produção frente à distinção de

gostos do público consumidor e de críticos, nos deram respaldo para a compreensão de como e do quê Arthur Azevedo se apropriou para a produção de suas operetas. Para além das semelhanças entre temáticas, personagens e modos de utilizar o cômico-popular, pudemos, igualmente, perceber o processo através do qual ambos acabaram por convencionar uma ideia de nacional, mesmo que majoritariamente carioca (no temário, nos personagens, nos cenários etc.) no cenário teatral oitocentista – ou seja, o nacional se operava pela subtração do restante do país, tal qual se via em muitos momentos da vida política e econômica. Ainda que fossem admiradores dos moldes do teatro europeu, tanto Pena quanto Arthur demandaram um modo de fazer teatro voltado para os tipos locais, o indivíduo carioca/fluminense, cujas vivências no trânsito Corte - roça, moderno (ao menos, o que se intentava ser, não obstante as contradições) *versus* tacanho, representavam um modo de ser comum e familiar aos cotidianos dos quais fizeram parte. Com isso, aproximaram o teatro de um público diversificado, popularizando um espaço antes destinado à elite intelectual e produziram um modo de representar o brasileiro, mesmo que ele fosse, antes de tudo, carioca.

Para entendermos a produção azevediana, já no segundo capítulo, fizemos um percurso parecido ao do primeiro e, a princípio, analisamos as notícias referentes à época da chegada de Arthur Azevedo à Corte. A ênfase, nesta parte, recai sobre os ânimos pós-Guerra do Paraguai, sobre a reforma política e as contendas entre os partidos Conservador e Liberal, sobre os temas ligados à escravidão, à Questão Religiosa, à grande seca das províncias do Norte, além de temas corriqueiros, como a reforma urbana, os jogos de azar, a circulação de moeda falsa, os surtos de bexiga e febre amarela, os casos de alcova e, claro, as questões do próprio teatro, que, à altura, andava num ritmo pós-Alcazar, voltado às produções do teatro ligeiro, preferência unânime do público. Todos esses temas foram utilizados por Arthur Azevedo na criação de suas operetas, bem como em todas as suas demais produções do teatro musicado, que se intercalavam entre as representações, ou, às vezes, tinham récitas simultâneas, em razão do seu sucesso de bilheteria.

O sucesso do Alcazar Lírico, principalmente após a estreia do *Orphée* de Offenbach, em 1865, atestou a preferência do público pelos espetáculos ligeiros e, conseqüentemente, as contrariedades da elite intelectual, e firmou mercados teatral e editorial voltados ao entretenimento: junto às produções do teatro musicado estiveram as edições de libretos e partituras impressas. O público, então, tornou-se mais eclético e sentiu-se mais atraído a partir de traduções e adaptações, das quais lançou mão o famoso ator Vasques, ao adaptar, para o Fênix, o *Orfeu na roça*, em 1868. Arthur, que chegara à Corte cinco anos depois, teve, assim, um terreno pronto para as suas produções cômicas voltadas à assimilação

da opereta, à altura, um gênero já testado e aprovado no mercado teatral do Rio de Janeiro. Às formas dramático-musicais, aproveitou-se da meta-história, e a elas aclimatou, através da paródia, costumes e tipos de um contexto sociopolítico composto de vários descontentamentos com o governo, oposições militares ao Império, num esboço pré-golpe de 1889, reforma eleitoral e os vários debates entre conservadores e liberais acerca da escravidão. Arthur também (e claro) representou as questões de seu ofício e lançou mão de recursos metateatrais, seja em forma de crítica, seja como uma afirmação de sua atualidade teatral.

As ~~treze~~ operetas estudadas nesta tese foram, cada qual a seu modo, representações artístico-históricas que evidenciam, hoje, a inserção do comediógrafo no desenvolvimento da esfera de continuidade de nossa tradição cômica e musical. Além da importância das obras em si, tudo o que esteve por trás de suas produções também nos ajudou a perceber os vários caminhos percorridos não só por Arthur, mas por empresários e suas companhias teatrais, por atores e demais autores; pelos registros da imprensa, pudemos ir além dos textos e acessar uma gama de informações sobre cada uma das ~~treze~~ produções. Para além de informações sobre récitas, descobrimos as brigas sobre a autoria de *Maria Angra*, as viagens da companhia de Heller para São Paulo e a recepção do público paulista que assistiu às representações de *Abel*, *Helena*, da *Casadinha*, d'*A Princesa dos Cajueiros*, d'*O Barão de Pituaçu...*, bem como as contendas entre Arthur e críticos portugueses não satisfeitos com as operetas de sua autoria que subiram aos palcos de Lisboa. Por aqui, críticos e literatos apontaram falta de qualidade literária, além de superficialidade da forma francesa; duvidaram da intelectualidade de Arthur Azevedo; criticaram as pretensões comerciais de Heller e a preferência popular pelo teatro ligeiro...

Na estrutura da opereta, a música se mescla ao enredo, não apenas dando-lhe embalo ou criando atmosferas para as festas e casamentos em seus desfechos, geralmente felizes, mas comunicando sobre ele, através das falas-cantadas das personagens, em coplas, baladas, todos voltados às ações e caracterizações específicas de cada personagem. Além disso, tem como características a temática amorosa, permeada por personagens-tipo facilmente reconhecíveis por quem os assiste, levando a desenlaces rápidos, vazados em linguagem popular, próxima do coloquial, cheia de sotaques, trocadilhos e piadas embebidas em sátira, em maior ou menor grau. Percebemos nos tipos, a retomada de tipos fixos de longa duração, já repaginados, aperfeiçoados para cada contexto no qual a opereta é produzida.

Apesar da forma cômica atrativa, o gênero fora rechaçado já em seu país de origem, considerado como uma forma bastarda e grosseira, que usava de música para esconder textos

ruins. Offenbach, apesar de sua fama enquanto compositor, foi censurado e acusado pela elite cultural de rebaixar o teatro, em razão de representar a hipocrisia e os desvios da sociedade francesa em suas operetas. O mesmo ocorreu com Arthur, com mais um agravante: a “imitação” das operetas francesas. O gênero, então, incomodou não só pela adaptação (no caso do contexto carioca), mas pela verve cômico-popular em si. Na Corte carioca, no entanto, tal graça da opereta rendeu um aquecimento importante no mercado teatral, e, a partir de *Orfeu na Roça*, as adaptações à cena brasileira levantaram questões sobre mérito literário *versus* as vicissitudes dos espetáculos de entretenimento, bem como sobre a inferioridade da paródia, termo muito utilizado para classificar as adaptações que aqui eram feitas a partir de obras francesas – o *A filha de Maria Angu e Abel, Helena* entraram nesse *hall* de paródias, e, embora tenham tido retornos satisfatórios perante o público, caíram, muitas vezes, na pecha de obras inferiores, em razão desse vínculo entre obra-fonte e obra-adaptada.

Apesar das várias torcidas de nariz às adaptações paródicas azevedianas, percebemos, através dos questionamentos de Hutcheon (2013) sobre os processos adaptativos e paródicos, que *Maria Angu e Abel, Helena*, embora tenham sido pensadas a partir das operetas de Lecocq e Offenbach, respectivamente, foram reestruturadas a ponto de se configurarem como obras cheias de uma nova originalidade, cujos conteúdos representaram, à altura, um contexto próximo e familiar ao público que consumia tais produções. O caminho percorrido por Arthur Azevedo e toda a estrutura de produção por trás de cada encenação (empresários, atores, maestros, imprensa, mercado editorial e público receptor) nos mostrou as etapas responsáveis pelos processos de adaptação paródica (antes precedidos pelas originais francesas e pelas traduções).

Tais etapas, compreendidas, também, pelas fases do deslocamento intercultural de uma cultura-fonte para uma cultura-alvo (PAVIS, 2015), podem, de tal forma ser esboçadas da seguinte maneira:

1. **Quem adapta?** Arthur Azevedo, comediógrafo, conhecedor do meio teatral da época e das formas francesas do teatro ligeiro. Conhecedor, também, da grande parcela de espectadores que consumiam tal gênero.
2. **Se adapta o quê?** Operetas, gênero dramático-musical (ou lírico-dramático) já conhecido e admirado por um público consumidor que prezava, ao mesmo tempo, pela forma importada, seguindo a tendência cultural e civilizatória, e pela diversão proporcionada pela junção do cômico com a música.

3. **Se adapta por quê?** Porque o investimento nas adaptações paródicas de peças já consolidadas pela preferência do público, além da rentabilidade de mercado, era aposta segura, detalhe já observado desde o *Orfeu* de Vasques. A aclimatação de textos já apreciados (ou, ao menos, reconhecidos como famosos pelos que, porventura, não o conheciam) levaria o público aos teatros tanto pela auto-referecência (Hutcheon, 2013), como pelo gosto pelo que lhe era familiar, além da propaganda que envolvia tais produções, apontando para a grandeza da obra adaptada.
4. **Como se adapta?** Através de reestruturação e/ou supressão de elementos de enredo, para a adequação ao contexto carioca; da repaginação de estruturas temáticas para o diálogo com as estruturas musicais. Dentre tantos aspectos, Arthur lançou mão de características já abordadas por Martins Pena para representar seu tempo e localizar o público: trânsito roça-cidade, festejos religiosos, casamentos, quiproquós, cartas, disfarces, esconderijos; a cor local nos tipos marcados pela linguagem popular (gírias, ditos populares, caipira, crioulo), pelo afrancesamento ou pelo pedantismo literário. Suas temáticas eram repletas de casos e acontecimentos sociais, políticos e sociais, num tom meta-histórico e/ou metacrítico.
5. **Onde?** No Rio de Janeiro, capital do Império e centralizadora do circuito cultural brasileiro, onde se adensava um relevante mercado de teatro.
6. **Quando?** Segunda metade do século XIX, após o *boom* dos mercados teatral e editorial superaquecidos com o sucesso do Alcazar Lírico.

Assim como a adaptação pode ter sido observada enquanto uma repetição com diferença, a paródia, nos casos de *Maria Angu e Abel*, *Helena*, também se mostrou como uma produção paralela, longe da ridicularização comumente atribuída a este recurso estilístico. Além disso, o processo paródico se deu nas representações de costumes, da vida social, no transpasse das percepções de Arthur para o palco, evidenciando fatos e tipos comuns ao meio carioca, satirizados através de sua pena e materializados em cena através do trabalho de atores, na maioria das vezes, adequados para a representação de seus papéis, pelas técnicas e convenções plenamente dominadas por eles e aproveitadas pelo escritor.

A Princesa dos Cajueiros e *O Barão de Pituaçu*, mesmo enquanto produções já brasileiras (ou abasileiradas) em termos de libreto e de partitura –, passaram, igualmente, pelo crivo de críticos desgostosos com a forma da opereta. Apesar de boa parte do conteúdo

crítico apontar o excelente trabalho de Arthur Azevedo enquanto observador de costumes nacionais, representando tipos e situações verossímeis e facilmente identificáveis, o caráter cômico dado ao manejo de certos assuntos incomodou os mais pudicos. À *Princesa*, cujo libreto foi claramente pensado a partir do contexto monárquico de Pedro II, foram atribuídos defeitos de partitura, de enredo (acusado de ser “apimentado” com vistas ao apelo comercial), relações e acordos escusos entre Arthur e o empresário do Fênix Dramática (Heller), além de vantagens financeiras sobre suas partituras às custas de Sá Noronha, maestro a quem Arthur defendeu frente a vários ataques sobre sua qualificação enquanto compositor. Pelo menos, duas das críticas sobre a opereta foram comprometidas pelos juízos de valor de seus autores, voltados não ao valor estético da obra em si, mas às contendas que tinham contra Arthur, Heller ou Sá Noronha, o que nos mostrou que a imparcialidade crítica nem sempre esteve presente entre os responsáveis pelas avaliações dos espetáculos. Adicionando isso ao fato de a opereta estar inserida no universo do teatro ligeiro e este à frente da rentabilidade do mercado teatral, conseguimos perceber um dos motivos pelo quais o gênero raramente foi mencionado em nossas historiografias ou manuais de literatura.

A *Princesa*, entendida como uma paródia da vida social carioca (legitimada por enredo e personagens, não obstante os mal-entendidos mencionados pelo seu autor), nos apontou vários aspectos do tempo no qual foi produzida. Através do recurso meta-histórico, Arthur, enquanto cronista de seu tempo, num processo assemelhado ao das revistas de ano, levou às vistas do público acontecimentos referentes a um período desfavorável ao governo imperial, liderado por um rei arbitrário e, ao mesmo tempo, abobalhado. El-Rei Caju (ou Tatu, para evitar os “mal-entendidos”), que se dizia pândego, próximo aos reis de ópera-cômica, evidenciava, por suas ações, características do Imperador Pedro II; das mais tolas, como o seu apelido “Caju” ou a parvoíce de ser “estúpido como uma porta”, ao mandonismo arbitrário na distribuição de títulos nobiliárquicos, na revogação de artigos da Constituição, na legislação por decretos e nas ameaças às “tendências democráticas” republicanas que pudessem divergir do seu governo, representado por um ministério problemático, o de Sinimbu, cuja derrocada final era previsível, foi parodiado por Arthur que também fez cair o ministério pelas mãos do Rei Caju. Assim, a vida sociopolítica carioca, tratada satiricamente, passava, num piscar de olhos, da Corte para a ilha imaginária dos Cajueiros, ou vice-versa. Unida à característica meta-histórica, esteve a música de Sá Noronha, que se adequava ao gosto do público, embora tenha sido criticada pela distância das composições francesas.

Na mesma mão, *O Barão de Pituaçu*, enquanto obra-sequência da bem-sucedida *Uma véspera de Reis*, também revelou o empenho de Arthur Azevedo na reprodução dos quadros

de costumes. Todas as críticas encontradas afirmaram tal característica, além da sátira moralizadora por trás do último ato, aspecto incomum às operetas, de “índole alegre e ligeira”. A partitura enxuta *d’O Barão* foge à regra das operetas, bem como seu enredo foi trabalhado a partir de assuntos mais problemáticos, como o adultério, o charlatanismo, a condição da personagem negra e algumas questões burocráticas e morais que permeavam a Corte.

Ao trazer para frente do enredo o negro José, personagem responsável por quase todos os desdobramentos da trama, Arthur Azevedo fugiu à regra do escravo subserviente, tão-somente aproveitado em cena no sentido de representar o elemento pitoresco, comum à sociedade carioca escravagista. Embora permaneça servindo seus senhores, tanto em atividades domésticas quanto como leva-e-traz de cartas e recados, José age por conta própria e, quando não, guiado por Bermudes, que se apoia no moleque para tentar salvar o casamento do sobrinho. Ao se vestir de Barão de Pituaçu e entrar num teatro, espaço público, frequentado, majoritariamente, pela elite e pela classe média branca, José, capoeira e republicano, quebrou um padrão comum às produções teatrais da época. O fato de entrar de braços dados com uma cocote, tipo também comum às dependências dos teatros e do Santana em si, causou estranheza perante a crítica higienista, que via na junção de um negro e de uma mulher branca uma impossibilidade social, a mesma que deveria ser observada por essa mesma crítica que clamava pela modernidade da capital do Império e pelas ideias liberais, mas que ainda se encontrava fundamentada em valores morais incompatíveis com os desvios morais da sociedade em que vivia, a começar pela manutenção da escravidão.

O Barão de Pituaçu, vista como uma “obscenidade sem nome”, opinião duvidosa de um desafeto de Arthur que sequer assistiu à peça, não fez tanto sucesso quando sua antecessora, comédia curta e leve, cuja mesma personagem negra transitava entre o cômico do arlequim e suas responsabilidades enquanto elemento servil, sendo destrutado vez ou outra, num tom de advertência que pontuava bem o seu lugar; José, até então, não era uma ameaça ao contexto familiar, pois não interferia de forma direta nas ações das demais personagens. Por outro lado, o tabaréu Bermudes garantiu à opereta suas melhores críticas (ainda que poucas). Embora não haja diretamente, no contexto espacial da trama *d’O Barão*, o trânsito entre roça e cidade, percebemos em Bermudes a dicotomia moderno *versus* tacanho, complementada pelas diferenças morais e pela influência negativa dos atrativos da Corte, que abrigava vários problemas de ordem pública e privada, social e moral. Além disso, os registros jornalísticos que atestaram o trabalho de interpretação de Bahia revelaram a relação

direta do trabalho do ator, e, conseqüentemente, da companhia à qual fazia parte, às produções teatrais do mercado ligeiro.

Pensar as operetas originais de Arthur Azevedo (e isso se estende, igualmente, às adaptações paródicas) enquanto documentos históricos representados através da ressignificação de uma forma lírico-dramática originalmente estrangeira, nos faz entender a importância da opereta em meio ao mercado cultural, parte de um processo urbano e civilizatório do Rio de Janeiro. Ao nacionalizar libretos e partituras, Arthur e os maestros com os quais trabalhou deram ao teatro brasileiro uma nova possibilidade de estabelecer uma identidade nacional, em franco e explícito diálogo com a sociedade carioca em formação, iniciada com Martins Pena e perpassada nas comédias de França Júnior. Ignorar a importância das operetas na historiografia do teatro é fazer vistas grossas aos diversos aspectos sociais, culturais e políticos que o teatro cômico-musicado representava em suas formas, ao desenvolvimento dos mercados teatral e musical da época, à preferência do público, ao funcionamento das companhias de teatro e seus empresários e à intenção clara que Arthur Azevedo tinha em relação ao seu projeto de teatro.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Robert. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. Tradução Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. v. 1. pp. 75-93.
- ARÊAS, Vilma. A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 76, p. 197-217, Nov. 2006. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002006000300010&lng=en&nrm=iso. Acesso em: Ago. 2017.
- ARÊAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.
- ASSIS, Mariane de Sousa. *Brasil, França e a Literatura dramática musical: uma análise comparativa entre “La Fille de Madame Angot” e “A filha de Maria Angu”*. 2014. Monografia. (Departamento Letras Estrangeiras e Modernas) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.
- AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Arthur Azevedo*. 6 v. (organização e introdução de Antônio Martins de Araújo). Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983 -1995.
- AZEVEDO, Artur. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio de Orna Messer Levin e Larissa de Oliveira Neves. São Paulo: Global Editora, 2014.
- AZEVEDO, Elisabeth R. Ensaíadores na cena brasileira dos séculos XIX e XX. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 99-111, 2015. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/98256> .
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2000.
- BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. Trad. de Sonia Coutinho. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela Castro (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 203-209.
- BARMAN, Roderick J. *Princesa Isabel do Brasil: Gênero e poder no século XIX*. Tradução de Luiz Antônio Oliveira Araújo. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- BASTOS, Antônio de Sousa. *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- BERGSON, Henry. *O riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRANDÃO, Tania. Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André [et al]. *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 105-119.
- BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, p. 199-217, set. 2001. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57025>. Acesso em Ago. 2017.

BRANDÃO, Tania. *Os meirinhos*. Rio de Janeiro, 26 nov. 2011. Disponível em: <https://novascenas2011.wordpress.com/2011/11/26/os-meirinhos-por-tania-brandao/>. Acesso em Jun. de 2017.

BRANDÃO, Tania. Pum! Ou as surpresas do Sr. Arthur Azevedo para o palco do Século. **Remate de Males**. 28 (1). Departamento de Teoria Literária. UNICAMP. Campinas. Jan/Jun 2008, p. 9-19.

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BRITO, R. J. S. Opereta. In: GUINSBURG; J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009, p. 252.

CANDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>. Acesso em: Jun. 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em paris, Berlim, Londres e Viena. Tradução Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 12, p. 01-21, jan. 1989. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131731989000100001&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: Jun. 2017.

COSTA, Marta Moraes. Paródia. In: GUINSBURG; J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

COSTA-LIMA NETO, Luiz de França. *Música, Teatro e Sociedade nas Comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)*: Entre o lundu, a ária e a aleluia. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. 355p.

COSTA-LIMA NETO, Luiz de França. O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 37-71, dez. 2008.

CUMMING, W. H. Ballad. In: GROVE, George. *A dictionary of music and musicians*. v. 1. London: Macmillan and Co., Limited; New York: The Macmillan Company, 1900.

DEL PRIORE, Mary. *História da gente brasileira*: Império. v. 2. São Paulo: Leya, 2016.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2010.

DELFINO, Jean-Paul. *Brasil, a música*: panorama de musiques populares brésiliennes. Merseille: Éditions Parenthèses, 1998.

DONATO, Hernani. *Dicionário de Batalhas Brasileiras*: dos conflitos com indígenas, as guerrilhas políticas urbanas e rurais. São Paulo: IBRASA, 1987.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FARIA, João Roberto. Arthur Azevedo e a revista de ano: *O homem*. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira. V. 26, n. 2, p. 229-251, ago, 2017. Disponível em: http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/11315. Acesso em Set. 2017.

FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERRARO, Alceu Ravanello. Educação, classe, gênero e voto no Brasil imperial: Lei Saraiva - 1881. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 50, p. 181-206, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010440602013000400012&lng=en&nrm=iso. Acesso em Jul. 2017.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra*: Introdução à Bibliografia Brasileira: A Imagem Gravada. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1994.

FLÉCHET, Anaís. Offenbach no Rio: A febre da opereta no Brasil do Segundo Reinado. In: ABREU Márcia; DEAECTO, Marisa Midori. *A circulação transatlântica dos impressos: conexões / Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações*, 2014, p. 311-324.

FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos*: a música em cena na cidade de São Paulo: do final do século XIX ao início do século XX. São Paulo: SESI/SP Editora, 2017.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Unesp, 1997.

FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa / Faperj, 2011.

FREITAS, Nanci de. A Commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2008, p. 65-74.

GÓES, José Roberto Pinto de. Africanos e Crioulos no Mundo do Trabalho. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24, 2007, São Leopoldo. **Anais [...]**. São Leopoldo: ANPUH, 2007.

GROVE, George. *A dictionary of music and musicians*. v. 1. London: Macmillan and Co., Limited; New York: The Macmillan Company, 1900.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro*: Ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUINSBURG; J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. De André Chechinell. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. De Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JESUS, Ronaldo Pereira de. A Revolta do Vintém e a crise na monarquia. **História Social**. Campinas, n. 12, 2006. p. 73-89.

KIST, Ivete Susana. A Tragédia e o Melodrama. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. v. 1. p. 75-93.

KOTHE, Flávio. Paródia e cia. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 62, p. 97-113, jul.- set. 1980.

LECOCQ, Charles. *La Fille de Madame Angot. (Mrs. Angot's Daughter)*. Words by Mm. Clairville, Siraudin and Konig. New York: Metropolitan Printing and Engraving Establishment, Herald Building, Broadway and Ann Street, 1874.

LEMOS, Valéria Pinto (Org.). *Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico*. Inventário de Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier e Quézia Junia de Moraes Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

LETELLIER, Robert Ignatius. *Operetta: a sourcebook*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

LEVIN, Orna Messer. O teatro e os gêneros do XIX: o palco e a leitura: O programa teatral brasileiro antes do Romantismo (1822-1838). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. **Anais** [...]. São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300902379_ARQUIVO_TeatroANPUH.pdf. Acesso em Jun. de 2017.

LEVIN, Orna Messer. Offenbach e a Disputa pelo Público Brasileiro (1840-1870). In: ABREU Márcia; DEAECTO, Marisa Midori. *A circulação transatlântica dos impressos: conexões / Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014, p. 399-310.*

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 181-192, jul. - dez. 2003.

LOPES, Antonio Herculano. Medo e atração pelo moderno no teatro de Artur Azevedo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: Conhecimento Histórico e diálogo nacional, 27, 2013, Natal. **Anais** [...]. Natal: ANPUH, 2013.

LOPES, Antonio Herculano; Lanzarini, Julia. Abolição e teatro: sobre as dificuldades de representação da escravidão no palco. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26, 2011, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ANPUH, 2011.

MAGALDI, Cristina. *Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanhan, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MARTINS, Antonio. Ao lado de Artur Azevedo. Prefácio. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. v. 3. (Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo). Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1988.

MARTINS, William de S. N. Paschoal Segreto “Ministro das Diversões do Rio de Janeiro” (1883 – 1920). **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. n. 1. 2007. p. 83-96. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/paschoal-segreto-ministro-das-diversoes-do-rio-de-janeiro-1883-1920/>.

MARZANO, Andrea. *Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

- MAZZI, Maria Gloria Cusumano. Intertextualidade e Paródia. **Revista Araticum**. v. 3, n. 1, 2011. Disponível em: < <http://oaji.net/articles/2016/3931-1475236967.pdf>>.
- MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Tipografia de São Joaquim, 1908.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais. In: FARIA, João Roberto (direção). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 253-274.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. O cartel dos tablados no Rio de Janeiro do século XIX: a empresa teatral internacional. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela Castro (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 109-127.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva/Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.
- METZLER, M. (2015). Espelho falso: a paródia na formação do teatro brasileiro. **Sala Preta**, v. 15, n. 1, 2015, p. 71-82. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p71-82>.
- NEVES, Larissa de Oliveira. A filha de Maria Angu e a cultura popular no teatro oitocentista. **Cadernos Letra e Ato**, ano 6, n. 6. 2016, p. 42-53.
- NEVES, Larissa de Oliveira. Martins Pena: a cultura popular e a formação da dramaturgia nacional no século XIX. **Cadernos Letra e Ato**, Campinas, v. 2, n. 2, 2012, p. 13-22,
- OFFENBACH, J. *La Belle Hélène: french text with an english translation: and the musics of all the principle airs*. Boston/New York: Oliver Ditson & CO., 1868.
- PAIVA, S. C. *Viva o rebolado! Vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PENA, Martins. *Comédias*. 3 v. (edição preparada por Vilma Arêas). São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PESSOA, Raimundo Agnelo. **Gente sem sorte: os mulatos no Brasil colonial**. 2007. Tese (Programa de Pós-Graduação em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, UNESP, Franca, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A., PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 80-101.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. Repensando Martins Pena. In: ARÊAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1982.

RABETTI (Beti Rabetti), M. de L. A commedia dell'arte: mito, profissão e arte. **Art Cultura**. Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 7-17, jul-dez. 2014.

RIALTO, João; RIBAIXO, João. *Álbum das Glórias: homens d'Estado, poetas, jornalistas, dramaturgos, atores, políticos, pintores, médicos, industriais, tipos das salas, tipos das ruas, instituições etc.* Desenhos de Rafael Bordallo Pinheiro. v. 1. Edição fac-similada do original. Lisboa: Moraes Editores, 1969. Disponível em: <http://purl.pt/27882/3/#/6-7>.

RIBEIRO, Felipe Nicoletti. A “Constituinte Constituída”: o Poder Moderador, o Ministério Sinimbu e o Parlamento nos antecedentes da adoção da Eleição Direta no Império Do Brasil (1878-1880). **Almanack**, Guarulhos, n. 20, dez 2018. p. 242-265.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. v. 4. 7. Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/INL – MEC, 1980.

SANTOS, Andrea Carvalho dos. O teatro da guerra: o engajamento da plateia no teatro brasileiro durante a guerra do Paraguai (1864-1870). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH. **Anais [...]**. Entre o Local e o Global: Nova Iguaçu – RJ, 2016.

SANTOS, Paulo Roberto Alves do. *Múcio Teixeira: poeta e homem de jornal*. In: 4º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE PERIÓDICOS LITERÁRIOS DA UEFS. **Anais [...]**. Feira de Santana: UEFS, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao Vencedor as Batatas*. 4. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 10-31.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. O guerreiro do Theatro Municipal: Arthur Azevedo e sua luta pela consolidação do teatro nacional. In: QUEMIN, Alain; VILLAS-BOAS, Gláucia (Orgs.). *Arte e Vida Social: pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marselha: OpenEdition Press 2016, s/p. Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/589#bodyftn3>>. Acesso em Ago. 2017.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo: cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2014.

SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. **Apresentação do teatro colorido e folgação contido nos entremezes de cordel do século XVIII**. 1979. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

SILVA, Esequiel Gomes da. “*De palanque*”: as crônicas de Arthur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

SILVA, Ezequiel Gomes da. Artur Azevedo e as questões teatrais de sua época: o comediógrafo Martins Pena na “De Palanque”. **Revista Inventário**. n. 14. jan./jun. 2014. p. 01-12.
Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/14/ARTIGO%2004%20REFEITO%20OK.pdf>.

SILVA, Marinete dos Santos. Clientes e circuitos da prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. **Dimensões**, vol. 29, 2012, p. 374-391.

SILVEIRA, Mauro César. *Adesão fatal: a participação portuguesa na Guerra do Paraguai*. v. 6. Porto Alegre: Coleção Nova Et Vetera, 2003.

SIMÕES, Teresa Cristina Duarte. Do preto do cesto ao moleque do vintém: a escravidão nas “Comédias” de Martins Pena. **Langues néo-latines**: revue de langues vivantes romanes, Société des Langues Néo-Latines. Association des Enseignants de Langues Vivantes Romanes, 2001, p. 177-229.

SOARES, Luiz Carlos. A indústria na sociedade escravista: um estudo das fábricas têxteis na região fluminense (1840-1880). In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA, 16, 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2014.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 557-578, Dez. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752009000200010&lng=en&nrm=iso. Acesso em Set. 2017.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade no Rio de Janeiro oitocentista*: ensaios de história social da cultura. Londrina: Eduel, 2010.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. **História e Perspectivas**, Uberlândia, v. 34, p. 225-259, Jan. - Jun., 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/viewFile/19040/10239>. Acesso em Ago. 2017.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Com um olho no entretenimento e outro na política: história, teatro e cotidiano politizado no Alcazar Lírico (Rio De Janeiro, década de 1860). **Baleia na Rede**: estudos em arte e sociedade. Marília, v. 9, p. 15-33, 2012.

SÜSSEKIND, FLORA. *As Revistas de Ano*: e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SÜSSEKIND, FLORA. O escravo como alerquim. In: _____. O Negro como Arlequim: teatro e discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1982, p. 43-58.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TRAUBNER, Richard. *Operetta*: a theatrical history. New York; London: Routledge, 2003.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI – SP Editora, 2012.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1915. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>. Acesso em Jun. 2017.

YON, Jean-Claude. A ópera-bufa de Offenbach: algumas pistas para o estudo da circulação mundial de um repertório no século XIX. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori. *A circulação transatlântica dos impressos*: conexões / Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014, p. 283-290.

YON, Jean-Claude. La Belle Hélène: passions et censure. **Revue de Critique et de Théorie Littéraire**. v. 8, n. 1, hiver 2013. p. 145-164. Disponível em: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revueanalyses/article/view/842>.

YON, Jean-Claude. La création du théâtre des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou la difficile naissance de l'opérette. **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, tome 39, n. 4, Octobre-

décembre, 1992. pp. 575-600. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1992_num_39_4_1649.

ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro Oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

Periódicos [Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional]

A Estação: jornal ilustrado para a família, Rio de Janeiro, 15 abr. 1880; 15 out. 1880; 22-28 fev. 1899.

A Evolução, Rio de Janeiro: 03 fev. 1886.

A Flecha, São Luís, 30 abril 1880.

A Gazetinha, Rio de Janeiro, 07 dez. 1880; 18 dez. 1880; 13 jan. – 02 fev. 1881.

A Notícia, Rio de Janeiro, 02-03 dez. 1868; 07 fev. 1896; 17 fev. 1898; 14 jul. 1904; 26 -27 set. 1907.

A Reforma, Rio de Janeiro, 05 ago. 1875; 21 mar. 1876; 14 mai. 1876.

A Semana, Rio de Janeiro, 20 mar. 1886; 27 mar. 1886; 23 jul. 1887.

Cidade do Rio, Rio de Janeiro: 09 jul. 1899.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro: 08 jul. 1904.

Correio Paulistano, São Paulo, 13 ago. 1885; 25 abr. 1888.

Corsário (RJ): 30 mar. 1881; 09 ago. 1881

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 12 jan. 1886; 20 ago. 1886; 02 dez. 1886; 22 jun. 1887; 17 jul. 1877.

Diário de São Paulo, São Paulo, 17 out. 1876; 23 dez. 1882.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 01 fev. 1840; 16 jul. 1844; 06 dez. 1844.

Diário Ilustrado, Rio de Janeiro, 16 jul. 1887.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 04 jun. 1881; 30 jan. 1884; 31mar. 1886; 16 out. 1886; 16 jul. 1877;

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 28 set. 1875; 20 mar. 1876; 23 mar. 1876; 26 mar. 1876; 18 jun. 1876; 05 mar. 1877; 11 abr.1877; 25 jul. 1877; 06 nov. 1877; 21 dez. 1877; 10 abr. 1878; 22 mai. 1878; 31 mar. 1879; 22 mai. 1879; 20 dez. 1879; 08-09 mar. 1880; 12 mar. 1880; 29 jan. 1881; 23 fev. 1881; 03 jun. 1883; 14 fev. 1886; 28 mar. 1886; 30 nov. 1886; 10 dez. 1886; 17 jul. 1887; 20 jul. 1887; 23 jul. 1887; 03 jul. 1892; 24 fev. 1894.

Gazetinha dos Sábados, Rio de Janeiro, 09 set. 1876.

Jornal de Notícias, Salvador, 07 jan. 1898

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 jul. 1899.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 04 mai. 1833; 23 out. 1833; 03 abr. 1834; 04 out. 1838; 15 out. 1838; 23 nov. 1838; 18 mai. 1839; 23-25 jun. 1839; 02 jul. 1839; 02 out. 1843, 08 out. 1843; 25 out. 1843; 20 mar. 1844; 04 mar. 1845; 26 jan. 1846; 29 jan. 1846; 18 fev. 1859; 06 fev. 1865; 18 fev. 1865; 17 out. 1865; 03 nov. 1868; 11 nov. 1868; 24 nov. 1868; 23 abr. 1871; 01 ago. 1871; 16/ ago. 1871; 10 ago. 1873; 17 set. 1873; 03 mai. 1874; 28 ago. 1870; 16 dez. 1874; 01 jul. 1875; 12 ago. 1875; 01-02 fev. 1876; 21 fev. 1876; 24 fev. 1876; 18 mar. 1876; 21 mar. 1876; 31 mar. 1876; 04 abr. 1876; 06 dez. 1876; 14 dez. /1876; 15 fev. 1877; 03 mar. 1877; 05 mar. 1877; 25 abr. 1877; 17 jul. 1877; 16 jul. 1877; 16 fev. 1878; 18 fev. 1878; 08 mar. 1880; 11 mar. 1880; 14 mar. 1880; 13 mai. 1880; 29 jan. 1881; 02 dez. 1881; 23 mar. 1886; 30 mar. 1886; 01 abr. 1886; 19 mai. 1886; 14 fev. 1887; 17 jul. 1887; 03 jan. 1886; 25 jan. 1894; 17 mar. 1894; 20 mai. /1894; 09 out. 1894; 11 jul. 1899; 26 jul. 1899.

Mercúrio (RJ): 28 ago. 1898.

Novidades (RJ): 16 jun. 1887; 02 jul. 1887; 17 jul. 1887; 23 jul. 1887; 22 ago. 1887; 14 out. 1887; 17 mar. 1888; 23 fev. 1889.

O Globo (RJ): 09 fev. 1882.

O Mequetrefe (RJ): 24 jun. 1875; 10 jan. 1880; 02 abr. 1880; 16 nov. 1880; 10 dez. 1886.

O Mosquito (RJ): 08 abr. 1876; 24 mar. 1877.

O País (RJ): 10 abr. 1885; 07 nov. 1894; 16 mai. 1904.

O Repórter (RJ): 20 mai. 1879.

Phalange (RJ): 15 mai. 1883.

Revista da Semana (RJ): 17 jul. 1904

Revista do Rio de Janeiro (RJ): 07-09/1876; 01-03/1877.

Revista Ilustrada (RJ): 11 mar. 1876; 17 mar. 1877; 09 jan. 1880; 27 mar. 1880; 31 dez. 1881.

Revista Musical e de Belas Artes (RJ): 13 mar. 1880.

Vida Moderna (RJ): 11 jun. 1887.

ANEXOS

ANEXO 1: Quadro de operetas azevedianas, adaptadas e originais

Título	Ano	Originalidade ou processo adaptativo
<i>A filha de Maria Angu</i>	1876 (reed. 1898)	Adaptação paródica de <i>La fille de Madame Angot</i> (1873), de Clairville, Paul Siraudin e Victor Koning (libreto) e Lecocq (partitura)
<i>A casadinha de fresco</i>	1876	Adaptação paródica de <i>La Petite Mariée</i> (1875), de Laterrier e Vanloo (libreto) e Lecocq (partitura)
<i>Abel, Helena</i>	1877	Adaptação paródica de <i>La Belle Hélène</i> (1864), de Meilhac e Halévy (libreto) e Offenbach (partitura)
<i>O califa na Rua do Sabão</i>	1877	Adaptação paródica de <i>Le Calife de la rue Saint-Bon (scènes de la vie turque mêlées de couplets)</i> (1858), de Eugène Labiche e Marc-Michel (libreto) e Sylvain Mongeant (partitura)
<i>Nova viagem à Lua</i>	1877	Adaptação paródica, escrita em parceria com Frederico Severo, com acréscimo de ritmos brasileiros à partitura francesa de Lecocq
<i>Os noivos</i>	1880	Original, com partitura de Sá Noronha
<i>A princesa dos Cajueiros</i>	1880	Original, com partitura de Sá Noronha
<i>A donzela Teodora</i>	1880	Original, com partitura de Abdon Milanez
<i>Um roubo no Olimpo</i>	1882	Original, sem registros de autoria de partitura
<i>O herói à força</i>	1883	Adaptação paródica de <i>Le brasseur de Preston</i> (1838), de Adolphe Adam (libreto) e Adolphe Leuven (música)
<i>O Barão de Pituaçu</i>	1887	Original, com partitura de Adolpho Lindner
<i>Pum!</i>	1894	Original, escrita em parceria com Eduardo Garrido, com partitura de Assis Pacheco, Edmond Audran, Francisco Libânio Colás, Cavallier e Nicolau Milano
<i>A Fonte Castália</i>	1904	Original, com partitura de Luiz Moreira

ANEXO 2: Quadros musicais de *La fille de Madame Angot*

Overture

Primeiro ato:

Choeur
“Bras dessus, bras dessous”
 Couplets
“Aujourd’hui prenons bien garde” (Pomponnet)
 Entrée de la mariée
“Beauté, grâce et décence”
 Romance
“Je vous dois tout” (Clairette)
 Légende
“Marchande de marée” (Amaranthe, choeurs)
 Rondeau
“Certainement j’aimais Clairette” (Pitou)
 Duo
“Pour être fort on se rassemble” (Pitou et Clairette)
 Duo bouffe
“Eh quoi! c’est Larivaudière” (Pitou et Larivaudière)
 Choeur
“Tu l’as promis”
 Chanson politique
“Jadis les rois, race proscrite” (Clairette).

Segundo ato:

Entracte (orchestre)
 Choeur des Merveilleuses
“Non, personne ne voudra croire”
 Couplets
“Les soldats d’Augereau” (Lange, choeur)
 Romance
“Elle est tellement innocente” (Pomponnet)
 Duo
“Jours fortunés de notre enfance” (Clairette, Lange)
 Duettino
“Voyons, Monsieur, raisonnons politique” (Lange, Pitou)
 Quintette
“Hein! quoi! oui je vous le dis” (Clairette, Lange, Pitou, Larivaudière, Louchard)
 Final II: Choeur des conspirateurs
“Quand on conspire”
 Scène
“Ah! je te trouve”
 Valse

“*Tournez, tournez*” (tous).

Terceiro ato:

Entracte-fricassée
(orchestre)

Choeur

“*Place sur mon passage*” (Amaranthe, Cadet)

Couplets

“*Vous aviez fait de la dépense*” (Clairette)

Divertissement-ballet:

allegro vivo, gavotte, pantomime, ensemble

Duo des deux Forts

“*Prenez donc garde*” (Pomponnet, Larivaudière)

Trio

“*Je trouve mon futur charmant*” (Clairette, Pomponnet, Larivaudière)

Final III:

Duo des lettres

“*Cher ennemi que je devrais haïr*” (Lange, Pitou)

Couplets de la dispute

“*Ah! c'est donc toi, Madam' Barras*” (Clairette, Lange)

Final (tous).

ANEXO 3: Quadros musicais d'A filha de Maria Angu

Overture

Primeiro ato:

Coro

“Que prazer, que alegria”

Coplas

“Inda um sonho me parece” (Barnabé)

Coro

“Ai! Como vem galante”

Romança

“Meus queridos pais, vós dissestes-me um dia” (Clarinha)

Coro

“Candura só Clarinha tem”

Coplas

“Na fábrica do Pinho” (Chica Pitada)

Rondó

“Eu gosto muito de Clarinha” (Bitu)

Dueto

“Esse pretexto desejado” (Clarinha e Bitu)

Dueto

“Pois quê! É o Subdelegado?” (Bitu e Sampaio)

Final

“Nhonhô Bitu, venha o jornal!”

Coplas (leitura do *Imparcial*)

“Esta maldita freguesia” (Clarinha).

Segundo ato:

Coro de cocotes

“É decerto muito engraçado”

Coplas

“Respeitai os senhores urbanos” (Chica Valsa)

Romance

“Ela é muitíssimo inocente” (Barnabé)

Dueto

“Tempo feliz da infância pura” (Clarinha e Chica Valsa)

Duetino

“Até que enfim, bitu, eis-me ao teu lado!” (Chica Valsa e Bitu)

Quinteto

“Hein? Ih! Oh! Eu cá zombar não quis...” (Sampaio, Escrivão, Clarinha, Chica Valsa e Bitu?)

Coro

“Dizem que é vício” (jogadores)

Cena

“Enfim te encontro!”

Valsa

“Valsai! Valsai!”

Terceiro ato:

Coro de festeiros

“Entoemos nosso hino”

Coro

“Ei-la! Ei-la! Vem tão janota”

Coplas

“Fizestes muitos sacrifícios” (Clarinha)

Terceto

“Está na conta o Barnabé” (Clarinha, Barnabé e Sampaio)

Dueto (cavatina)

“Querido Bitu que se esqueceu de mim” (Chica Valsa e Bitu)

Coplas

“Estás aí, Chica Moraes?” (Clarinha)

“Estás aí, Clarinha Angu?” (Chica Valsa)

Coro final

“Sou Clarinha Angu!”.

ANEXO 4: Anúncio da segunda representação de *A filha de Maria Angu*, com a ficha técnica do espetáculo

THEATRO PRAXIS DRAMATICA
EMPRESA DO ARTISTA HELLER
HOJE
QUARTA-FEIRA 22 DE MARÇO DE 1876
COM POTRÊA DAS ACTRIZES
Mlle. DELMARY
E
Mlle. ROSE VILLIOT
SEGUNDA REPRESENTAÇÃO DA OPERETA
A FILHA
DE
MARIA ANGU

Parodia em 2 actos de bem conhecido libreto LA FILLE DE MADAME ANGOY
por Arthur de Assolant, com toda a musica da partitura do maestro Ch. Lacoux,
censurada a capricho pelo maestro brasileiro H. A. de Mesquita.

PERSONAGENS

Na Opera	Na Parodia	
Clotilde	Clotilde Angu	Mlle. Rose Villiot
Mlle. Lina	Clara Viana	Mlle. Delmary
Compadre	Basil	Sr. Heller
Angé Pina	Angé Didi	Sr. Silva
Larivain	Simão	Sr. Aron
Touche	Paula	Sr. Vazquez
Blaise	Carlos	Sr. André
Pauline	Rafael	Sr. Araújo
Pauline	Guilherme	Sr. Leal
Leonor	O escravidão	Sr. Lisboa
Elle officier	Uma autoridade	Sr. Costa
Elle cabaretier	O juiz da festa de Espírito Santo	Sr. Machado
Elle innocente	Um Operario	Sr. Pedro
Amarante	Clara Fidalgo	Sr. D. Isabel
Fred	Guilherme	D. D. D. D.
Talente	Theresa	D. D. D. D.
Cybele	Cybele	Mlle. Scianga
Mlle. Duboulay	Mlle. X (de M. D. D.)	D. D. D. D.
Hermite	Luiza	D. D. D. D.
Hubert	Guilherme	D. D. D. D.
	Basil	N. N.

Operaria de muitas e muitas assignaturas de Imperial, urbana,
e urbana, urbana, e urbana, para, nalguma, etc. etc. A scena em
Maria Angu e na obra. E por lá...

Demanda mais, devido ao grande dos habéis scenographes Rocha e Julio de Abreu.
N. B.—Isaographia do Jardim de Th. etc, que se acha completamente reformado.

A 8 1/4 horas da noite.

O Director do actor **LARIVAIN** e a actriz **quarta-feira 22**

Fonte: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1876, ed. 00082[1].

TEATRO FÊNIX DRAMÁTICA
 EMPRESA DO ARTISTA HELLER
 HOJE
 QUARTA-FEIRA, 22 DE MARÇO DE 1876
 2ª ESTREIA DAS ATRIZES
 MLE. DELMARY
 E
 MLE. ROSE VILLIOT
 SEGUNDA REPRESENTAÇÃO DA OPERETA
A FILHA
 DE
MARIA ANGU

Paródia em 3 atos do bem conhecido libreto **LA FILLE DE MADAME ANGOT** por Arthur Azevedo, com toda a música da partitura do maestro Ch. Lecocq, ensaiada a capricho pelo maestro brasileiro M. A. de Mesquita.

Na Ópera	PERSONAGENS Na Paródia	
Clairette.....	Clarinha Angu.....	Mlle. Rose Villiot
Mll. Lange	Chica Valsa.....	Mlle. Delamary
Pomponnet	Barnabé.....	Sr. Heller
Ange Pitou	Ângelo Bitu.....	Sr. Silva
Larivaudière	Sampaio.....	Sr. Areia
Trenitz	Sota e Ás	Sr. Vasques
Cadet	Cardoso	Sr. André
Buteux	Botelho	Sr. Araújo
Guillaume	Guilherme	Sr. Leal
Louchard	O escrivão	Sr. Lisboa
Un officier	Uma autoridade	Sr. Costa
Un cabaretier	O juiz da festa do Espírito Santo ..	Sr. Machado
Un incoayble	Um tipo	Sr. Pedro
Amaranthe	Chica Pitada	Sra. D. Isabel
Javote	Gaivota	D. Idalina
Thérese	Teresa	D. Deolinda
Cydalise	Cidalina	D. Rosa
Mlle. Dacoudray	Mlle. X. (do <i>Nhô-Quim</i>)	Mlle. Soulange
Hersilie	Leonor	D. Idalina
Hercilée	Genoveva	D. Eufrásia
Babet	Babu	N. N.
<i>Forts de ela halle, conspirateurs, hussards, incroyables, bougeois, merveilleu, dames de la halle, bourgeoises.</i>	<i>Operários de ambos os sexos, assinantes do Imparcial, urbanos, jogadores, festeiros, cocotes, povo, moleques etc., etc. A cena em Maria Angu e na Corte. Época 18...</i>	

Cenário novo, devido aos pinceis dos hábeis cenógrafos Rocha e Julio de Abreu.
N. B. – Inauguração do Jardim do Fênix, que se acha completamente reformado.
 Às 8 ¼ horas.

O benefício do ator **LISBOA** terá lugar na quarta-feira, 20.

ANEXO 5: Quadros musicais de *La Belle Hélène*

Overture: allegro

Primeiro ato:

Introduction et chœur

Chœur et Hélène

“Amours divins”

Chœur et Oreste

“C’est Parthoénis et Léoena”

Air de Pâris

“Au mont Ida”

Marche des Rois de la Grèce

Chœur

“Gloire au berger victorieux”

Hélène, ensemble et final I

“Gloire! gloire! gloire au Berger”

Segundo ato:

Entracte (orchestre) et chœur

“O Reine, en ce jour”

“Invocation à Vénus” (Hélène)

Marche de l’oie

Scène du jeu

“Cessez Calchas”

Chœur en coulisses

“En couronnes tressons les roses”

Duo

“Oui c’est un rêve” (Hélène-Pâris)

“Un mari sage” (Hélène)

Valse et final II

“A moi! Rois de la Grèce, à moi!”.

Terceiro ato:

Entracte (orchestre)

Chœur et ronde d’Oreste

“Vénus au fond de nos âmes”

Couplets d’Hélène

“Là vrai, je ne suis pas coupable”

Trio patriotique (Agamemnon, Calchas, Ménélas)

Chœur

“La galère de Cythère”

Tyrolienne de Pâris

“Soyez gais”; Final III.

ANEXO 6: Quadros musicais de *Abel, Helena*

Primeiro ato:

Coro

“Aceite, ó padre, os mimos que lhe dão”

Coro de devotas moças

“Eis que sinhá, falange honesta”

“Ah! Que satisfação ser moça” (Helena)

Dueto

“Na cidade me aborrecia” (Pedrinho e Cascais)

Rondó

“Quando fiz o meu exame” (Abel)

Coro e marcha

“Chega, chega, minha gente!”

Coro

“Bravo, meu caro professor!”

Final

“Vá para a fazenda” (Helena, Todos, Abel).

Segundo ato:

Coro de moças

“Por que razão, ó Dona Helena”

Coplas

“Dindinho foi para a fazenda” (Helena)

Marcha do víspera

“Joguemos por distração”

Cena do víspera

“É como vê: são dez!” (Alferes e coro de homens)

Coro

“Olá! Que vinho tem na adega”

Dueto

“O céu já me enviou” (Helena e Abel)

“Qualquer parente” (Helena)

Valsa e final

“Sim! Sou fanfarrão” (Abel e Coro).

Terceiro ato:

“Comer! Beber!” (coro, todos e Pedrinho)

Coplas

“Não sou culpada, ó meu dindinho” (Helena)

Terceto

“Hoje, que o tempo é só de liberdade” (Pantaleão, Cascais e Nicolau)

Coro

“Ó reverendo, este povinho”

Tirolés e coro

“Eu, antes de mais nada, participo” (Abel)

Coro final

“Ela aí vem! É ela!”.

ANEXO 7: Anúncio da estreia de *Abel, Helena*, com toda a ficha técnica do espetáculo

THEATRO PHENIX DRAMATICA

EMPRESA DO ARTISTA HELLER

HOJE

SABBADO 3 DE MARÇO DE 1877

1ª REPRESENTAÇÃO DA OPERA-PARODIA, EM 3 ACTOS E 4 QUADROS

ABEL, HELENA

ESCRITA POR ARTHUR AZEVEDO

a proposito da opera comica A BELLA HELENA dos Srs. Henrique Meilhac e Ludovico Halévy, musica de J. Offenbach, ensaiada a capricho pelo distincto maestro brasileiro Henrique Alves de Mesquita

NA BELLA HELENA	NA PARODIA.	
Paris, filho do rei Priamo.....	Abel, professor de primeiras letras.....	Sr. Felipe
Memelau, rei de Sparta.....	Nicolão, fazendeiro.....	• Vasques
Agamemou, rei dos reis.....	Pantaleão de los Rios, delegado literario.....	• Villa-Real
Calchias, grande augur de Jupiter.....	Paulo Casares, vigario da freguezia.....	• Guilberne
Achilles, rei de Phidolia.....	Alferez Andrade, comandante do destacamento.....	• Pinto
Helena, rainha de Sparta.....	Helena, alibada de Nicolão.....	Mrs. DELMABY
Orestes.....	Pedrinho, estudante em ferias.....	• ROSA VILLIOT
Leona, hecraira.....	Juca Sá, idem.....	D. Euphrasia
Parthenes, idem.....	Benjamin, idem.....	• Julia Camara
Inchito, aia de Helena.....	Marcantina, mucama.....	• Mathilde
Ajax I, rei de Salamina.....	Góes & C., negociantes.....	Sr. Leal
Ajax II, rei de Locrisense.....	Philomeno, sacristão, sincero, etc., etc., etc.....	• Pedro Marques
Philocono, fanulo de Calchias, encarregado do trovão.....	Eustachio, ferreiro.....	• Vicente
Euthycles, ferreiro.....	Um feitor.....	• Machado
	Um empregado do correio.....	• Adelino
	Dois pretos.....	N. N.
	Povo, etc., etc., etc.	

A scena passa-se em uma freguezia da provincia do Rio de Janeiro. Actualidade.

DENOMINAÇÃO DOS QUADROS

<p style="text-align: center;">1º ACTO—1º QUADRO</p> <p style="text-align: center;">A MISSA</p> <p style="text-align: center;">1º ACTO—2º QUADRO</p> <p style="text-align: center;">O PREMIO</p>	<p style="text-align: center;">2º ACTO—3º QUADRO</p> <p style="text-align: center;">O VISPORA</p> <p style="text-align: center;">3º ACTO—4º QUADRO</p> <p style="text-align: center;">O TREM DE FERRO</p>
--	---

O SCENARIO TODO NOVO É DO SR. JULIO DE ABREU

A's 8 1/4 horas.

A empresa não se poupou a esforços para apresenta esta parodia em tudo digna do illustrado publico que frequenta este theatro.

TEATRO FÊNIX DRAMÁTICA
EMPRESA DO ARTISTA HELLER
HOJE

SÁBADO, 3 DE MARÇO DE 1877
1ª REPRESENTAÇÃO DA ÓPERA-PARÓDIA, EM 3 ATOS E 4 QUADROS

ABEL, HELENA

ESCRITA POR ARTHUR AZEVEDO

A propósito da ópera-cômica A BELA HELENA, dos Srs. Henrique
Meilhac e Ludovico Halévy.

Música de J. Offenbach, ensaiada a capricho pelo distinto
maestro brasileiro Henrique Alves de Mesquita

PERSONAGENS

NA BELLA HELENA

Páris, filho do rei Príamo
Menelau, rei de Esparta
Agamêmnon, rei dos reis
Calcas, grande *augur* de Júpiter
Aquilies, rei de Ftiótida
Helena, rainha de Esparta

Orestes

Loena, hetaira
Partomes, idem

Bachite, aia de Helena
Ajax I, rei da Salamina
Ajax II, rei de Locrienses
Filocomo, fâmulos de Calcas,
encarregado do trovão
Euticles, ferreiro

NA PARÓDIA

Abel, professor de primeiras letras
Nicolau, fazendeiro
Pantaleão de Los Rios, delegado literário
Padre Cascais, vigário da freguesia
Alferes Andrade, comandante do destacamento
Helena, afilhada de Nicolau

Pedrinho, estudante em férias

Juca Sá, idem
Benjamim, idem

Marcolina, mucama
Góis & C., negociantes

Filomeno, sacristão, sineiro etc., etc., etc.

Eustáquio, ferreiro
Um feitor
Um empregado do correio
Dois pretos
Povo etc., etc., etc.

Sr. Felipe
Sr. Vasques
Sr. Villa-Real
Sr. Guilherme
Sr. Pinto
Mlle.
DELMARY
Mlle.
VILLIOT
D. Eufrásia
D. Julia
Câmara
D. Mathilde
Sr. Leal
Pedro Marques
Sr. Vicente

Sr. Machado
Sr. Machado
Sr. Adelino
N. N.

A cena passa-se em uma freguesia da província do Rio de Janeiro. Atualidade.

DENOMINAÇÃO DOS QUADROS

1º ATO – 1º QUADRO

A MISSA

1º ATO – 2º QUADRO

O PRÊMIO

2º ATO – 3º QUADRO

O VÍSPORA

3º ATO – 4º QUADRO

O TREM DE FERRO

O CENÁRIO TODO NOVO É DO SR. JULIO DE ABREU

ÀS 8 ¼ HORAS.

**A EMPRESA NÃO SE POUPOU A ESFORÇOS PARA APRESENTAR ESTA PARÓDIA EM
TUDO DIGNA DO ILUSTRADO PÚBLICO QUE FREQUENTA ESTE TEATRO.**

ANEXO 8: Letras do dueto “Jours fortunes de notre enfance”, da opereta *La fille de Madame Angot*

Duo

ENSEMBLE – Jours fortunes de notre enfance
Où nous disions: maman, papa;
Jours de Bonheur et d’innocence,
Ah! Que vous êtes loin déjà!

MADemoiselle LANGE – Te souviens-tu quando tu m’as raconté
Ta position sans égale,
Que j’ai bien vite, em cachete, acheté
Toute l’histoire de la halle.

CLAIRETTE – Et le cathéchisme poissard
Qu’en nous retirant à l’écart,
Avec innocence et cynisme
Nous débitions à qui mieux-mieux,

MADemoiselle LANGE – C’est même le seul cathéchisme
Que nous sachions bien toutes deux?

ENSEMBLE – Jour fortunes, etc., etc.

MADemoiselle LANGE – Maintenant que je suis puisante,
C’est moi quid u mal de toi!

CLAIRETTE – Et moi, je t’aurais répondu:
(*Même jeu.*)

Tiens, voyez donc c’te vertu
Qu’a les bras et les jamb’ nus,
Est-c’ que ça n’srait pas Vénus
Qui viendrait d’ sortir des eaux
Pour effraeuer les moineaux?

ENSEMBLE – Ah! Vraiment
C’est chamant!

MADemoiselle LANGE – Ca vaut mieux, em vérité,
Que l’ton de la bonne 268les268el.
Ah! Ah! Ah! Ah!

CLAIRETTE – Ah! Ah! Ah! Ah!

ENSEMBLE – Jamais rien n’égallera
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
Ce langage-là.

MADemoiselle LANGE – Te souviens-tu de cette circonstance,
Um jour nous apprimes encor
Que le père Angot était mort
Trente mois avant ta naissance?

CLAIRETTE – Et toi, te souviens-tu, ma chère,
Dune histoire plus singulière?
Em cherchant même, em chechant bien,
Nous n'avons jamais pu savoir le nom du tien.

MADemoiselle LANGE – Ah! Ah! Ah! Les portes closes,
Non, jamais on ne saura
Ce qu'on apprenait de choses
Dans cette pension là!

ENSEMBLE – Ah ! ah ! ah ! ah !
Ah ! ah ! ah ! ah !
Jamais rien n'égalera
Ah !
Cet heureux temps-la.

ANEXO 9: Letras das coplas “Marchande de marée”, da opereta *La fille de Madame Angot*

Couplets

I

Marchande de marée,
 Pour cent mille raisona
 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 un gros magot;
 Pas bégueule,
 Forte en gueule,
 Telle était madame Angot!

TOUS – Tre’s-jolie,
 Etc., etc.

II

AMARANTHE – En ballon elle monte,
 La voilà dans les airs;
 Et plus tard elle affronte
 Les mere et les déserts.
 Au Malabar, captive,
 La croyant veuve, hélas!
 On veut la bruler vive,
 C’est la mode là-bas!
 Folle et grave,
 Elle brave
 Ballon, tempete et fagot;
 Le tonnerre
 N’eût pu faire
 Reculer la mère Angot

TOUS – Folle et grave,
 Etc., etc.

III

AMARANTHE – Enfin, toute em vie,
Elle a voyagé, mais
C'est surtout en Turquie
Qu'elle ent un vrai succès.
Malgré ses cinq cents femmes,
Le sultan certain soir,
Brûlant de mille flmmes...
Lui jeta le mouchoir!
Très-jolie, Etc., etc.

ANEXO 10: Letra da canção “Jadis les rois, race proscrite”, da opereta *La fille de Madame Angot*

Chanson

I

CLAIRETTE – Jadis les rois, race proscrite,
 Enrichissaient leurs partisans;
 Ils avaient mainte favorite,
 Cent flatteurs, mille courtisans!
 Sous le Directoire tout change!
 Pourtant ne vous y fiez pas!
 On dit mademoiselle Lange
 La favorite de Barras.
 Barras est roi, Lange est em reine,
 C né'tait pas la peine,
 Non, pas la peine, assurément,
 De changer de gouvernement!

LE CHOEUR – Barras est roi, etc

II

CLAIRETTE – Pour épuiser la France entière
 Les rois avaient des financiers,
 Et Barras a Larivaudière
 Qui pays tous ses créanciers,
 Seulement ce qu'on ne dit guère
 C'est qu'em dépit des tribunaux,
 Barras paye Larivaudière
 Avec les biens nationaux!
 Voilà comme cela se mène
 C' n'était pas la peine,
 Non, pas la peine, assurément,
 De changer de gouvernement!

LE CHOEUR – Bravo! Bravo!

III

CLAIRETTE – Des favorites infidèles
 On sait quelles étaient les moeurs;
 Les rois étaient trompés par elles,
 Aujourd'hui sommes-nous meilleurs?
 Non, car l'amour est hypocrite
 Et Larivaudière est cheri.
 A prix d'or de la favorite
 Il est, dit-on, le favori!
 Il... chiffonne la souveraine;
 C n'était pas la peine,
 Non, pas la peine, assurément,
 De changer de gouvernement!

LE CHOEUR – Il chiffonne la souveraine, etc

ANEXO 11: Letra do rondó “Au mont Ida”, da opereta *La belle Hélène*

Rondo

Au mont Ida, trois déesses
 Se querellaient dans un bois:
 Quelle est, disaient ces princesses
 La plus belle de nous trois?
 Évohé, que ces déesses
 Pour enjoler les garçons
 Évohé, que ces déesses
 Ont de drôles de façons.

Au mont Ida, trois Déesses
 se querellaient dans un bois
 Quelle est, disaient ces Princesses
 la plus belle de nous trois?

Évohé, que ces Déesses
 pour enjôler les garçons
 évohé, que ces Déesses
 ont de drôles de façons

Dans ce bois passe un jeune homme
 un jeune homme Irais et beau (C'est moi!)
 Sa main tenait une pomme
 vous voyez bien le tableau

Ah, holà, eh! Le beau jeune homme
 beau jeune homme arrêtez-vous
 et veuillez donner la pomme
 à la plus belle de nous

Évohé, que ces Déesses
 pour enjôler les garçons
 évohé, que ces Déesses
 ont de drôles de façons

L'une dit: j'ai ma réserve
 ma pudeur, ma chasteté
 donne le prix à Minerve
 Minerve l'a mérité

Évohé, que ces Déesses
 ont de drôles de façons

L'autre dit: j'ai ma naissance
 mon orgueil et mon paon
 Je dois l'emporter, je pense
 donne la pomme à Junon

Évohé, que ces Déesses
ont de drôles de façons
pour enjôler les garçons

La troisième, ah, la troisième!
La troisième ne dit rien
Elle eut le prix tout de même
Calchas, vous m'entendez bien!

Évohé, que ces Déesses, etc.

ANEXO 12: Letra da ária “Invocation a Vénus”, da opereta *La belle Hélène*

On me nome Hélène la blonde,
 La blonde fille de Leda
 Fait quelque bruit dans le monde
 Thésee, Arcas et cetera
 Et pourtant ma nature est bonne,
 Mais le moyen de resister,
 Alors que Venus la friponne,
 Se complait, à vous tourmenter,
 Se complait, à vous tourmenter.

Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu
 A faire aiusi cascader la vertu?

Nous naissons toutes soucieuses
 De garder l'honneur de l'époux,
 Mais des circonstances fâcheuses
 Nous font mal tourner malgré nous...
 Témoin l'exemple de ma mère !

Quand elle vit le cygne altier
 Qui, chacun le sait, fut mon père,
 Pouvait-elle se méfier ?
 Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu
 A faire ainsi cascader la vertu ?

Ah! Malheureuses que nous sommes.
 Beauté, fatal présent des cieux!
 Il faut lutter contre les hommes,
 Il faut lutter contre les dieux!
 Avec vaillance, moi, je lutte,
 Je lutte et ça ne sert à rien
 Car si l'Olympe veut ma chute,
 Un jour ou l'autre, il faudra bien
 Dis-moi Vénus, etc.

ANEXO 13: Letra da ária “Là, vrai, je ne suis pas coupable”, da opereta *La belle Hélène*

I

Là, vrai, je ne suis pas coupable,
Et, ma foi, je n’y comprends rien,
Rien. çar il était adorable,
Roi des rois, ce prince troyen!
De Vénus il était l’élève
Et cependant j’ai résisté
S’il se plaint si fort pour un rêve,
Que dirait-il alors pour la réalité!

II

Je lutte avec beaucoup de peine,
Sontez-y, ne m’agacez pas
Vous êtes le mari d Hélène:
Prenez garde, roi Ménélas!
Prenez garde que je n’achève
L’ouvre de la fatalité!
Vous avez crié pour un rêve
Je vous ferai crier pour la réalité!

ANEXO 14: Números musicais d'A *Princesa dos Cajueiros*

Prólogo

“Trocam-se as bolas”

Introdução

Coro de cortesãos

“Contentes, contentes”

Coplas

“Eis o Doutor Escorrega”

Coplas

“Eu sou o rei mais pândego”

Coro das amas

“As amas-de-leite”

Romanza

“Que vás, ó penhor querido”

Terceto

“Bravo, Doutor, Gostei!”

“Há muito mais tempo podiam ter dito”

“Cautos, cautos e precautos”

“Eu cá de cerimônias mestre”

“Cá estou! Cá estou! Por Belzebu”

Final

“Agora é já, sem mais tardar”

Coro “Que linda está!”

Primeiro ato

“É o diabo”

Introdução

Coro dos pescadores

“Do lar ao remanso”

Barcarola

“Minha barquinha ligeira”

Barcarola

“O mar que ruge raivoso”

Coplas

“Eu sou Petronilha”

Coplas

“Mal empregaste esse afeto”

Dueto

“Será saudade ou ciúme”

Coplas

“Não me foi a sorte avara”

Coplas

“Para ser livre, tinha resolvido”

Final

“Já cá não estão”

Coro de cortesãos
 “Será possível!”
 “Cá ‘stão!”
 Concertantes
 “Não posso salvar-me”

Segundo ato
“O Conselho”

Coro
 “Psiu! Psiu! Psiu!”
 Entrada dos ministros
 “Ministros somos”
 Coplas e concertante
 “Há muito tempo eu não acuso”
 Tango
 “Amor tem fogo”
 Dueto
 “Que sorte funesta”
 Coplas
 “Por minha filha salvar”
 Terceto
 “É minha filha!”
 Tango
 “Pois se me adoras”
 Final
 “Viva El-Rei Caju”
 Coplas ao público
 “Sei que o desejo, e único”

TEATRO FÊNIX DRAMÁTICA

EMPRESA DO ARTISTA HELLER
HOJE SÁBADO 6 DE MARÇO HOJE
PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO

Da esplêndida ópera-cômica em 3 atos, original do festejado escritor ARTHUR AZEVEDO, música original do popular maestro português SÁ NORONHA, autor das óperas ARCOS DE SANT'ANNA, BEATRIZ DE PORTUGAL, TAGIR. A GRAÇA DE DEUS, ARTHUR, MISTÉRIOS DE PARIS etc.

A PRINCESA DOS CAJUEIROS

PERSONAGENS

A Princesa dos Cajueiros.....	Mlle Rosa Villiot	Marcos, pescador	Sr. Felipe
Virgínia (depois duquesa da Guarda Velha)		O ministério.....	Sr. Lisboa D. Adelaide
.....	D. Hermínia		
Paulo			Sr. Machado
.....	Mlle Delmary		Sr. Adelino
Petronilha	D. Isabel	1º advogado.....	Sr. André
Teresa		2º dito.....	Sr. Leal
.....	D. Mathilde	Um pajem.....	D. M. Picheron
El-Rei Tatu		Uma enfermeira	D. Mathilde
.....	Sr. Guilherme	Um laçao	Sr. Vicente
Dr. Escorrega (depois Barão do Bom-Sucesso)			
.....	Sr. Vasques		
Nheco, mestre de cerimônias	Sr. Pinto		

Fidalgos e fidalgas, amas-de-leite, crianças, ministros, conselheiros do estado, coteiros, pescadores, cradas, guardas etc., etc.

A seção passa-se na ilha (imaginária) dos Cajueiros, os dois últimos atos 20 anos depois do primeiro.

DENOMINAÇÃO DOS ATOS

1. Trocam-se as bolas. – 2. É o diabo. – 3. O conselho.
- 2.

A música é ensaiada a capricho pelo maestro

HENRIQUE ALVES DE MESQUITA E FRANCISCO CARVALHO

O cenário é todo novo e pintado pelos cenógrafos

JÚLIO DE ABREU E ANDRÉ CABOUFIGHE

Os vestuários são igualmente novos e feitos sob a direção de

SR. LISBOA, MME VICTORINE E MME ADRIAN

ADEREÇOS CAPRICHOSAMENTE ACABADOS PELO SR. DOMINGOS JOSÉ DA COSTA

MISE-EN-SCÈNE DO ARTISTA HELLER

ÀS 8 ¼ HORAS

As encomendas são respeitadas até as 2 horas da tarde.

ANEXO 16: Números musicais d’*O Barão de Pituaçu*

Primeiro ato

Coplas
 “Dantes pro médico ter clínica”
 Romance
 “O amor em meu peito mora”
 Tango
 “Chega agora da Bahia”
 Coplas
 “A fama já me apregoa”

Segundo ato

Duetino
 “*Ma charmante, si je t’aime*”
 Rondó
 “Madama, consinta”

Terceiro ato

Coro
 “Oh! que espetáculo!”
 Coro
 “Vem dando o braço à francesa”
 Coplas
 “Eu supus que nos achássemos”
 Concertante
 “*Je l’aime, une peau blanche*”

Quarto ato

Terceto
 “Haja cautela”
 Copla final
 “Há sempre em casa bonança”

ANEXO 17: Anúncio da terceira récita de *O Barão de Pituacu*, com a ficha técnica do espetáculo

THEATRO PRINCEPE IMPERIAL

COMPANHIA DE OPERA COMICA
DIRECÇÃO DE ADOLPHO DE FARIA

AMANHÃ Quinta-feira 14 de julho **AMANHÃ**

GRANDE ACONTECIMENTO!!

PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO da notavel comedia-opereta em quatro actos, original de ARTHUR AZEVEDO, musica de ADOLPHO LINONER

O Barão de Pituassú

DISTRIBUIÇÃO

Bermudes.....	Babia	Um feitor.....	Germano	Frasquita.....	D. Candelaria
José, moleque.....	Pezoto	Um cosinheiro.....	Felippe	Catharina.....	D. Felicidade
Alberto.....	Zolas	Quincas.....	Canedo	Mariana.....	D. Carlota
Gouveia.....	Phoeb	Jeanette.....	Mme. Blanche	Florinda.....	D. Leonor
Simphronio.....	Santos Silva	Milú.....	D. Fanny	Marion.....	D. Elisa

Evo, espectadores, cocottes, etc., etc. A scena passa-se no Rio de Janeiro, na actualidade

O 1º e 4º actos em casa de Alberto, o 2º acto em casa de Jeannette e o 3º no jardim do Sant'Anna em noite de espectáculo.

SCENARIOS NOVOS E APROPRIADOS

A scena do 3º acto, representando o jardim do Sant'Anna, vendo-se o theatro de fundo, foi confiada aos distinctos scenographos Frederico de Barros e Gabriel Marroig.

A musica foi ensaiada e instrumentada a capricho pelo seu auctor, Sr. Adolpho Lindar. Mise-en-scène de Adolpho de Faria.

As encomendas de bilhetes entregam-se até ao meio-dia de quinta-feira 14.

Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1887, ed. 00194. ¹

¹ Note-se que, no anúncio da *Gazeta de Notícias*, a estreia de *O Barão* estava prevista para o dia 14, embora a peça tenha ido à cena no dia 15. No anúncio, há informações de elenco que não constam na edição do Inacen. As personagens Quincas, Um sujeito, Mariana e Marion (cocotes) não têm seus intérpretes listados, mas, na nota da *Gazeta*, três deles são nomeados: Quincas – Canedo; Mariana – Dona Carlota; e Marion – Dona Elisa. Um sujeito, no entanto, permanece sem o nome do ator. A personagem Gouveia, que no libreto está a cargo do ator Correia, no anúncio, aparece vinculada ao ator Phoeb. Florinda, uma das cocotes mencionadas por Sinfrônio, no terceiro ato, consta na listagem da *Gazeta*, mas não está listada no texto.

TEATRO PRÍNCIPE IMPERIAL
COMPANHIA DE ÓPERA CÔMICA
DIREÇÃO DE ADOLPHO DE FARIA

AMANHÃ Quinta-feira 14 de julho AMANHÃ
GRANDE ACONTECIMENTO!!

PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO da notável comédia-opereta em quatro atos, original
de ARTHUR AZEVEDO, música de ADOLPHO LINDNER

O BARÃO DE PITUAÇU

DISTRIBUIÇÃO

Bermudes	Bahia	Um feitor	Germano	Frasquita	D. Candelária
José, moleque	Peixoto	Um cozinheiro ...	Felipe	Catarina	D. Felicidade
Alberto	Colás	Quincas	Canedo	Mariana	D. Carlota
Gouveia	Phoebo	Jeannette	Mme Blanche	Florinda	D. Leonor
Sinfrônio	Santos Silva	Milu	D. Fanny	Marion	D. Elisa.

Povo, espectadores, cocotes etc., etc. A cena passa-se no Rio de Janeiro, na atualidade.
 Os 1º e 4º atos em casa de Alberto, o 2º ato em casa de Jeannete e o 3º no jardim do Santana em noite
 de espetáculo.

CENÁRIOS NOVOS E APROPRIADOS

A cena do 3º ato, representando o jardim do Santana, vendo-se o teatro ao fundo, foi confiada aos
 distintos cenógrafos Frederico de Barros e Gabriel Marroig.

A música foi ensaiada e instrumentada a capricho pelo seu autor, Sr. Adolpho Lindner.

Mise-en-scène de Adolpho de Faria.

As encomendas de bilhetes entregam-se até o meio-dia de quinta-feira, 14.