



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidade

Instituto de Letras

Gustavo Guenzburger

Acendam as luzes , O Mambembe voltou!

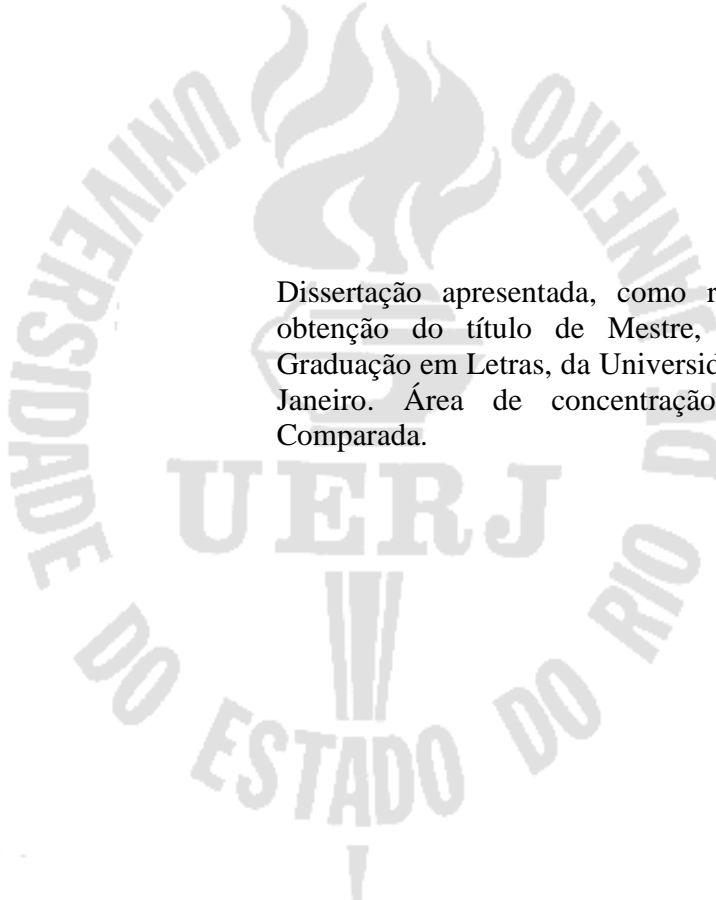
**De Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo na invenção
póstuma da *belle époque* teatral.**

Rio de Janeiro

2011

Gustavo Guenzburger

Acendam as luzes, O Mambembe voltou!
De Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo na invenção
póstuma da *belle époque* teatral



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S235 Guenzburger, Gustavo
Acendam as luzes, O Mambembe voltou! de Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo na invenção póstuma da belle époque teatral / Gustavo Guenzburger. – 2011.
101 f.

Orientador: Victor Hugo Adler Pereira
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Teatro – História – Brasil – Séc. XX – Teses. 2. Azevedo, Arthur, 1855-1908. O mambembe. 3. Azevedo, Arthur, 1855-1908 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Teatro musical – Brasil – Teses. 5. Teatro e sociedade – Brasil – Séc. XX – Teses. 6. Teatro dos Sete (Companhia teatral) – Teses. I. Pereira, Victor Hugo Adler. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 792(81)(091):869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Acendam as luzes, O Mambembe voltou!
De Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo na invenção
póstuma da *belle époque* teatral.

Gustavo Guenzburger

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria e Literatura Comparada.

Aprovada em: 23 de Fevereiro de 2011

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior.
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dra. Angela de Castro Reis
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

À minha companheira de mambembe e de vida, Clara de Andrade,
com todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Devo a conclusão deste trabalho à incrível paciência e confiança de meu orientador Victor Hugo Adler Pereira, que estimulou sempre muito mais minhas desconfianças do que minhas certezas. Para minha sorte, este educador nato (re)apareceu na minha vida quando eu atravessava uma crise, e desde então venho tentando acompanhá-lo nesta sua ética quixotesca, que busca habilitar o ser humano a ser sincero com suas próprias dúvidas.

A boa vontade e a competência dos outros integrantes da banca foram fundamentais não só para corrigir problemas da dissertação, mas para levantar alternativas e desdobramentos futuros para esta pesquisa. Pelo carinho e pelo trabalho agradeço muitíssimo a Geraldo Pontes e Angela Reis

Graças ao meu mestre de teatro Almir Telles, foi que eu conheci *O Mambembe* do Artur Azevedo, e aquele outro, com o qual tenho tentado ganhar meu sustento material e espiritual. Por isso, há muito do Almir aqui nestas páginas.

Na UERJ, o professor André Crim Valente foi o primeiro a acolher minha curiosidade acadêmica por esta obra de Artur Azevedo e sua trajetória, quando me orientou em projeto de iniciação científica. Agradeço sua boa vontade, que me permitiu chegar até aqui com o trabalho.

Fernanda Montenegro, Gianni Ratto (*in memoriam*) e Ítalo Rossi, com sua generosidade, ajudaram muito a mapear o tema da pesquisa. A disponibilidade de Fernanda foi fundamental para a pesquisa musical, que deve ainda a Jayme Buarque, à ministra Ana de Hollanda e ao CeDoc da Funarte.

Aos meus professores no mestrado, que me encheram de questões durante os cursos na UERJ e nos outros que eu “cavei” na UFRJ e Uni-Rio, tenho muito a agradecer, e posso dizer que, quem procurar, reconhecerá aqui muito das leituras indicadas por eles e das discussões em sala de aula. (E aqui agradeço de quebra aos colegas alunos, gente muito generosa e exigente com o conhecimento.) Tive mesmo muita sorte de só estudar com professores empenhados e gabaritados. Meu muito obrigado a Geraldo Pontes, Magali Moura, Maria Aparecida Salgueiro, Victor Hugo Pereira, Rita de Cássia Diogo, Martha Alkimin (UFRJ), Tania Brandão (Uni-Rio), Carlinda Pate Nuñez, Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba e Luiz Antonio Silva.

Agradeço também: aos meus quatro pais, Diana, Heloisa, Ruy e Donald, que se deram ao bairra trabalho de me educar, e agora torcem e me ajudam no que podem; à minha sogrinha Ana, parceira e amiga; ao meu irmão Roberto, que possibilitou que a arrancada final desta dissertação acontecesse de frente ao poderoso mar da Bahia, regada à doçura da água de côco e do carinho das sobrinhas e cunhada.

À equipe do *Mambembe* de 2010 no teatro Ginástico, que batalhou com garra pela peça.

Ao meu grupo Sarça de Horeb, ideia de teatro assumidamente ideológico que luta contra a correnteza de ignorância que nos assola, só tenho a agradecer pela oportunidade de embarcar nesta aventura do homem que se representa no palco, para modificar a si e ao próximo.

RESUMO

GUENZBURGER, Gustavo. *Acendam as luzes ,O Mambembe voltou! De Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo na invenção póstuma da belle époque teatral.* 2011. 105f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Literatura Comparada) Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011

Estudo do texto teatral *O Mambembe*, a partir dos contextos em que foi criado, em 1904, e depois reabilitado, para o público e para a crítica, 55 anos depois. A ótica da recepção destaca esta peça do conjunto da obra de Artur Azevedo, deixando entrever, principalmente a partir de uma possível ideologia de um teatro educador dos sentidos, as contradições do texto com o mundo da diversão teatral na entrada do século XX carioca, sua tentativa de certa forma de escapar a sua massificação, apelando ao passado e à promessa de um futuro mais artístico para o teatro. Na primeira parte se discutem as ideias inaugurais para o teatro de formação na modernidade, e como estas são catalisadas no Brasil em torno de um teatro que “civiliza” pela formação de almas, até a época de Artur Azevedo. Depois de explorar alguns aspectos históricos da época de *O Mambembe*, expõe-se um pequeno painel e algumas considerações teóricas sobre a indústria e a estrutura do teatro ligeiro da entrada para o século XX. Na segunda parte do trabalho, ligadas às questões teóricas sobre recepção teatral, são discutidas as noções de teatro e cultura de cada época, através de comentários e críticas de jornais. Depois de uma pequena exposição das mudanças ideológicas e culturais que se passaram no intervalo dos 55 anos entre uma montagem e outra, o trabalho termina com uma proposta de “metaforologia” do texto a partir das informações colhidas e resultados experimentados.

Palavras-Chave: Teatro musical. Artur Azevedo. Teatro dos Sete. Teatro formador.

ABSTRACT

The study of theatrical text *O Mambembe*, viewed from the contexts in which it was first created, at 1904, and then rehabilitated, for public and critique, 55 years later. The reception sight detaches this play from Artur Azevedo's other work, allowing a glimpse - mostly considering theatre for him as educator of the senses - of the text contradictions to the world of theatrical entertainment at the beginning of XX century in Rio de Janeiro, its attempt to in some way escape from the massification of this world, by appealing to the past, and to a promess of a more artistic future for the theatre. The first part discusses the inaugural ideas for the theatre as education in modernity, and how these ideas were catalyzed in Brazil around a theatre that "civilizes" by soul's education, until Artur Azevedo's time. After exploring some historic aspects of *O Mambembe* epoch, there is a small panel and some theoretical considerations about the comedy-musical theatre structure and industry in the beginning of XX century. In the second part of this work, linked to theoretical enquiring into theatre reception, notions of each of the two epochs are discussed through dailies and magazine's news and chronicles. After a small exposition about ideological and cultural changes in society during the 55 years between one perform and the other, the work ends with a proposition of a "metaphorology" of the play, taken from collected informations and experimental results.

Keywords: Musical theater. Artur Azevedo. Teatro dos Sete. Educational theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O TEATRO ENTRE A FORMAÇÃO E A INDÚSTRIA	16
1.1 Schiller e a educação estética do homem	20
1.2 Teatro como instituição moral	23
1.3 Teatro como instituição civilizatória	27
1.4 <i>A belle époque</i> como projeto e a arte como missão	32
1.5 Revista de ano também civiliza? Ou: entre a missão e a <i>chirinola</i> industrializada	41
1.6 Palco e plateia: observações metodológicas	50
2 O MAMBEMBE E O MODERNO	57
2.1 Questões sobre a recepção teatral na redenção de um dramaturgo	57
2.1.1 <i>O Mambembe</i> : uma estreia com 50 anos de atraso	57
2.1.2 A audiência, o <i>reader-response</i> e os mambembes	61
2.2 Mudanças e contradições no projeto moderno de nação	70
2.3 Tentando a metaforologia de um texto redivivo	82
2.3.1 O teatro fala de seus teatros	82
2.3.2 Mariposas à luz!	84
2.3.3 Tocos é aqui: a hipótese da antirrevista poetizadora do atraso	88
2.3.4 Teatro do futuro no passado: resposta conservadora à protomassificação	90
CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

Este trabalho, mais do que relatar e sintetizar dois anos de minha pesquisa no Mestrado de Teoria e Literatura Comparada da UERJ, é resultado de mais de 20 anos de vivência de teatro itinerante e de meu contato com esta peça de Artur Azevedo que já se mistura hoje à minha história de vida.

Quando em 1991 assisti à montagem de *O Mambembe* dirigida por Amir Haddad com atores recém-formados, tive a última e definitiva confirmação de que era aquilo mesmo que eu queria fazer na minha vida, ou seja, levar para qualquer lugar a chama do teatro. Com meu Grupo Sarça de Horeb, já tinha montado uma produtora com a qual passei pelo menos vinte anos de minha vida produzindo, vendendo peças, e atuando, nos mais distantes confins deste Brasil, onde quer que escolas, igrejas e prefeituras se interessassem por um teatro capaz de carregar, em uma mala, todo um universo cultural brasileiro e de ideias libertárias.

Foi o diretor do meu grupo, Almir Telles, quem havia lembrado a Amir Haddad em 91 sobre o texto de Artur Azevedo, que andava praticamente esquecido desde 1959. E com alunos do Almir participei de uma montagem estudantil da peça em 1995, trabalhando como ator-assistente convidado. Desde então, a partir do sucesso desta montagem estudantil, passamos a sonhar com o dia em que teríamos condição de produzir *O Mambembe* profissionalmente com o nosso Grupo Sarça de Horeb, o que só veio acontecer em 2010.

Ainda em 1996, e cursando Letras na UERJ, consegui uma bolsa de iniciação científica da FAPERJ para uma pesquisa em que eu buscava levantar dados sobre as diversas montagens do texto de Azevedo e inquirir sobre sua atualidade. A parte acadêmica da presente pesquisa pode ser considerada como iniciada ali, sob orientação do professor André Crim Valente, pois tive então chance de revirar arquivos como o da Biblioteca Nacional, FUNARTE e de jornais atrás de material. Da montagem original de 1904 não encontrei praticamente nada, pois esta parte do acervo da BN estava indisponível para pesquisa naquele momento, e me contentei com as esparsas informações em livros de história do teatro. Mas levantei toda a cobertura jornalística da famosa montagem de 1959 com o Teatro dos Sete, e sobre ela consegui todos os depoimentos disponíveis naquela década de 90. Para complementar, ainda tive a felicidade de entrevistar o

diretor Gianni Ratto e o ator Ítalo Rossi. Nesta época, minha procura no Rio e em São Paulo atrás das partituras originais do maestro Assis Pacheco foram em vão.

Treze anos depois, na virada para 2010, me vi em meio a uma crise na minha pesquisa de mestrado, que àquela altura tinha uma questão (o teatro como formação) que vinha trabalhando com meu orientador Victor Hugo desde o início do curso, mas não tinha mais objeto, pois eu havia desistido de um assunto que havia escolhido inicialmente. Tivemos então no grupo a grata notícia de que conseguimos um patrocínio para nossa sonhada montagem de *O Mambembe*. Recomecei imediatamente a procura pelas partituras originais, e pelas tais fitas com o áudio da montagem de 59, de que Gianni Ratto me havia dado notícia em 1997, mas das quais eu desconhecia o paradeiro. As fitas apareceram assim que contamos a Fernanda Montenegro sobre nosso projeto – pois haviam recentemente vindo parar em suas mãos. A atual ministra da cultura Ana de Hollanda, que no início de 2010 era vice-presidente do Museu da Imagem e do Som, foi quem nos deu a dica de que as partituras poderiam estar na divisão de documentação da FUNARTE. Apesar de já ter procurado por lá na década anterior, resolvi tentar de novo, pois as alternativas estavam esgotadas. Como esperava, não encontrei os originais de Assis Pacheco, mas, em um cadastro eletrônico de documentos recém-catalogados, como num passe de mágica, surgiu algo que estava lá encaixotado havia mais de vinte anos, mas só agora ficara disponível: um caderno quase completo das partituras utilizadas pelo maestro Kalua (Francisco Manoel Lopes), em 1959, das quais quatro eram canções da montagem original de 1904, e as restantes eram de sua própria autoria. De posse do áudio e das partituras pudemos notar que em 59 o já idoso Kalua, legítimo remanescente dos áureos tempos da Praça Tiradentes, fora capaz de compor exatamente no estilo do seu colega do início do século, e mesmo um especialista não poderia identificar, pelo estilo, quais músicas seriam de quem. E o material foi sem dúvida uma surpresa. Para quem esperava um repertório de ritmos malemolentes como o lundu, o maxixe ou o tango brasileiro, que se firmavam no teatro ligeiro da época, foi desconcertante encontrar uma trilha que mais lembrava a de uma opereta francesa, só que ligeiramente simplificada.

O toque do sobrenatural ficou por conta da revelação de que estas partituras haviam sido recolhidas para a FUNARTE, vinte e poucos anos antes, por ninguém menos que meu atual orientador Victor Hugo Pereira. Quando eu lhe contei do caso, ele se recordou de ter conseguido com o ator Labanca estas partituras, quando ainda trabalhava no centro de documentação na

década de 80. O carimbo do arquivo pessoal de Labanca nas partituras de *O Mambembe* no CeDoc confirmou a incrível coincidência.

Inconsciente de que já estava devidamente reinfestado pelo vírus da pesquisa sobre *O Mambembe*, e pensando ainda apenas em me preparar como ator para a montagem por vir, me inscrevi no primeiro semestre do ano passado como ouvinte em uma disciplina sobre o teatro musicado da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Uni-Rio, ministrada por Tania Brandão. Pude então me atualizar na bibliografia mais recente sobre o tema, de autores como a própria Tania, Fernando Mencarelli, Angela Reis e João Roberto Faria. Mas um livro em especial me chamara à atenção antes mesmo deste curso. Trata-se da biografia escrita pelo ator Marcos Santos sobre o ator Brandão, “O Popularíssimo”, amigo de Artur Azevedo e para quem eu sabia que *O Mambembe* havia sido escrito. Apesar de nenhuma pretensão acadêmica e da opção por não listar fontes, o autor fez uma extensa pesquisa em jornais da época (os mesmos que estavam indisponíveis nos meses de minha iniciação científica), e trouxe à tona um furo de reportagem que negava informações de vários livros de história de até então: a estreia de *O Mambembe* em 1904 havia sido um fenomenal fracasso de público!

Sem notar que o meu novo objeto de pesquisa já havia me escolhido, comecei em abril os ensaios para interpretar o galã suburbano da peça, mordido por algumas ideias sobre a origem e a trajetória deste texto. No curso da Tania ficou claro para mim que, apesar de ser considerado em geral no mesmo saco das outras burletas de Artur Azevedo, *O Mambembe*, ao contrário de, por exemplo, *A Capital Federal*, fugia quase completamente da estrutura das revistas de ano. Então eu ensaiava meu papel e pensava: afinal de contas, quais motivações levaram A. Azevedo a quebrar completamente a fórmula de sucesso econômico de suas peças, para se arriscar a produzir um texto como *O Mambembe*?

Em um destes ensaios finalmente percebi que eu já estava dançando, cantando e representando dentro do meu próprio objeto de pesquisa. Foi quando, em meio àquelas melodias europeias e refinadas, inventando em cena aquele mundo meio sem época de um interior do Brasil idealizado, compreendi que, ao escrever esta peça, Azevedo poderia estar inspirado no mesmo idealismo formulado pelos próceres do teatro e da arte na modernidade - um palco educador e formador de almas. Esta possibilidade de abordagem me pareceu útil para lidar também com a segunda pergunta fundamental deste trabalho: porque *O Mambembe*, um fracasso

de público em sua época, foi o “redentor” do nome do dramaturgo A. Azevedo 55 anos depois, numa montagem de sucesso histórico?

A pesquisa se impôs para mim a partir destas duas questões, ou seja, das motivações de Azevedo para uma “fracassada” tentativa de musical “refinado” e das condições para sua “redenção” 55 anos depois. Tentamos descobrir também de que forma os dois assuntos se entrelaçam, e como um poderia ajudar a elucidar o outro.

A estrutura de apresentação para o presente trabalho ficou da seguinte maneira: na primeira parte se discutem as ideias fundantes e inaugurais para o teatro de formação na modernidade, principalmente através das ideias de Friedrich Schiller, para em seguida pinçar em momentos do teatro Brasileiro ideias e contradições em torno de um teatro que “civiliza” pela formação de almas, até a época de Artur Azevedo. Então o texto se detém em alguns aspectos históricos da época de *O Mambembe*, para poder depois realizar um pequeno painel e algumas considerações teóricas sobre a indústria e a estrutura do teatro ligeiro da entrada para o século XX.

A segunda parte do trabalho começa por uma abordagem sobre a recepção do texto. Paralelamente às questões teóricas sobre recepção teatral, vão sendo discutidas as noções de teatro e cultura de cada época, através de comentários e críticas de jornais em geral referentes ao *Mambembe*. A partir daí sentimos a necessidade de uma pequena exposição das mudanças ideológicas e culturais que se passaram no intervalo dos 55 anos entre uma montagem e outra, depois da qual finalizamos com uma proposta de “metaforologia” do texto a partir das informações colhidas e resultados experimentados.

Um leitor que espere de um pesquisador de literatura comparada uma análise exaustiva do texto, pode se surpreender com o fato de *O Mambembe* só começar a ser interpretado “mais a fundo” nas poucas páginas finais. Outra estranheza pode ser causada pelo fato de, na segunda parte, a abordagem da trajetória da peça entrelaçar questões da montagem de 1959 e da estreia de 1904. Estas sinuosidades devem ser vistas como uma estratégia metodológica que, apesar de não-usual, nos apareceu como a mais condizente para com o processo e os desafios principais a serem enfrentados na pesquisa. Mais do que interpretar *O Mambembe*, este trabalho tenta, a partir do instrumental da teoria literária e de um olhar transdisciplinar, estabelecer bases possíveis para a interpretação de um texto como esse, com estrutura e trajetórias tão singulares, não como obra universal e atemporal (pois hoje em dia ele é considerado “um clássico”), mas com raízes

profundas em questões que permeiam nossa história cultural, sobre a qual ele muito tem a dizer. A abordagem da recepção, que anda mais no sentido 1959 – 1904, também nos pareceu ser a que melhor retrata o rumo natural da pesquisa, e melhor encaminha o que talvez resulte como a questão cerne destas páginas a seguir – a noção de cultura. A ordem dedutiva do trabalho então seria essa: que concepção de cultura faz um texto como *O Mambembe* triunfar cinquenta anos afastado de sua criação original? Que concepção de cultura fez *O Mambembe* ser criado e ter fracassado em sua época? O que era a arte no contexto cultural de uma época e outra; o que e por que mudou? E esperamos ainda ter podido indagar sempre, mesmo que de soslaio: o que *O Mambembe*, em sua trajetória, tem a dizer sobre a cultura e o Brasil de hoje?

1 O TEATRO ENTRE A FORMAÇÃO E A INDÚSTRIA

“Que diferença entre divertir [...] num pequeno lugar obscuro, algumas centenas de pessoas; ou fixar a atenção de uma nação inteira [...], ocupar seus edifícios mais suntuosos [...] cheios de uma multidão numerosa, cuja diversão ou aborrecimento vai depender de
nosso talento!”

Denis Diderot (1757)¹

“Contentar a todos ninguém o alcançou, muitos se contentaram com aprazer a muitos. O autor tomará por grande honra satisfazer a poucos.”

Gonçalves Dias (1846)²

Não, o teatro não é uma indústria [...]; não nivelemos assim as ideias e as mercadorias, o teatro não é um bazar [...]

Machado de Assis (1861)³

“O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende, o público é o consumidor que adquire [...]

Moreira Sampaio (1894)⁴

¹ DIDEROT, D. *Entretiens sur le Fils Naturel*, in _____. *Euvres Esthetiques*. Paris: Garnier Frères, 1968, p 122-123. *apud* MATTOS, Franklin. Apresentação. In DIDEROT, 2005. p 27.

² Prólogo de *Leonor de Mendonça*. G. Dias faz uma citação do prólogo da *Comédia de Bristo* do escritor português quinhentista António Ferreira.

³ Diário do Rio de Janeiro in ASSIS, Machado de. *Chronicas (1859-1880)* ed. 1937, RJ/SP, W. M. Jackson Inc. Ed., p 98 *apud* MENCARELLI, 2003, p. 17.

⁴ *Apud* AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 17/12/1894. Todas as citações desta coluna mantida entre 1894 e 1908 por Artur Azevedo foram retiradas do CD-ROM que acompanha AZEVEDO, 2009, e por isso estão sem a paginação da publicação original.

“Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, [...] ao passo que, enveredado pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!...”

Artur Azevedo (1894)⁵

Durante a presente pesquisa, o texto *O Mambembe* nos apareceu inserido em um nítido conflito de consciência de um financeiramente bem sucedido escritor de revistas de ano (que levava multidões ao teatro) e um literato que intimamente desdenhava do próprio produto artístico (e se lamentava por não haver público nem apoio do governo para peças mais “sérias”). Mais adiante detalharemos as evidências que nos levaram a este primeiro diagnóstico. Por enquanto basta assinalar que esta tensão e esta ambiguidade vividas pelo literato-revisteiro Artur Azevedo nos pareceu não apenas contextual, mas fundamental na gênese e nos desdobramentos que a peça em questão teve durante o século XX. O contexto ideológico que gerava este desdém do próprio criador perante sua bem sucedida criatura (suas revistas de ano) nos pareceu ser fundamental para explorarmos os motivos que fizeram o “pai de família” Artur Azevedo romper sua fórmula de sucesso nas revistas para se arriscar (e fracassar financeiramente) em uma maneira tão diferente de escrever, ainda que dentro do gênero musical, como em *O Mambembe*.

Por motivos que também serão detalhados adiante, este contexto nos pareceu ser o de um teatro conforme fora idealizado pelos criadores do teatro burguês, que de certa maneira atrelaram a ele valores iluministas ao tentar lançar o teatro no âmbito da modernidade. Teatro bem entendido como missão e formação, ideal que foi aceito e perseguido por toda uma geração de literatos e intelectuais do Brasil que acreditavam no papel da arte como elemento “civilizatório” para a nossa recém-implantada república.

Mas para tratarmos do aspecto missionário do teatro em um país que tentava “civilizar-se” tardiamente na passagem do século XIX para o XX, recorreremos primeiro à origem desta ideia do teatro como missão na sociedade burguesa, e suas contradições, para destacarmos daí os elementos ideológicos que expliquem sua existência no Brasil de Artur Azevedo.

⁵ AZEVEDO, Artur, “Em Defesa”. *O País*, 16/05/1904, apud MENCARELLI, 1999, p. 104.

A segunda metade do século XVIII marca na Europa o aburguesamento da representação dramática em vários aspectos: formal, de público, temático e teórico. Em “Teoria do Drama Burguês”, Peter Szondi (2004) acompanha e analisa este processo com que, entre outras coisas, o teatro burguês abandona formas antigas (tanto do teatro clássico como do teatro popular oriundo das feiras) tais como apartes, versos, estilizações e convenções, até apontar para o drama burguês como o estilo desejável para a época. Situado entre a tragédia e a comédia, o novo estilo tiraria o foco do destino e da fatalidade para centrar a ação em torno das opções, condição e deveres do homem comum e, dentro de uma visão moral, fazer um esforço de distinção entre vícios e virtudes, com a ação dramática situada no presente absoluto, expressa através da intersubjetividade dos personagens. Dentre os aspectos analisados por Szondi, o prefácio de Sérgio de Carvalho aponta como índices do aburguesamento da representação “a privatização da vida dos personagens, e a busca de uma sentimentalidade como meio de aproximação entre a plateia e o palco.” (CARVALHO, 2004, p. 12) Se o drama burguês, enquanto teoricamente proposto, talvez nunca tenha chegado a existir *stricto sensu* na prática dramática, seu ideal parece ter sido responsável, segundo Szondi, pelo surgimento no século XVIII de uma série de gêneros intermediários situados entre a tragédia (pública) e a comédia (farsesca), tais como a comédia séria, a comédia lacrimosa e a tragédia doméstica. Mas talvez mais importante para nosso presente trabalho seja o fato de que a sentimentalidade e o privatismo que esta época descobriu para o teatro certamente sobreviveriam e se fortaleceriam nos gêneros criados ou explorados no século seguinte pelo Romantismo, como o melodrama, a ópera, e conseqüentemente os gêneros derivados destes, que influenciaram Artur Azevedo, como a opereta, a comédia de costumes e o vaudeville.

Desde o Iluminismo os dramaturgos têm também se ocupado com a teoria da arte e do teatro. E desde então se preocupam, em comentários e peças, entre outras coisas, com a função “civilizatória” de um teatro que deixava aos poucos de encenar salões e praças para falar da subjetividade das pessoas comuns, ou da vida íntima do ambiente familiar. Iluministas como Diderot e Voltaire refutam a carga negativa que Platão atribui ao teatro como produtor de um mero simulacro da virtude para seguirem a linha deixada por Aristóteles e Horácio, para quem o teatro, respectivamente, purifica as paixões e ensina divertindo.

A noção iluminista (voltairiana) de virtude como um bem à sociedade é fundamental na teoria dramática de Denis Diderot (2005), para quem a arte é imitação da natureza, porém não de

qualquer natureza, mas apenas da bela natureza. Como teórico vai defender um teatro livre da prisão classicista das convenções e do decoro, para que a verdadeira natureza virtuosa do homem possa aparecer no palco em seu embate com o mundo exterior, mostrando de forma realista o processo com que o mundo deturpa o ser humano, e exercendo assim uma função educativa para a plateia.

Os estudiosos são unânimes em apontar as discrepâncias entre a teoria e a obra dramática de Diderot, que utiliza muitos dos chavões e convenções do teatro clássico, e abusa do proselitismo, características condenadas em seus principais textos teóricos. Franklin de Mattos (2005, p. 26.) é quem nos lembra a explicação política do próprio autor para o fenômeno, segundo a qual a tragédia de assunto doméstico, defendida em seus “Discurso Sobre a Poesia Dramática” e “Diálogos Sobre o Filho Natural”, não seria possível ainda em seu tempo, sem antes uma profunda reforma do teatro, e principalmente do povo. Por isso ele optava por compor o que ele chamou de comédias sérias, como uma etapa necessária enquanto não se efetivavam as reformas que trariam a liberdade. Pode-se lembrar aqui a semelhança com a argumentação de Raul Pompeia em defesa das revistas de ano do Rio do final do século XIX, que aponta a conveniência destas como um bom “exercício prático aos futuros escritores do bom teatro” (FARIA, 2001, p. 593) - uma ideia compartilhada por Artur Azevedo, como veremos.

O Iluminismo em geral cuidou de teorizar sobre muitas destas reformas teatrais. Mas a tal reforma do povo foi um assunto que ficou a cargo dos pensadores da *Aufklärung*, a versão alemã para o movimento iluminista que teve desde sempre vinculada ao esclarecimento a ideia de formação do indivíduo e da nação.

No teatro alemão, Gotthold Ephraim Lessing, segundo Fátima Saadi, tentava, através de sua dramaturgia, de seus escritos teóricos e de sua ação empresarial “estimular a criação de um repertório original e interessar a classe dirigente no projeto de implantação de teatros nacionais permanentes, subsidiados pelas autoridades, onde atores alemães, [...] seriam prestigiados por um público de gosto refinado” (SAADI, 1998, p.18) – tarefas que encontram paralelo na campanha de A. Azevedo pela criação do Teatro Municipal, como veremos adiante.

Mas foi Friedrich Schiller quem mais se ocupou teoricamente da relação entre a arte e a formação/educação contida no conceito da *Bildung* alemã. Suas ideias extrapolaram a cultura germânica para influenciar todo o pensamento europeu do século XIX, ajudando a fixar na cultura moderna ocidental a ideia de que a arte é um elemento fundamental da formação e

educação do indivíduo. Devido à sua importância, alguns de seus pressupostos serão resenhados a seguir, para depois prosseguirmos com os desdobramentos deste pensamento para o Brasil e para *O Mambembe*.

1.1 Schiller e a educação estética do homem

Em meio ao período conturbado da última década do século XVIII europeu, Friedrich Schiller concebeu e publicou a maior parte de suas ideias sobre o Belo em suas “Cartas à Educação Estética do Homem” (2002). A perturbação social europeia da época pós-revolucionária, ou antes, o desgosto por ela causado (guerras, contragolpes, despotismo) deixou marcas sensíveis no desenvolvimento de uma teoria estética que seria fundamental para o desenvolvimento cultural do homem moderno. Schiller se propõe a provar que “para resolver o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”. (2002, carta II, p. 22). Argumenta que o homem tenta evoluir sua organização de um Estado Natural (derivado de força e não de leis) para um Estado Ético (onde impera a Razão), e que a única forma possível de estas engrenagens serem trocadas “enquanto giram” é se fazendo uso de um terceiro caráter, situado entre o primeiro (físico) e o segundo (moral). Apenas este caráter intermediário poderia “tornar inofensiva a transformação do Estado segundo princípios morais” (2002, carta IV, p. 27) e assegurar-lhe a duração. Pois só assim a vontade seria transportada para o reino das causas, mantendo-se livre entre dever e inclinação, em perfeito equilíbrio, transformando-se a conduta ética em natureza. Para que o Estado se tornasse real enquanto uma organização que se forma por si e para si, seria necessário, portanto, que suas partes (os cidadãos) se afinassem com a ideia do todo.

Se para Schiller o Estado representa o homem “puro”, ideal, “onde a multiplicidade de sujeitos tenta unificar-se” (2002, carta IV, p. 28), o homem ideal pode coincidir com o temporal de dois modos: ou o Estado oprime o indivíduo ou este se torna Estado enobrecendo-se na direção daquele. É necessário, portanto, mudar primeiro o homem, pois sem isso uma mudança no Estado é vã. Mas antes de submeter a multiplicidade do indivíduo à unidade do ideal, é preciso assegurar ao homem a autonomia de caráter e trocar a submissão por uma “liberdade decorosa”.

E este processo pressupõe o equilibrar de pulsões humanas opostas: de um lado o impulso formal, ligado à razão, à consciência, de caráter uno, objetivo e genérico, e de outro o impulso material, ligado ao sentimento, aos instintos, de caráter múltiplo, subjetivo e específico. Para Schiller, Estado e indivíduo de sua época eram corrompidos pela falta deste equilíbrio e se achavam distantes de sua própria verdade por dois caminhos opostos: pela selvageria, quando o homem é escravo da sua natureza, e os sentimentos imperam sobre os princípios, ou pela barbárie, quando os princípios imperam sobre os sentimentos, com o sacrifício do natural. Para ele, os pobres de seu tempo se encontravam em estado de animalidade, e os ricos e poderosos em estado de corrupção, o que seria pior, pelo mau uso que faziam da cultura. O filósofo indica como único caminho a seguir o da educação do sentimento, a ilustração via coração.

Mas como exigir do Estado que, assim como o indivíduo, se achava corrompido, a tarefa de levar a cabo aquela necessária educação do sensível, capaz de equilibrar os dois pólos e libertar o homem para a verdade? Schiller acreditava que esta seria uma tarefa da arte, e tenta comprovar isso filosoficamente, através de deduções abstratas sobre a natureza do homem. Estes apontamentos o levaram a uma solução muito própria para o problema filosófico da relação entre forma e conteúdo.

Livre do factual, do histórico, fundada nas leis originárias do espírito, pura, e assim como a ciência, idealmente imune à corrupção das convenções humanas, a arte seria a única atividade capaz de gerar o objeto estético, aquele que proporciona a reciprocidade dos impulsos formal e sensível, fazendo com que um atue através do outro, levando forma à matéria, e realidade à forma. Como esta relação de reciprocidade só se realiza plenamente pelo exercício da Razão ou no plano da humanidade ideal, o objeto que proporcionasse ao homem ao menos a intuição desta dupla experiência de se perceber como matéria e se conhecer como espírito seria um “símbolo de sua destinação realizada” (SCHILLER, 2002, carta XIV, p. 74). Seria responsável por um terceiro impulso humano, o lúdico, que, ao tornar equilibradamente contingentes tanto a liberdade de nossa índole formal quanto a passividade de nossa índole material, através da atuação simultânea das leis morais e da natureza, nos libertaria assim de toda contingência.

Mas se o artista, como o Estado, também está exposto às corrupções de sua época, como garantir que sua arte se mantenha imune à corrupção do desequilíbrio, e assim apta a proporcionar a experiência do Belo, onde a Razão empresta sua autonomia ao mundo sensível e onde alcançamos a liberdade no fenômeno? Para o filósofo, seria desprezando o juízo de sua

época. “[...] [o artista] deve elevar os olhos para a sua dignidade e lei, não os baixar para a felicidade e a necessidade.” (SCHILLER, 2002, p. 50). Neste sentido as recomendações de Schiller aos artistas lembram o que Max Weber descreve como “ascese intramundana”, e bem poderiam ter sido tiradas de um manual religioso:

No silêncio pudico de tua mente educa a verdade vitoriosa, exterioriza-a na beleza, para que não apenas o pensamento a homenageie, mas para que também os sentidos apreendam, amorosos, a sua aparição. E para que não te aconteça de receber da realidade o modelo que deves oferecer-lhe, não te atrevas à sua duvidosa companhia antes de estar seguro de um cortejo ideal em seu coração. Vive com teu século, mas não sejas sua criatura. (2002, p. 51)

Para o artista / asceta do idealismo, o impulso puro é dirigido ao absoluto, onde o tempo e a história inexistem. “Para uma razão sem limites a direção é já a perfeição, e o caminho está percorrido tão logo comece a ser trilhado”. (SCHILLER, 2002, p. 51) Parece que, na conduta puritana que o alemão sugere a seus colegas de arte, podemos fazer um paralelo com a práxis ética sistematizada do calvinismo, puritanismo, quacrismo, metodismo ou pietismo. Versões ascéticas de protestantismo que, para Max Weber, ajudaram a formar o espírito que determinou o êxito e a precocidade com que foi implantado o sistema moderno de acumulação de capitais nos primeiros países da Europa onde isso ocorreu. (WEBER, 2004) De qualquer maneira, trata-se da visão de uma arte que se fabrica bastante deslocada do contexto social, para aquele que é também, como veremos à frente, o defensor do teatro enquanto instituição moralizante da sociedade e do homem.

Mas Schiller - que além de filósofo era dramaturgo - faz uma diferenciação entre o artista do Belo, que toma a natureza como matéria prima, e o artista pedagogo e político que

[...] faz do homem ao mesmo tempo seu material e sua tarefa. Aqui o fim retorna à matéria e é somente porque o todo serve às partes que as partes devem submeter-se ao todo. O respeito que o artista do belo parece demonstrar para com a sua matéria é muito diferente daquele com que o artista político deve se aproximar da sua, cuidando de sua especificidade e personalidade não apenas subjetivamente, para um efeito ilusório sobre os sentidos, mas objetivamente e para a essência interna. (SCHILLER, 2002, p. 29)

Neste sentido, o artista pedagogo tem uma importantíssima parcela da missão de ajudar o cidadão comum a elevar-se em direção à totalidade do Estado, que seria o “representante da humanidade pura e objetiva” (SCHILLER, 2002, carta IV, p. 29).

Já que, a se deduzir desta definição, o teatrólogo seria aquele artista pedagogo-político por excelência, que tem no homem sua matéria prima e seu fim, esta questão será explorada adiante

neste trabalho, por ser rica em questionamentos sobre o tipo de totalização de que o teatro protomassificado da *pré-belle époque* brasileira estava a serviço, e também sobre o teatro brasileiro na crise espiritual de uma ordem liberal que resistia a se deflagrar por completo, quando também por aqui o humanismo universalista burguês colidiu com a prática da dinâmica capitalista.

Anatol Rosenfeld chama a atenção para o fato de que “é a partir das preocupações de homem de teatro e escritor criativo que (Schiller) se lançou às cogitações mais gerais da estética filosófica”. (ROSENFELD, 1991, p. 7) O crítico ainda aponta que, para resolver o problema de determinar o lugar da arte no contexto da sociedade e das virtualidades humanas, Schiller lança mão de

[...] todas as soluções possíveis, desde a do “engagement” radical, desejando fazer do teatro um instituto moral – até teorias que se abeiram da posição de “l’art pour l’art”, para, ao fim, chegar a concepções que, garantindo a plena autonomia da arte, ainda assim lhe reservam importante função educativa na sociedade, embora já agora indireta e mediada. (ROSENFELD, 1991, p. 7-8)

1.2 Teatro como instituição moral

No pequeno ensaio “O Teatro considerado como instituição moral”, Schiller (1991, p. 33-47) particulariza, no caráter pedagógico do teatro, o papel do senso estético como um estado intermediário e neutralizador dos impulsos do instinto e da razão. Numa época onde as religiões perdem espaço para a divinização da razão, Schiller antevê o vácuo moral que a secularização da sociedade poderia causar, e neste texto elege o teatro como o primeiro substituto ou auxiliar na função formadora e educativa da religião.

Assim como a religião, o teatro auxilia o Estado onde suas leis não alcançam (o coração humano). Se as leis do Estado agem através de deveres negativos, coibindo os atos que possam dissolver a organização da sociedade e exercendo seu domínio sobre manifestações exteriores de vontade, para Schiller a religião atua (em seu aspecto político) de maneira positiva sobre os sentimentos e os atos que tornam mais íntima a vida em sociedade para o ser humano. Mas onde

a religião e as leis não se dignam a participar dos sentimentos humanos - é aí que o teatro continua empenhado pela nossa formação.

Neste ensaio Schiller cita *Lady Macbeth*, *Rei Lear* e *Harpagão* para mostrar que o teatro também tem múltiplas e importantíssimas funções na vida moderna, e “a jurisdição do palco começa onde finda o domínio das leis profanas”. (SCHILLER, 1991, p. 35) Pois o teatro visto enquanto instituição moral é um verdadeiro tribunal de vícios, onde são julgados e condenados assassinatos, adultérios, traições. Apesar de dedicar boa parte de sua obra teórica à questão do trágico, o escritor de dramas Schiller não hesita aqui em eleger a comédia como a forma mais bem sucedida de arte no que tange à blindagem do coração dos homens contra fraquezas e vícios. Pois

“[...] tudo que desperta riso exige um mais refinado senso pessoal, que não podemos exercer noutra parte que não no teatro. [...] Só o teatro pode ridicularizar nossas fraquezas, porque poupa a nossa suscetibilidade e é benevolente para com os estultos, dignos de censura. Sem enrubescer-nos, vemos a nossa máscara tombar de seu espelho e, às escondidas, agradecemos pela suave advertência. (SCHILLER, 1991, p. 39)

Mesmo reconhecendo, como Jean-Jaques Rousseau (e talvez em resposta à sua concepção moralmente nociva da arte dramática⁶), que a função do teatro não fosse acabar ou mesmo diminuir os vícios da sociedade - o alemão diz “eu mesmo sou de opinião que o *Harpagão* de Molière talvez não tenha tornado melhor nenhum usurário” (SCHILLER, 1991, p. 39), Schiller alerta para o fato de ser o palco que nos faz conhecê-los, e que nos prepara para conviver com eles durante a nossa vida. Dessa forma, as aflições alheias que nos são mostradas no tablado não só nos ajudariam a suportar melhor nosso destino, como poderiam ser úteis para iluminar descaminhos em várias esferas sociais, entre as citadas pelo filósofo: a família, a escola e o governo.

Além do mais, seu teatro ideal estava de acordo com a ideologia nacionalista de Lessing e do romantismo, que se consolidaria nas próximas décadas:

Se em todas as nossas peças predominasse *um único* traço essencial, se nossos dramaturgos chegassem a um acordo e estabelecessem, com este propósito, uma aliança estável; se uma severa escolha guiasse os seus trabalhos e seus pincéis se consagrassem somente a motivos populares; numa palavra: se chegássemos a ter um palco nacional, teríamos também uma nação. (SCHILLER, 1991, p. 45)

⁶ Cf. ROUSSEAU, J.-J. Carta a D’Alembert sobre os espetáculos. In _____. *Obras*. Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo: Globo, 1958, p. 335.

Diferentes direcionamentos ideológicos (de uma sociedade em formação) às vezes falam por si nas palavras do filósofo, pois por trás de afirmações como a de que o teatro “é o canal comum em que jorra a luz da sapiência da *melhor* porção pensante do povo,” (SCHILLER, 1991, p. 45) e de que este é um “mérito de nossos *melhores* palcos no que respeita à formação moral [...]”⁷, podemos entrever a hierarquização de povo e palco a partir de uma gradação moral. Não deixa de ser uma porta que se abre para a elitização da arte, agora em termos burgueses e não mais aristocráticos. Pois se para Schiller - para quem ética e estética andavam muito próximos - o conceito de moral se confundia com o de liberdade espiritual (em oposição à necessidade material), para a emergente lógica social burguesa a moral nada mais era do que um código racional de conduta restritivo e muito bem definido, sem o qual a nova ordem liberal seria inviável. Se, desde então, o teatro estava imbricado na ambiguidade do discurso burguês sobre liberdade e moral, durante a modernidade foi sendo cada vez mais valorizado e apreciado na mesma medida em que transmitisse os valores e os bons costumes da nova ordem estabelecida. Afinal de contas,

“[...] o homem tem sede de melhores e mais selecionados divertimentos, do contrário atirar-se-á, desenfreado, a turbulentas distrações, que apressam a sua queda e perturbam o sossego da sociedade. Caso o legislador não saiba nortear essa propensão do povo, não haverá por onde evitar prazeres bacânticos nem perniciosos folguedos, nem os excessos mil tramados pela ociosidade”.⁸

Veremos mais adiante que à época de referência deste presente trabalho, ou seja, na virada para o século XX, o tipo de teatro mais frequentado na nossa capital federal não só era um passatempo destinado a preencher a ociosidade das camadas médias cidadinas recém-formadas, como era acusado pela elite intelectual (e às vezes, ambigualmente por um de seus maiores autores, Artur Azevedo) de estar muito mais próximo dos “prazeres bacânticos” do que de uma arte construtiva que unisse “entretenimento [...] ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo a educação”,⁹ como queria Schiller de “um bom e permanente palco”.¹⁰ Esta acusação será problematizada mais à frente no trabalho.

Se fosse este o espaço apropriado, poder-se-ia nele debater também variações e contradições sobre estas ideias a partir dos escritos de Lessing, Goethe, e de iluministas franceses

⁷ SCHILLER, 1991, p. 42 (grifo meu).

⁸ Ibidem, p. 46.

⁹ Ibidem, loc. cit.

¹⁰ Ibidem, p. 44.

como Rousseau, Voltaire e Diderot. Mas escolhemos aqui apenas resumir e comentar alguns pensamentos de Friedrich Schiller, por nos parecerem ser os que mais claramente apresentam a origem e as contradições da tendência missionária e educativa que surge atrelada à própria gênese da arte burguesa. A partir do pensamento alemão do final do século XVIII pudemos apresentar vários dos elementos ideológicos que sobreviveriam na arte, na literatura e no teatro da república brasileira recém-implantada, tais como a arte formadora de almas, a “liberdade decorosa” do cidadão, a ideia do Estado-nação, a missão da arte, ascetismo do artista, equilíbrio de pulsões, idealismo, progressismo, divinização e conseqüente hierarquização da Razão e do Belo. Via pensamento francês - ou mesmo em ligação direta com românticos brasileiros como Gonçalves Dias, que tinham especial interesse pela arte e o pensamento alemão - estas premissas missionárias da arte burguesa estiveram a partir do século XIX entranhadas no fazer e no pensar de artistas, críticos, governos e público brasileiros. Aqui também artistas empenharão suas vidas e obras em torno de uma ideia de progresso humano duradouro e sem sobressaltos, na esperança de que a arte, equilibrando razão e sentimento, forma e conteúdo, ao educar os corações dos homens para o belo, ajudaria toda uma sociedade a civilizar-se. É claro que a situação de submissão internacional fez com que, abaixo dos trópicos, a ideia de “civilização” (e conseqüentemente a de missão) tivesse que obrigatoriamente se confundir com a de assimilação de uma modernidade liberal ostentatória e distintiva para a classe dominante, ou de adaptação a um modelo externo considerado superior, fosse no campo econômico, político, estético ou de costumes.

No campo estético, que é o que mais nos interessa, podemos identificar o pensamento schilleriano no discurso de uma arte empenhada em diversas fases do desenvolvimento do Brasil enquanto nação. Por vezes a ideologia que busca o Belo Ideal equilibrador de pólos pode, por aqui, servir ora como discurso de unificação nacional, ora como contestação sócio-política, mas também como avalizadora de uma arte de elite, e quase sempre como justificativa para a amplificação da violência inerente ao processo com que se dá a imposição de uma cultura hegemônica sobre outras periféricas. Afinal de contas, para a filosofia de Schiller “A tarefa da educação estética é fazer das belezas a beleza”. (SCHILLER, 2002, p.84)

Voltaremos agora um pouco no tempo, no intuito de especificar, dentro do teatro brasileiro, algumas das formas e contradições em que floresce a tendência do engajamento artístico até a época de Artur Azevedo.

1.3 Teatro como instituição civilizatória

O Teatro Jesuítico, primeiro a chegar ao Brasil, não tinha a pretensão de ser belo, mas simplesmente de catequizar índios. No livro *Teatro seu demônio é beato*, Mariângela Alves de Lima e José Arrabal (1982) se alternam em artigos que seguem o desenvolvimento deste caráter do teatro feito no Brasil, um teatro que é, neste primeiro momento, mero mecanismo para um fim não-artístico (conversão religiosa) e que para eles “mantém, ao longo do tempo, um desejo obsessivo de ser instrumento de salvação da Alma e do corpo, da identidade e do sentido”. (1982, p. 13) O livro segue as pistas deste teatro formador, atrelado aos conceitos do nacional e do popular, em alguns momentos de nossa trajetória teatral. Vai de Anchieta ao CPC e ao Oficina, passando por Gonçalves de Magalhães e João Caetano, e chega à conclusão de que aqui nunca houve uma poética teatral que não incluísse, ao menos como um de seus itens, alguma das três tarefas salvacionistas citadas (corpo, alma, sentido).

Em “Ecce Homo”, (ARRABAL, ; LIMA, 1982, p. 49-67) Mariângela Alves de Lima discute os problemas da relação do teatro com o povo e a questão da nacionalidade à época do grande ator João Caetano. A escritora enxerga a questão do palco no século XIX como fundamentalmente de ordem econômica, sem espaço para interiorizações ou reflexões fora do espírito de comunicação imediata e satisfação do público.

França Júnior, Martins Pena e o ator Vasques descobrem o Brasil através da crônica, do contato direto com as exigências e a receptividade da plateia. Outros autores, mais empenhados na formulação teórica de uma identidade nacional para o drama, produzem mais para o prelo do que para o palco. (ARRABAL; LIMA, 1982, p. 51)

Décio de Almeida Prado parece concordar com esta posição ao colocar João Caetano como figura central do romantismo teatral no Brasil. Sua justificativa para a falta de uma dramaturgia que sustentasse o movimento em bases nacionais também é de ordem econômica:

Antes de comediógrafos ou dramaturgos, foram poetas, romancistas, historiadores, políticos, quando não simples funcionários públicos. Não viveram de suas peças, nem lhe devem, com raríssimas exceções, a sua notoriedade literária. (PRADO, 1984, p. XI).

Como veremos, o segundo critério (notoriedade literária) era e será até hoje infinitamente mais valorizado que o primeiro pela crítica teatral brasileira. Para compreendermos como interagem a crítica e a economia do campo teatral brasileiro no século XIX podemos recorrer a

Pierre Bourdieu, primeiro em “Questões de sociologia” (1983), onde ele define campo como um espaço social onde seus participantes se engajam em relações recíprocas durante suas atividades, e esclarece que campos muito diferentes entre si (como o da política, o da religião etc.) apresentam propriedades comuns que permitem que se possa falar em leis gerais para eles.

Mas em “As Regras da Arte”, Bourdieu (2010) mostra que há em cada campo princípios de organização que lhe são próprios e sublinha algumas características peculiares aos campos culturais — estético, literário, filosófico, intelectual. A primeira é a de que os campos culturais devem ser considerados como um mundo econômico invertido, onde o interesse econômico é substituído pelo desinteresse ou gratuidade estética (o que não significa que não haja interesses no campo cultural, mas que estes apenas não são vistos a partir de uma acumulação econômica). Em segundo lugar, estes campos culturais se fundamentam numa capacidade de autorreflexão, de consciência de si, numa relação mais forte do que em outros campos do presente com um passado de longa duração, seja num movimento de recuperação, ruptura, paródia ou outro. A terceira característica dos campos culturais que Bourdieu aponta é a sua falta de codificação jurídica. Neste campo não há títulos, como na academia. Então quem é escritor? Quem é intelectual ou filósofo? A definição destas identidades remete à luta pelo direito ou pelo monopólio do poder da consagração estética ou intelectual.

Não tivemos acesso a uma descrição particular ao Brasil tão extensa e minuciosa quanto a que Bourdieu faz das forças influentes no campo cultural da França na segunda metade do século XIX. Embora alguns dos fundamentos que são discutidos ali possam ser comparados com o caso brasileiro, muitos mecanismos parecem não ter analogia direta com o sistema cultural da época de Artur Azevedo. Os trabalhos de Flávio Kothe (1997; 2000) focalizam o fato de no Brasil estas forças estarem atreladas às diversas formas de idealismo engendradas nos vários discursos de organização do poder. Partindo da catequética, que, sem se pretender ficção, mas uma verdade absoluta, foi incorporada (às vezes a contragosto por seus autores) ao cânone luso brasileiro, Kothe coloca o ideal transcendente como fundador e base do espectro autoritário sobre o qual teria se formado durante séculos a inteligência brasileira:

Ele (este espectro) é a negação da inteligência, mas determinou o modo de ser da literatura (cuja natureza íntima é, porém, formular o outro, a alternativa). A liberdade, a ciência e a arte são forçadas a começar com a exclusão à medida que se realizam como transcendência, como ir além do horizonte estabelecido. (KOTHE, 2000. p. 101)

O autor ressalta que este início determina o resultado final e o ponto a que se quer chegar, ao definir o cânone brasileiro como um sistema. Nele, a finalidade de todo o discurso determinaria a presença do fim no começo, e o começo estaria determinado pelo fim. A partir daí ele segue o desenvolvimento de nosso cânone literário como um sistema constituído durante o Império e que, misturado à promessa de verdade absoluta da ideologia civilizatória, alimenta e se alimenta das estruturas de poder vigentes nas diversas etapas de nossa formação, impedindo a autonomização relativa da arte, nos moldes em que são descritos por Bourdieu para a França de Flaubert. Quanto à segunda metade do século XIX, Kothe revela boa parte dos mecanismos que faziam com que a criação artística do período estivesse submetida à ideologia da elite burguesa carioca em ascensão, como o sistema de conhecimentos e amizades que asseguravam prestígio, os interesses econômicos do mundo do jornalismo crítico (de onde quase todos os artistas de origem não-aristocrática tiravam seu sustento), a submissão às ideias europeias e o estabelecimento de uma hierarquia canônica a partir da criação da Academia Brasileira de Letras em torno do nome de Machado de Assis. A subordinação dos artistas junto ao empresariado da nascente e precária indústria da comunicação garantiria à ideologia elitista um esquema de manutenção e divulgação que vinculava a arte a preceitos europeus de racionalidade, progresso e erudição, que por sua vez serviriam de barreira delimitadora do acesso à cultura para as camadas não-educadas da população. Na mesma medida em que este sistema valorizava a alta cultura e alimentava a exclusão social, limitava o mercado consumidor e dificultava a autonomização econômica das chamadas formas cultas de arte, inclusive o teatro.

Procópio Ferreira (1979), ator do chamado teatro comercial de bulevar da geração pré-moderna do século XX, ataca o elitismo no teatro e faz a defesa do gênero popular ao traçar sua origem em *O Ator Vasques*, escrito em 1938. Trata-se da biografia do primeiro ator a fazer sucesso com o teatro musical e considerado um dos responsáveis por sua introdução na dramaturgia brasileira, ao adaptar parodisticamente para *Orfeu na Roça* a opereta de Offenbach *Orfeu nos Infernos*, em 1868. Apesar de um livro pouco isento e pouco rigoroso quanto às fontes, *O Ator Vasques* é muito esclarecedor quanto à tensão entre legitimação artística e exploração comercial do filão popular pelo teatro, cuja tradição remonta ao século anterior, de onde o autor vai buscar uma genealogia que “jogue” a seu favor. Logo na introdução, depois de defender a inutilidade de se importar um tipo de teatro para o qual o público local não está preparado, Procópio esclarece sua posição quanto à educação pela arte: “Outro erro é imaginar o público

passível de uma educação artística pela própria arte em função. O público a procurará de acordo com seu estado mental. Cada povo tem a arte que merece.” (FERREIRA, 1979, p. 13)

A introdução do livro começa por contestar da figura de João Caetano o título de representante no teatro brasileiro, justificando que à época do grande ator trágico não haveria ainda um teatro nacional, pois este carecia ainda de autores – um problema para o qual nosso primeiro ator haveria fechado os olhos, optando em geral pelo repertório romântico e clássico internacional. Para Ferreira, “A arte aristocrática de João Caetano fora mais uma gala, do que uma necessidade pública. João Caetano tinha mais admiradores na elite do que na multidão.”¹¹ E ainda dispara: “Aos auxílios dispensados pelo governo a João Caetano, devemos a existência desse grande ator”¹².

Em carta datada de 24 de agosto de 1863, e endereçada ao Marquês de Olinda, João Caetano sugere que o governo imperial se responsabilize por um conservatório e por melhores condições de trabalho para a classe artística. Assim como depois fez Artur Azevedo em sua incessante campanha pelo Teatro Municipal, João Caetano acreditava que a única forma de elevar a arte teatral seria o governo se arvorar em “locomotor dessa grande máquina que civiliza, instrui e entretém o povo.”¹³

Como o livro exemplifica, a posição de defesa do teatro “civilizador” já era comum no teatro brasileiro do século XIX, embora a defesa consciente e racional de um teatro “popular” seja apenas a do próprio autor, já em 1938. O próprio ator Vasques não demonstra no livro um discurso articulado que sustente uma opção ideológica pelo popular, que aparece muito mais como opção pela sobrevivência. Pelo contrário, o livro conta suas fracassadas tentativas de fazer teatro “sério” em meio ao sucesso das operetas francesas, além da sua luta em prol da construção de um monumento em homenagem ao seu grande mestre da arte trágica.

A trajetória de Vasques ilustra bem a segunda metade do século XIX no teatro carioca/nacional (a essa época eram a mesma coisa). Se em 1855 a criação do Teatro Ginásio Dramático satisfazia à demanda de uma plateia selecionada cuja atualização com os padrões europeus não mais lhe permitem se identificar com os melodramas românticos, quase ao mesmo tempo, na virada para a década de 1860, o surgimento do *Alcazar Lyrique* inaugurou uma tradição de importação de gêneros franceses de espetáculos populares que misturavam música,

¹¹ FERREIRA, 1979, p. 36.

¹² Ibidem, p. 13.

¹³ Apud FERREIRA, 1979, p.15.

variedades, diversão e erotismo (inclusive com a prostituição de atrizes). Estas duas estreias marcam o início da bifurcação do meio teatral entre o teatro “sério”, ligado aos valores da literatura e sem sustentação financeira, e o teatro popular e auto-sustentado dos gêneros musicais de entretenimento – uma divisão que perpassará a estreia de *O Mambembe* e, como veremos adiante, sobreviverá com adaptações até meados do século XX.

O gênero de teatro praticado no Ginásio Dramático era o da comédia realista, de peças, a princípio, também importadas da França, que João Roberto Faria (2001, p 86-7) descreve como sendo sérias, cujo objetivo era menos fazer rir do que descrever e discutir os costumes da burguesia, e melhorá-los através da crítica moralizadora. Em 1957 José de Alencar iniciou uma tradição de dramaturgia brasileira nestes moldes, que foi seguida por uma dezena de dramaturgos brasileiros, como Quintino Bocaiuva e Pinheiro Guimarães.

O jovem Machado de Assis, para quem o teatro também seria “o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos”,¹⁴ foi, como crítico e censor, um grande incentivador da alta comédia praticada no Ginásio Dramático, e em 1859 já mostrava afinidade com o princípio schilleriano de equilíbrio entre a ideia e a matéria, enquanto estratégia artística para o progresso humano.

O Teatro é para o povo [...] uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos de sua atividade. Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente.¹⁵

Mas esta ideia de um artista capaz de ir “ao fundo das massas” e de “copiar a civilização existente” não impediu Machado de engrossar o coro de intelectuais, jornalistas e escritores que execraram a invasão dos gêneros populares e, alguns anos depois, os culpavam pelo malogro do teatro “sério”.

Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou

¹⁴ ASSIS, Machado de. *Ideias Vagas: A Comédia Moderna (de 1856)*. In MASSA, Jean M. *Dispersos de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1965, p. 32, apud FARIAS, 2001, p. 107.

¹⁵ ASSIS, Machado de. “Ideias sobre o Teatro” (1859). In ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro. Jackson, 1951, vol. 30, p. 7-20, apud FARIAS, 2001, p. 111.

obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala os sentimentos e instintos inferiores?¹⁶

Artur Azevedo, que além de trabalhar com Machado na secretaria de obras viárias, integrou com ele o grupo de fundadores da Academia Brasileira de Letras, e passou sua profícua vida teatral na tentativa de juntar aos “instintos inferiores” um pouco do “bom teatro” nos termos em que ele o identificava a partir do padrão europeu. Dentro desta dialética schilleriana da conciliação entre instinto e razão, entretenimento e arte, a literatura e o sustento, o ideal e o possível, é que tentaremos identificar na obra de Azevedo, e principalmente em *O Mambembe*, traços e contradições de um impulso missionário que possam iluminar o estudo sobre sua criação e recepção.

Para José Arrabal e Mariângela Alves de Lima, o teatro de missão no Brasil é aquele feito por “quem não prevê a própria crise”, na tentativa de fixar os traços da nacionalidade incerta e falar ao povo sobre o seu destino. Portanto, seria um teatro que guardaria sob o seu didatismo missionário uma relação autoritária, ou, pelo menos, hierárquica entre palco e plateia. Visto sob este aspecto, o ambiente teatral vivenciado por Artur Azevedo, e lamentado acima por Machado, se configuraria num quadro bastante complexo, onde as ideias de cultura e nacionalidade ainda não existiriam completamente formadas, e cujas contradições só podem ser compreendidas dentro do cenário mais amplo de expansão da classe média e da sociedade como um todo, até a virada para o século XX.

1.4 A *belle époque* como projeto e a arte como missão

O que se pode chamar de “classe média” do Rio de Janeiro de 1904, ano da estreia de *O Mambembe*, era uma multidão de comerciantes, ex-escravos, servidores públicos, militares, engraxates, profissionais liberais, dentistas, barbeiros, pequenos empresários, jornalistas, professores e tantos outros empresários, prestadores de serviços e assalariados que haviam se multiplicado durante quase um século de cômico e mais de uma década de Capital Federal da

¹⁶ ASSIS, Machado de. “Instinto de nacionalidade” (1873). In ASSIS, Machado de. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro. Jackson, 1951, vol. 29, p. 150-151, apud FARIAS, 2001, p. 154.

República. Na verdade, antes da vinda de D. João VI e sua côrte, o Rio de Janeiro colonial quase não apresentava este tipo de população, servindo a cidade principalmente como porto de escoamento de mercadorias coloniais. A abertura dos portos e a mudança do centro de poder para o Brasil trouxe também a necessidade premente de uma melhoria de infra-estrutura e de “civilização” que possibilitasse ao rei o exercício deste poder. Estas melhorias foram incentivadas e implementadas pela recém-chegada família real, que aos poucos transformou a cidade, além de capital política, no grande centro econômico e cultural de todo o endividado porém grandioso império português.¹⁷

O progresso material e cultural da côrte fez surgir, ao lado dos já numerosos escravos e dos nobres donos de terras, uma nova e crescente leva de habitantes livres que viviam do dinheiro ganho com o seu trabalho, que poderiam inclusive estudar nas muitas instituições de ensino fundadas pela família de Bragança e outras escolas que surgiriam depois. Esta tendência de crescimento de uma malha de classes urbanas se manteve durante todo o século XIX, e se acirrou muito com a afluência migratória europeia, em suas últimas duas décadas, quando a mudança nas antigas relações coloniais exigira da cidade um aceleração ainda maior no seu processo de urbanização. Na verdade, o Rio de Janeiro e o Brasil do fim do século passado teriam de passar por uma reforma na sua estrutura política, econômica, social e principalmente cultural para poder se inserir à nova ordem internacional do neocolonialismo.

O último decênio do século foi sem dúvida o mais conturbado, em meio ao processo em que o poder passava das mãos de uma elite agrária de herança colonial para outro tipo de aristocracia, mais inserida na dinâmica do capital agro-exportador, e os segmentos médios urbanos passaram a ter maior participação nos acontecimentos que movimentaram a política da época – principalmente a classe dos militares. Participação que começou com a forte atuação na campanha abolicionista e culminou no golpe que derrubou a monarquia. Um golpe que, embora apoiado por setores aristocráticos descontentes com a abolição, sofreu resistência tanto de uma parte da elite que não aceitava o direito a voto de uma população ignorante, quanto da maior parte dos setores pobres, que se identificavam com o antigo regime através de uma imagem paternalista de governo acima e fora das classes, capaz de gestos benevolentes como o da abolição. (CHAUI, 1980, p. 53-56) Os governos que se seguiram marcaram a confusa e efêmera

¹⁷ NEEDELL, Jeffrey D. Rio de Janeiro, capital do século XIX brasileiro. In _____, 1993. p. 42-48; SEVCENKO, Nicolau. A inserção compulsória do Brasil na *belle époque*. In _____, 1983, p. 51-58; e KOK, 2005. p. 11-13.

época em que o poder esteve nas mãos de um grupo mais organizado das camadas médias da população da capital: os militares. Foi também uma época em que a instabilidade atingiu todos os níveis: guerra civil no Rio Grande do Sul; levante naval no Rio de Janeiro; a revolta de Canudos na Bahia; todos de fundo monarquista e de alto custo financeiro para a recém-criada república, acrescidos da crise econômica causada pela malograda tentativa de uma política de investimentos internos que resultou em um surto de inflação e especulação conhecido como encilhamento.

Para sobreviver a esta crise, o jovem regime se viu obrigado a promover a ascensão dos republicanos de São Paulo, representantes da elite cafeeira bem organizada que havia apoiado o golpe e que eram os únicos com força política e econômica capazes de sustentar a república. Com Prudente de Morais, o poder começa a escapar das mãos dos “radicais” dos setores urbanos (sem sustentação política e econômica para se manter) e a voltar para a elite agroexportadora. (JANOTTI, 1986, p. 77) O governo seguinte, do também latifundiário e ex-governador de São Paulo Campos Sales, assinala a consolidação de uma nova era na república, ou seja, o restabelecimento dos interesses da elite agrária em detrimento dos grupos urbanos emergentes. Jeffrey D. Needel (1993, p. 36-37) explica esta política iniciada por Campos Sales:

Dois aspectos de sua política foram fundamentais para a república que se firmava. Primeiro, a ênfase dada à estabilidade econômica, por meio do conservadorismo financeiro e da manutenção de estreitas relações com o crédito estrangeiro; segundo, um *modus operandi* político que garantia o apoio dos estados para a política financeira do governo, em troca de uma política federal de benefícios para as diversas elites locais estabelecidas.

É a inauguração da famosa “política dos governadores”, que garantia a governabilidade interna ao mesmo tempo em que punha o Brasil numa posição de subserviência ao capital internacional, apostando na valorização cambial para baratear as importações de produtos industrializados para o consumo das elites e, principalmente, adotando uma postura anti-industrialista para com o capital nacional. (AQUINO, 2007. p. 109)

A importância de Campos Sales para este capítulo é que sua subida ao poder marca o início da “belle époque” no Brasil, um período de estabilidade econômica marcado pelo predomínio político das elites latifundiárias e pela implantação de uma visão de mundo fortemente influenciada pela cultura de países europeus, principalmente a França. A história das transformações de nossa capital federal ilustra muito bem o quanto de continuidade podia estar embutido nas reformas, e como ambas estavam relacionadas na conturbada passagem para o

século XX, quando a nova ordem continuou dependendo de estruturas tradicionais para subsistir.¹⁸

Em meio à pressão internacional que a segunda revolução industrial exerceu pela criação de novos mercados consumidores, o governo fazia uso do capital europeu para promover o afrancesamento dos costumes e da urbanidade, adaptando o país para que ele pudesse se inserir no novo jogo econômico internacional, e possibilitar às classes dominantes sua consolidação no poder e o usufruto de um modo de vida europeu¹⁹. Em 1892, não coincidentemente com as reformas de modernização do cais do porto, inicia-se o processo denominado de “O Rio Civiliza-se”, mas popularizado como “bota-abaixo”, quando a capital federal passa por drásticas reformas urbanas, que se acirram a partir de 1903, afastando para longe do centro econômico da cidade as populações mais pobres que habitavam os cortiços e velhos casarões coloniais da cidade velha (área próxima à antiga zona portuária). Consideradas como “focos de epidemias”, mas também de desordem social e criminalidade, as habitações coletivas passaram cada vez mais a ser visadas pelas autoridades municipais. Com a proclamação da República, iniciaram-se as primeiras demolições, expulsando-se os seus moradores e agravando o problema da falta de moradia na cidade. (KOK, 2005, p. 29)

Esta população era formada pelo grande contingente urbano de ex-escravos e trabalhadores pobres, que mantinham traços de uma cultura afro-brasileira e viviam em condições sub-humanas, apinhados em moradias decadentes e sem saneamento, espalhadas nas ruelas apertadas e infestadas de toda a sorte de endemias e epidemias da época. Este quadro era inaceitável para o porto-chave de um país ansioso por ser aceito no clube dos países que mantinham relações comerciais com o a Europa.

A principal reforma desta época, a construção da Avenida Central (atual Rio Branco), ilustra bem a política de “civilização” da zona portuária e de toda a cidade, e também a forma importada e artificial com que tal política foi imposta. (NEEDEL, 1993, p. 58-67) Três aspectos podem ser destacados neste sentido: o primeiro deles, a violência com que a população pobre foi expulsa de suas velhas moradias para dar lugar ao novo tipo de urbanismo.

Esta mesma população iria fixar definitivamente os morros e subúrbios do Rio de Janeiro como a opção de moradia do século XX para as camadas urbanas carentes, pois sua expulsão foi

¹⁸ SEVCENKO, 1983, p. 51.

¹⁹ Ibidem p. 42-46.

executada sem qualquer tipo de política de indenização ou reassentamento, e a solução encontrada pelos sem-teto e miseráveis foi a de se mudarem para além da região da Gamboa, ocupando morros como os atuais Santo Cristo e Mangueira.

Andreilino Campos (2005, p. 51-62) enumera as três versões históricas que existem para o aparecimento da primeira favela no Rio. 1 – Em 1870, ao fim da guerra do Paraguai, com a volta dos combatentes alforriados; 2 – a volta dos combatentes em Canudos, em 1897; e 3 – a destruição dos cortiços, como o famoso “Cabeça de Porco”, em 1893. Campos ressalta que todas as três versões sugerem o surgimento da favela como resultado de um fato isolado, onde o novo favelado praticamente não tem atuação no processo político gerador e expansivo das favelas, que na verdade existe até hoje. Seu livro ainda levanta o problema de que os relatórios e a literatura histórica existente fecham os olhos para o fato de que os principais atingidos eram os negros, tratando todos indiscriminadamente como população pobre. Estas observações dizem muito sobre uma particularidade brasileira da ideologia tecnocrática iniciada na época, e presente até hoje nos círculos intelectuais, que despolariza a questão racial, e cujo mecanismo ideológico veremos ao final deste capítulo.

Outro aspecto simbólico de grande interesse para este trabalho, a salientar na construção da Av. Central, é que o processo do chamado “bota-abaixo”, mais do que pôr fim a prédios coloniais da cidade, abalou profundamente antigos alicerces culturais, abrindo o espaço urbano para a implementação em larga escala de um modelo cultural estrangeiro.

Seus habitantes tinham desenvolvido, durante anos e anos, formas de resistência e de sobrevivência, valores culturais e sociais que, de uma hora para outra, desaparecem sob o peso da picareta. Podemos dizer que são comunidades inteiras que desaparecem, indivíduos que perdem sua identidade social, na medida em que veem seu universo cotidiano transformar-se em poeira, em questão de dias. (ROCHA, 1995, p. 102)

Na verdade, este era um dos princípios fundamentais da “Regeneração” que guiaram a metamorfose da cidade: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional, o que incluía a proibição de todo e qualquer elemento de cultura popular, como festas, folguedos, jogos, curandeiros, cultos, capoeira, candomblé, bumba-meu-boi, maxixe, violão, serestas – tudo que pudesse macular a imagem de civilizada da sociedade dominante. Segundo Martha Abreu (1999, p. 337-348), esta política fazia parte da mentalidade higienista, e significou apenas uma radicalização republicana de uma tendência que já havia antes, e ainda

durante o Império, teria, por exemplo, acabado com a festa do Divino Espírito Santo, no Campo de Santana.

O terceiro aspecto marcante da criação da Avenida Central diz respeito à qualidade dos prédios ali erguidos junto com a inauguração. Suas fachadas *à la* ecletismo tardio indicavam o tipo de atividade que deveria ser exercida em seu interior, como mandava o estilo de “arquitetura falante” (CZAJKOWSKI, 2000, p.11) da *École des Beaux-Arts de Paris*, e foram até motivo de um grande concurso na época. Frentes luxuosas, compostas simetricamente por ornamentos que retratavam diferentes épocas e culturas e que ostentavam a grandeza e as conquistas da civilização ocidental, sugeriam a promessa de luxo, conforto e exuberância da nova civilização tropical que se erigia aos moldes europeus. A racionalidade, o equilíbrio e a disciplina ficavam por conta da rigidez de simetria e proporção com que eram organizados os ornamentos. (CZAJKOWSKI, 2000, p. 9-11) Entretanto, a arquitetura interior destas construções não seguia a mesma regra que a exterior, compondo-se de estruturas simples e sem funcionalidade. Muitos galpões precários com fachadas luxuosas foram então erigidos na famosa avenida, caracterizando bem o tipo de utilitarismo com que a cultura europeia estava sendo aos poucos assumida pela elite. A visão marxista de Nicolau Sevcenko (1983, p. 49-51) enxerga, em toda a ideologia liberal das elites brasileiras daquela época, este mesmo padrão das fachadas da Av. Central, já que, como objetivo implícito da modernização, haveria a urgente necessidade de “salvar as aparências” que permitiriam ao crédito internacional fluir para cá. Este processo chamado de Regeneração Nacional (do qual a Av. Central é símbolo), deveria fazer de conta aos olhos estrangeiros que o Rio era uma capital higienizada de um Brasil modernizado, onde a livre iniciativa e o capital haveriam vencido o atraso das oligarquias tradicionais. Este mesmo processo foi todo ele dirigido pela ação coordenada de um bloco governamental monolítico, que apesar de se pretender politicamente despolitizado, a-partidário, comprometido apenas com o projeto de gestão eficiente, pacífica e estabilizadora, era na verdade dominado pelas mesmas oligarquias tradicionais identificadas com a antiga ordem econômica imperial e até colonial. Mesmo em práticas antiliberalistas, como o convênio de Taubaté e o intervencionismo na economia do café, o discurso do governo passou a ser todo ele autorizado pelas premissas liberais.

1904 é um ano decisivo neste processo. Vários dos marcos cruciais da Regeneração ocorreram neste ano que é o da estreia de *O Mambembe*. Além da construção e inauguração parcial da Avenida Central e todo o processo de re-urbanização que isso acarretou, temos a

promulgação da lei da vacina obrigatória, a supressão violenta de todas as últimas grandes revoltas populares pós-proclamação da república, inclusive da revolta contra a própria lei da vacina, às vésperas da estreia de *O Mambembe* (apenas esta revolta com 30 mortos, 110 feridos, 945 presos e 461 deportados.²⁰).

Depois da demolição, da repressão e da exclusão, o país já podia exibir uma imagem de pacificado, sanitarizado, urbanizado e liberal, uma terra onde uma classe culta poderia usufruir e consumir produtos e costumes europeus. Esta elite se vestia como em Paris, lia os romances franceses e se reunia nos “salões”, “clubs”, e no Teatro Lírico - onde se assistia às atrações da ópera e do teatro internacional. Estas reuniões sociais aconteciam em torno das novidades do consumo europeu em todos os níveis, menos pelo seu possível conteúdo e mais pelo caráter distintivo da própria aristocracia, num jogo de aparências que era fundamental para a nova identidade desta classe (ORTIZ, 1988. p. 30-33)

As camadas médias acompanhavam, o quanto podiam, o fetichismo do consumo europeu adotado pela elite afrancesada, pois a França (e toda a Europa) funcionava então como símbolo de um ideário de progresso universal difundido não só nas classes aristocráticas, mas em toda a forma de pensamento da época, espelhado pelo cientificismo, positivismo, naturalismo literário, e outras formas de expressão intelectual.

Além da óbvia dificuldade financeira em acompanhar a moda europeia, que impunha artigos caros demais para os menos abastados, outra questão diferenciava o francesismo da elite de seu reflexo na classe média. Enquanto a primeira fazia questão de rejeitar tudo que não fosse do “mundo civilizado” e se livrar do passado colonial, a outra era impregnada pelas várias raízes culturais que fizeram parte de sua formação. A cultura afro-brasileira dos ex-escravos; os costumes dos comerciantes portugueses; a miscigenação indígena dos primeiros séculos de colonização; as tradições populares de imigrantes pobres europeus; tudo isto e mais muitas outras influências, normais para a cidade portuária mais importante do país, faziam parte do cotidiano urbano de suas camadas médias.

A enorme classe dos trabalhadores médios urbanos se via, portanto, “espremida” entre estas duas culturas. Uma era mestiça, multifacetária, heterogênea, local e considerada como inferior e se tornava um empecilho ao desenvolvimento; a outra era elegante por origem, “civilizada”, progressista, mas importada arbitrariamente pela classe dominante e inalcançável

²⁰ SEVCENKO, 1983, p.19-30, e dados em CARVALHO, 2002, p. 126

para os outros – seja pelo consumismo caro que impunha ou por sua falta de ressonância nas camadas com menos instrução europeia. A capital federal se vê então no início do século com a necessidade de encontrar sua própria identidade cultural e nacional.

Muitos intelectuais atuantes nas mais diversas áreas expressavam esta necessidade de auto-investigação em suas obras. Nas letras, esta tendência se verificava desde a década de 1870, que arrastou para a literatura naturalista não só escritores-jornalistas (pertencentes às camadas médias), mas também jovens de famílias com origem aristocrática, mas que estavam em pleno processo de aburguesamento, com a decadência da tradicional intimidade entre a aristocracia e o mundo da escravaria. Assim, para os intelectuais da “Geração de 1870”, que tinham assumido ideais universalistas no lugar da antiquada busca romântica de uma singularidade literária nacional, inspirada no folclore e nas tradições populares, o saber técnico-científico passa a ser o fiel de uma balança onde nossa cultura é avaliada por um padrão julgado universal. (VELLOSO, 1988, p. 7) Nas artes, dentro das famílias, assim como no espaço urbano, o momento era o de um novo delineamento do espaço e do discurso, para o bom funcionamento de antigas funções sociais.

Segundo Kátia Muricy (1988, p. 13-17), a medicina representou, no Brasil, o mesmo papel que Michel Foucault (1987, p. 125-172) destaca para a cultura militar na Europa do século XVIII, ou seja, o de veículo por onde a racionalidade penetrou no dia a dia da crescente e múltipla sociedade civil, fazendo da disciplina e do culto à organização o novo e anônimo meio de controle e poder sobre corpos, mentes e instituições. Se Schiller havia sonhado, como tarefa educativa da arte, a elevação do homem até sua identificação ao Estado, o século XIX havia assumido o discurso técnico-científico como trabalho homogeneizador e organizador das multidões. Marilena Chauí (1980, p. 51) lembra que a ciência como critério de diferença entre a cultura dominante e a dominada é comum em toda a civilização ocidental, sendo favorável ao mecanismo de dominação, na medida em que a suposta neutralidade do saber disfarça seu caráter de opressão, além de eleger os “incultos” como incapazes de autogerência. Mas a filósofa paulista destaca o paradoxo que significou este tipo de mecanismo de aburguesamento nos países periféricos, onde as formas de controle institucional não conseguem dar ao exercício do poder a invisibilidade e a impessoalidade do saber, tendo que apelar às formas tradicionais de repressão e violência, como vimos acima no caso da implementação da nova ordem no Brasil.

Aqui, este paradoxo gerou no meio intelectual brasileiro certas adaptações do discurso dominante da época, aprofundando o caráter de fusão entre os elementos do sistema teórico original e o contexto ou “tradição” sócio-político brasileiro, o que já seria natural a qualquer processo de “assimilação”.

O livro do historiador gaúcho Éder Silveira (2005), sobre eugenia e higienismo no Rio Grande do Sul, caracteriza bem a maneira como, a partir de leituras originais de determinados textos europeus, a incorporação de ideias estrangeiras deu-se de forma seletiva e bem instrumentalizada no Brasil. Seguindo as trilhas da “Geração de 1870” o autor analisa como o discurso médico, articulando eugenia e higienismo, possibilitou “construções narrativas” sobre a identidade brasileira que ressaltavam a “diferença” na fixação de papéis sociais e de estereótipos para amplas camadas da população, como negros, brancos, mulheres, pardos, etc. Essas narrativas eram sustentadas mundialmente pelo evolucionismo darwiniano e pelo “racismo científico” da época.

Mas a originalidade de “misturas e hibridações” com que o projeto homogeneizador dos modelos eurocêntricos foi introduzido em nossa realidade heterogênea, de sujeitos diferenciados com trajetórias cruzadas em um mesmo espaço e tempo (“entre-lugar”), gerou um discurso ambíguo por parte da *intelligentsia* brasileira, no qual o modelo médico higienista-eugenista, ao apontar caminhos para homogeneizar as diferenças e, assim, alçar o país à condição de “civilização”, transformou, “em nosso favor”, o problema eugênico da raça (sem solução em um país de negros e mestiços) em um problema higiênico de doença, passível de cura pela medicina.

Ainda que discordassem quanto aos caminhos a serem percorridos, os médicos brasileiros, dispostos a não perder as esperanças em relação à reabilitação do brasileiro, elegeram como alvo a doença, ou seja, há uma possibilidade de reabilitação, na medida em que a doença simboliza a transitoriedade, ao contrário da degeneração racial, que significa condenação perpétua ao atraso. (SILVEIRA, 2005, p. 159)

Assim, a fúria sanitária do bota-abixo expressava, em demolições, expulsões, vacinas e obras, o mesmo que o racionalismo expressava nas artes “cultas”, ou seja, a purgação da sociedade em direção à belle époque, um período de unidade e bonança, onde todas as diferenças e influências culturais seriam excluídas, ou suprimidas pela magnífica visão do exotismo, que lhes deixaria apenas a rarefeita função de testemunho do triunfo universal da civilização europeia, racional e homogênea. Mas para os intelectuais, o teatro ligeiro era uma pedra no sapato daquele projeto, uma vez que, enquanto eles aplaudiam e sonhavam com a metamorfose

física e moral da cidade, pela primeira vez milhares de cidadãos estavam dispostos a pagar pelos ingressos de teatro, sustentando a nascente indústria do entretenimento, contanto que esta não caísse no didatismo, e mantivesse espetáculos com tendências culturais vivas, contraditórias e tão variadas quanto a multiplicidade de seu público ávido por diversão. Mas seria mesmo só essa a participação do teatro ligeiro na sociedade da época?

1.5 Revista de ano também civiliza?

Ou: entre a missão e a *chirinola* industrializada

Eu sou a Revista de Ano Brasileira; / Quem diz que as artes profano /
Diz asneira; / Aqui, como em toda parte, / Sou benquista, / Porque há
sempre um pouco de arte / Na revista²¹

No mundo inteiro, o teatro musical ligeiro fez parte da criação de uma grande malha de produtos voltados para o consumo cultural das multidões urbanas que não paravam de crescer durante o século XIX. No Brasil da década de 1870, os capitais ociosos recém-liberados pelas restrições ao tráfico negreiro começam a encontrar na indústria do entretenimento uma boa opção de lucros. Fernando Mencarelli (2003) mostra, através do exemplo de trajetórias pessoais e empresariais, como as companhias de mágicas, revistas de ano e operetas se tornaram um negócio lucrativo e em expansão a partir de 1870 no Rio de Janeiro.

Formadas pela associação do capital de investidores da elite política e econômica à experiência de profissionais do ramo, estas empresas poderiam ter objetivos considerados mais ou menos artísticos, ou terem simplesmente fins de especulação, como muitas à época do encilhamento. De qualquer modo, o alto grau de formalização do negócio da diversão ligeira pode ser medido pela maneira com que eram feitas as incorporações, fusões e contratos entre acionistas, investidores e empresários, sempre mediados por bancos, a ponto de algumas vezes ser dispensável a presença de um empresário especialista do ramo teatral (MENCARELLI, 2003,

²¹ AZEVEDO, Artur. *Gavroche*. In _____. 1987, tomo IV. P. 562.

p. 103-104), dependendo do nível de exclusividade do comprometimento das empresas com o lucro.

Estes empresários, por sua vez, societários ou contratados, também mostravam grande conhecimento do caráter negocial do meio teatral ligeiro, a julgar pelos expedientes comerciais e industriais de que lançavam mão. A formação (e oficialização) de cartéis foi uma prática comum entre eles, na tentativa de controlar um meio crescente e muito lucrativo, e servia para evitar a concorrência entre os empreendimentos, fixar limites de salários, baixar preços de anúncios, fornecedores e outras despesas (MENCARELLI, 2003, p. 105-106). Esta formalização jurídica em favor do capital investido não se refletia, porém, nem em estabilidade nem em oficialização de laços trabalhistas para os profissionais contratados, uma vez que as empresas se faziam e desfaziam ao sabor dos interesses dos investidores, e também pelo fato de não haver ainda, no Brasil desta época, leis que regulassem qualquer contratação profissional, muito menos a de artistas.

Apesar disso, a nova indústria, que crescera muito desde os tempos do Alcazar, apostava na diversão através da espetacularidade cênica resultante da reunião dos talentos de grandes artistas, palhaços, divas, cômicos, galãs, cenógrafos, escritores, maestros, músicos e, ao contrário da tradição de teatro edificante e unívoco dos literatos, atingiu multidões ao reunir no palco essa grande diversidade de sujeitos e práticas constitutivas do cenário cultural carioca. Mencarelli afirma que, para os dramaturgos-literatos, “diante dos borderôs, os projetos de uma grande dramaturgia nacional tornavam-se um sonho do passado, ou de um futuro subvencionado”. (MENCARELLI, 2003, p. 43). Incluem-se neste conjunto de intelectuais decepcionados os maiores autores deste mesmo teatro ligeiro, como Artur Azevedo e Moreira Sampaio, que mantiveram conduta ambígua diante das peças da nova indústria teatral – lucravam ao escrever para elas, sem deixar de lamentar sua existência enquanto “decadência da arte teatral”. A ambiguidade de Azevedo superava a de Sampaio, uma vez que este não tinha a pretensão daquele, de elevar o nível das peças ligeiras ao patamar de arte - espécie de obsessão conciliatória perseguida pelo autor de *O Mambembe*.

Esta diferença de posições fica bem clara em uma série de cartas transcritas na coluna de Artur “O Teatro”, que começa com duras críticas do autor da coluna à falta de gosto literário da mágica *Cornucópia do Amor*, de autoria de seu amigo e parceiro Sampaio, que se defende dos ataques por trás da lógica capitalista do ramo: “[...] nós, que fazemos do teatro uma profissão

escrevendo para ele, só podemos oferecer ao negociante [o empresário teatral] gênero vendável”²². Na tréplica, Azevedo mostra seu ideal de conciliação entre arte e indústria, ao dizer que “O nosso comediógrafo poderia, se quisesse, dar-nos uma peça muito mais interessante sob o ponto de vista artístico, sem prejudicar o seu trabalho sob o ponto de vista industrial.”²³

Quatro anos depois, Artur se veria nesta mesma situação, mas em posição invertida, ao utilizar os mesmo argumentos de Sampaio, para se defender dos ataques de Coelho Neto, que responsabilizava suas revistas pela decadência do teatro nacional. Depois de listar seus próprios fracassos nas comédias de costumes e operetas (veremos adiante que a opereta está no topo das gradações de prestígio no teatro ligeiro) Artur conclui ao amigo e conterrâneo:

Minha reputação, se a tenho, meu caro Coelho Neto, devo-a exclusivamente a que tu chamas a chirinola. Todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário... Por isso é que reclamo o Teatro Municipal.²⁴

Já vem de então esta obstinada campanha de Artur Azevedo por um teatro estatal, em que uma companhia também estatal pudesse representar tragédias, dramas e alta comédia. Esta solução, última esperança de “regeneração” para o teatro nacional, era consenso entre os autores. O também acadêmico–revisteiro Valentim Magalhães fez coro:

Meu caro Artur, estou contigo, quando pensas que o meio de reformar o nosso teatro, elevando-o, não é a abolição das peças cômicas e ligeiras, musicadas ou não, mas a criação de um Teatro Normal, do teatro-escola, subvencionado pelo governo, quer dizer: pelo Povo.²⁵

Até mesmo Moreira Sampaio (que dentre os intelectuais autores se mostrava o mais consciente e conformado com o seu papel na indústria de entretenimento) naquela polêmica com Artur, já havia esboçado um plano para a regeneração artística do teatro:

[...] torna-se indispensável que neste sentido atuem diversas forças a um só tempo. Em primeiro lugar, a proteção oficial, sem a qual nada se conseguirá; depois as proveitosas lições da imprensa e, decorrente desta, a educação artística do público.

Se ao teatro “sério” só restava esperar pelo auxílio do governo, Azevedo, ao contrário de Sampaio, acreditava ser possível a tal “educação artística do público” por meio de suas peças ligeiras, dependendo da habilidade e da vontade do autor em acrescentar “arte” a qualquer

²² Apud AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 17/12/1894, in _____, 2009. 1 CD.

²³ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20/12/1894, in _____, 2009. 1 CD.

²⁴ Idem, *ibidem*, 17/02/1898.

²⁵ Apud AZEVEDO, Artur. *Op. Cit.*, 24/2/1898. 1 CD.

gênero. Mas o próprio teatro ligeiro estava dividido entre subgêneros que caracterizavam os vários estágios do conflito entre tentativa artística e o puro produto para diversão. No mesmo artigo em que Coelho Neto ataca as revistas de ano de Artur Azevedo, sugere que este escreva operetas, considerado um musical de maior valor literário:

A ópera-cômica, por exemplo, é um gênero agradável, no qual o artista pode trabalhar sem preço de sua pena; a música dá relevo gracioso às cenas sem transformá-las em espinoteadas chulas. Ainda hoje eu ouviria com prazer *O Barba Azul, Os Sinos de Corneville, A Mascote* [...] ²⁶

Décio de Almeida Prado destaca três gradações de distinção artística dentro do mundo dos musicais ligeiros do fim do século XIX, a opereta, a revista de ano e a mágica. “No topo da escala colocava-se a opereta, que além de contar com enredo e personagens como qualquer outra peça, valorizava-se ainda pela música erudita, apesar de saltitante, de um Offenbach e de um Leccocq”. (PRADO, 1986, p. 258)

De acordo com Mencarelli, baseado em Prado e no estudo de Silvia Cristina Martins de Souza²⁷, para além do espírito satírico e da música saltitante dos cancãs, a operação textual fundante da opereta, que surgiu em *Orfeu nos Infernos*, e que determinaria o sucesso popular dos musicais nos centros urbanos de todo o mundo, seria a transfiguração do *raisonneur* unívoco do teatro como tribuna, que julgava os fatos da peça à luz da razão para expressar um ponto de vista, seja moral ou de projeto de nação. O que a importação da opereta teria trazido para a dramaturgia do teatro musical brasileiro seria um novo tipo de *raisonneur*, identificado com a opinião pública, sujeito à dúvida e às contradições de vários pontos de vista, que evoluiria para personagens como Zé Povinho e Opinião, o *compère* da revista de ano (compadre no Brasil), representante da multifacetária população das ruas cariocas em um palco que Mencarelli classifica como polissêmico.

Já vimos com Vasques que a dramaturgia ligeira carioca se iniciou com a transposição, tradução, e principalmente a paródia das operetas importadas. Ao se defender das acusações de Coelho Neto de que a sua *A Filha de Maria Angra* teria inaugurado esta prática, e assim contribuído para a decadência do teatro brasileiro, Artur Azevedo argumenta que quando fez esta paródia de *La Fille de Me Agnot*,²⁸ o Rio já estaria tomado de paródias feitas por Augusto de

²⁶ COELHO NETO, *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10/02/1898, AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 17/02/1898, in AZEVEDO, 2009. 1CD.

²⁷ MENCARELLI, 2003, p. 18, baseado em PRADO, 1999 e SOUZA, 2002. p 237-238.

²⁸ De Siraudin, Clairville e Koning, música de Lecocq.

Castro, Furtado Coelho, e talvez até mesmo Machado de Assis já tivesse contribuído anonimamente para uma paródia de *A Dama das Camélias*²⁹.

A evolução da opereta no mercado cultural das últimas décadas do século XIX é útil para entendermos a complexidade das tensões entre críticos e criadores, entre o valor industrial e o artístico. Na época de sua chegada no Alcazar elas foram consideradas culpadas pelo fracasso do teatro sério no Brasil, mas a partir da fixação da dramaturgia nacional ligeira, as operetas vão, aos poucos, se firmando como suprassumo do gênero musical, por serem, em geral, importadas, possuírem música erudita (embora saltitante) executada por cantores estrangeiros, e serem identificadas, por seu francesismo, ao consumo da elite ou de setores mais educados e ricos da classe média, que na virada para o século XX, já haviam incluído mais esta diversão em sua bolsa de fetiches distintivos de posição social. A burleta, na virada para o século XX, teria sido a adaptação brasileira do gênero, com enredo no estilo da comédia de costumes nacional e partituras mais adaptadas às vozes não educadas dos artistas brasileiros.

Artur Azevedo, enquanto crítico intelectual e criador de paródias e revistas de sucesso, se pautava pelo crítico francês Sarcey, ao dizer que a qualidade não estava associada ao gênero, não sendo antagônicas arte e diversão. “Na minha opinião, o que estabelece realmente a inferioridade das peças de teatro é, não gênero a que se filiam, mas a maneira por que foram escritas.”³⁰

Um fato que contradiz este pensamento e demonstra até onde ia a ambiguidade do futuro fundador da Academia Brasileira de Letras, é o de que, ao contrário de Moreira Sampaio, os escrúpulos de gênero o mantiveram longe das enormes bilheterias provenientes das mágicas. Literariamente desconsideradas, as mágicas eram diretamente herdeiras dos espetáculos circenses e das feiras - incluindo artistas e atrações destes meios, e sem um enredo coeso que ligasse entre si as variedades. Quanto aos subgêneros do teatro musical da virada para o século XX, Décio de Almeida Prado escreve (sempre com a visão focada na dramaturgia) sobre a mágica:

No nível mais rasteiro, como diversão puramente popular, vicejava a “mágica”, adaptação portuguesa ou brasileira da féerie francesa com a sua comicidade formada por quiprocós e jogos de palavras ao alcance de todos, as suas complicadas mutações cenográficas efetuadas em cena aberta e o seu sobrenatural de convenção, onde brilhava Satanás, surgindo inesperadamente dos alçapões cênicos em meio a uma nuvem supostamente de enxofre. (PRADO, 1986, p. 258)

²⁹ AZEVEDO, Artur, “Em defesa”. *O País*. Rio de Janeiro, 16/05/1904, FARIAS, 2001, p. 605-609

³⁰ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 12/03/1896, in _____, 2009. 1 CD.

Entre as atrações populares da mágica e a diversão elitizada da opereta, e contemplando um pouco o público de ambas, estava a revista de ano. Este gênero, também importado da França, mas que fincou raízes profundas no Rio de Janeiro, abrigou o grosso da produção de Artur Azevedo (19 peças) - seus maiores sucessos e, talvez, também os do cenário teatral como um todo. É sem dúvida o que melhor caracteriza esta busca constante de Azevedo por dar uma pouca de “arte” à indústria da diversão. Entretanto, por seu caráter de reportagem, estas peças constituem uma leitura hermética e muitas vezes de significação obscura para o leitor de hoje.

Como a pesquisa tomou a direção de situar *O Mambembe* frente ao resto da produção ligeira de Artur Azevedo, nos vimos na obrigação de estabelecer algumas características comuns à revista de ano, a partir de alguns dos textos disponíveis (apenas sobraram completas as revistas de Azevedo, as dos outros autores desta época estão todas perdidas ou sendo devoradas por traças em arquivos fechados) e, principalmente, a partir da decodificação que deles fazem alguns estudos. Além dos já citados de Mencarelli, os pioneiros foram os de Roberto Ruiz (1988), Flora Sússekind (1986) e Neyde Veneziano (1991), que situam sócio-culturalmente muitas das peças, além de oferecerem um inventário de sua estrutura dramática e de suas convenções teatrais.

Numa mistura de musical e comédia (ou farsa), a revista de ano brasileira consistia num resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior. O fio condutor da ação era basicamente o mesmo em todas elas: uma busca ou uma fuga, uma trama que envolvesse movimentação contínua, que possibilitasse um segundo plano de ação, o das ações episódicas. Estas últimas tinham a crucial tarefa de criticar a realidade social imediata. Daí a análise de uma revista não poder ser feita nos moldes de um teatro realista, dado o caráter externo e não aristotélico da ação. O fio que a conduz é frágil, tênue, e deve ter seu valor medido justamente pela elasticidade que possibilitava a inserção dos mais variados quadros, esquetes, canções, etc.

Tanto Veneziano quanto Sússekind apontam o Rio de Janeiro (e seus costumes) como personagem central de todas as revistas de ano. Quase sempre, para "revisitar" os acontecimentos do ano anterior, as revistas de Artur Azevedo em geral lançavam mão de um visitante estranho (estrangeiro, interiorano ou mesmo um morador do Olimpo ou uma alegoria) à procura de algo (ou alguém) e que se depara com a Capital Federal (ou "Corte"), suas mutações e contradições. Nos dois textos teóricos, aparecem como exemplos deste esquema (entre outras) as peças *Mercúrio* e *O Tribofe*, mas podemos expandir este esquema para várias outras revistas, como *O Rio de Janeiro em 1877*, *Fritzman*, *Comeu!*, *O Mandarim* e *O Bilontra*. Em *O Tribofe*, uma

família caipira vem à capital em busca do pretense noivo de sua filha casamenteira. Esta trama serve apenas de pretexto para que venham à tona os problemas por que passavam os habitantes da cidade naquele ano. Este olhar caipira, estrangeiro, serve como desvendador dos conflitos sócio-culturais do Rio. A analogia com a estrutura de *O Mambembe* se faz então imperativa:³¹ em um movimento inverso, o olhar estrangeiro da burleta é justamente o olhar da cidade,³² que se debruça sobre a realidade (naquela época praticamente virgem) do interior, do caipira, dos coronéis. Mais adiante aprofundaremos esta diferença a nosso ver fundamental e distintiva entre *O Mambembe* e as revistas ou outras burletas de Artur Azevedo

Vamos destacar algumas convenções e características formais do gênero das revistas de ano que serão importantes³³ para a análise de *O Mambembe*, por estarem presentes ou ausentes na burleta de A. Azevedo ou ainda por representarem aspectos pertinentes na cultura teatral do início do século:

TIPIFICAÇÃO: "Os tipos opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas." (VENEZIANO, op. cit., p.120.) Raramente os personagens de Artur Azevedo vão apresentar individualidades. Mesmo em outros gêneros que não a revista, a tipificação vai marcar os personagens. A revista está repleta deles: o malandro, a mulata, o caipira, o português, etc. No caso de *O Mambembe* temos alguns deles, e outros que são uma mescla de indivíduos com caracteres fortes, sem constituírem, no entanto, um tipo perfeito. O personagem Eduardo, por exemplo, traz características de pelo menos dois *tipos acabados*: ao mesmo tempo em que é o funcionário público-cidadão pacato exemplar traz também a característica do galã, o que confere ao personagem aquele tipo de ambiguidade que permite à burleta conflitos mais complexos do que os de revistas de ano.

CARICATURA VIVA: Era um dos recursos mais utilizados pelas revistas de ano de Artur Azevedo: uma figura famosa da época era retratada pelas suas características risíveis. Em *O Mambembe* temos um pouco deste elemento, não na forma explícita das revistas, mas em

³¹Significativo é o fato de Artur Azevedo ter aplicado um segundo tratamento à revista *O Tribofe* para transformá-la em um de seus mais duradouros sucessos, *A Capital Federal*, que (também é importante salientar) é a outra burleta do autor. Devemos frisar que suas duas burletas (um gênero ao qual Artur Azevedo pouco se dedicou) foram e continuam sendo montadas até hoje, enquanto que as revistas que tanto fizeram sucesso no início do século perderam seu sentido no decorrer do mesmo.

³²Lembremos que a companhia de atores é reforçada por D. Rita, Sr Eduardo e Srta. Laudelina, a fina flor da classe média suburbana do Catumbi, que reforçam este "olhar citadino".

³³Muitas outras convenções das revistas (como os números de cortina) ficaram de fora deste apanhado por não terem respaldo na comparação com o texto estudado.

características de pessoas famosas espalhadas sutilmente entre alguns personagens, que na época resultavam altamente reconhecíveis. Na revista ela era pura chacota e motivo de riso por identificação instantânea. Entretanto, na burleta, a caricatura viva precisa passar por um tratamento mais universal, pois este estilo descendia das operetas românticas, onde a graça era menos imediata e os personagens precisavam sustentar uma trama (compromisso quase inexistente nas revistas), ainda que ingênuas ou muitas vezes precárias. Um bom exemplo disso é o que Artur Azevedo faz com o personagem Pantaleão em *O Mambembe*. Entre muitas outras características, o autor julgou ser favorável para a metateatralidade do enredo aquele coronel ser também dramaturgo, e enquanto tal ser ingênuo e prolixo, tanto quanto pretensioso e ambicioso. Estas características Artur foi então buscar em um comerciante do Rio de Janeiro da época, o Comendador Fonseca Moreira, famoso por suas aventuras dramáticas de pouco talento, e que financiava a montagem de seus próprios textos para poder vê-los em cena, todos de qualidade muito discutível, mas de pretensões hercúleas e proporções bíblicas. As empresas que montavam seus textos o faziam para sanarem dívidas com o dinheiro pago pelo autor. No entanto, ao contrário do que aconteceria em uma revista, Pantaleão é totalmente desprendido da pessoa verdadeira que o originou, sendo este laço lembrado apenas pelo nome da peça em 12 atos e 21 quadros de sua autoria: *A Passagem do Mar Amarelo*³⁴, em alusão à “Passagem do Mar Vermelho” de Fonseca Moreira, que já havia sido vítima implacável da ironia de Artur Azevedo em sua coluna “O Teatro”³⁵. Sem o vínculo obrigatório entre personagem (inventado) e personalidade (caricaturada), Pantaleão está muito mais ligado ao arquétipo teatral do avaro libidinoso, e graças a isso, parece poder sobreviver às mudanças de gerações bem mais do que as caricaturas vivas das revistas de ano, que foram perdendo a graça à medida que as pessoas satirizadas caíam no esquecimento popular.

A METALINGUAGEM: A revelação dos próprios procedimentos na revista de ano é um fator importante para a compreensão do gosto teatral da época. O público do início do século carioca adorava e, de certo modo, precisava daquele tipo de "desvendamento" teatral. A análise de Süsskind sobre as Revistas de Ano se baseia em grande parte no que elas dizem de si próprias, no que a autora intitula de auto-explicação: é "como se a revista de ano estivesse impelida a narrar exaustivamente suas próprias mudanças e repetições, num procedimento

³⁴ Segundo consta em MAGALHÃES JR., 1966, o comerciante-autor português então satirizado era “dado a assuntos fantásticos”.

³⁵ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 16/01/1902 e 04/02/1904, in _____, 2009. 1 CD.

simetricamente inverso ao das reformas, demolições e reviravoltas históricas até certo ponto imprevisíveis que marcavam o cotidiano dos habitantes da capital" (SÜSSEKIND, 1986, p. 117). Provavelmente o costume do público com os bastidores do teatro em cena (e o sucesso que este procedimento obtinha nas revistas) foi o que deu ao escritor de *O Mambembe* a intuição de que uma burla com estas características poderia ter vida longa nos palcos, o que não aconteceu em seu tempo. Entretanto, é preciso salientar que a metalinguagem desta burla é apenas temática, no que difere totalmente daquela apresentada pelas revistas, que é basicamente formal. *O Mambembe* comenta o próprio teatro, as dificuldades dos atores, o caráter efêmero desta arte, mas nunca a si próprio enquanto peça teatral, como era a prática das revistas.

COPLAS DE APRESENTAÇÃO: As coplas (fr. *couplets*) eram composições em versos para serem cantadas, fazendo parte integrante do texto dramático. Pela rapidez das cenas e pela absoluta falta de psicologismo no desenrolar da ação, as revistas de ano abusavam deste recurso de apresentação rápida e eficaz, onde o público fica conhecendo uma personagem (principalmente uma alegoria – “Eu sou a Revista de Ano / Brasileira”) ou uma situação de forma simples e direta (na maioria das vezes com muito humor). *O Mambembe* está repleto delas, principalmente para apresentação do conflito de personagens.

ALEGORIA: expediente que permitiu a grande flexibilidade épica ao teatro musicado e lotou as revistas de personagens como A Imprensa, A Jogatina, A Ópera. Voltou com força no teatro político dos anos 60. Não faz parte do formato de opereta de *O Mambembe*.

APOTEOSE: Era o grandioso quadro final de um ato ou de um espetáculo, criado pelo engenho de cenógrafos e maquinistas, a partir de uma indicação geralmente simples dos dramaturgos. Ponto alto das mágicas, podia ser na revista tanto um momento fantasioso como uma homenagem a um fato ou alguém importante do ano que findou. Em *O Mambembe*, a apoteose final tem função dramática e ideológica importante, na medida em que funde a trama com a vida real, ao homenagear a construção do futuro Teatro Municipal e exaltá-lo como única saída para o teatro brasileiro.

A LINGUAGEM: A revista apresentava uma linguagem de fácil assimilação popular. Nela apareciam as gírias, os neologismos, o coloquial, os brasileirismos, etc. Sobre este campo, Antônio Martins Araújo (1983) nos mostra que a obra de Artur Azevedo era um painel dos diferentes registros de linguagem existentes no fim de século e na *belle époque* carioca. Assim como nas revistas, *O Mambembe* contém um grande apanhado destas formas de falar, desde o

português "empolado" (satirizado nas cenas dos dramas encenados pelos personagens da burleta) do teatro até a estilização do caipira do interior, passando pelo coloquial culto (ou às vezes inculto, como é o caso da personagem D. Rita) da classe média da capital.

O CARÁTER POPULAR: Neste levantamento de características que situam as revistas como um gênero popular tem grande importância o trabalho de Maria Helena Kühner (1979), que ressalta vários destes pontos para sugerir um tipo de caráter popular para as revistas. Entre eles, estão a crítica aos costumes da alta elite, o que satisfazia o gosto das camadas menos abastadas, como historicamente sempre aconteceu nas formas populares de teatro; a paródia e a sátira aos gêneros teatrais da elite e a todos os signos artísticos e literários da alta burguesia *belle époque*; a crítica aos costumes de toda a malha que formava a própria classe média urbana, que era o público alvo do espetáculo e se identificava com a sátira social que expressava seus próprios significados menos "expressáveis"; sátira à política em geral: saúde, educação, economia e politicagens estavam sempre em cena; abertura das encenações: contracenação público-plateia, auto-explicação; caráter ligeiro, sem psicologias aprofundadas e pouca preocupação em estabelecer uma moral; registro linguístico falado e cantado com base no público-alvo: coloquial comum às camadas médias urbanas e músicas (e letras) simples, de forte apelo popular.

De todas estas características listadas por Kühner - com outras acrescentadas - para caracterizar o lado popular das revistas de ano, pouco ou quase nada se pode achar na análise formal de um texto como *O Mambembe*, a não ser o caráter ligeiro e pouco aprofundado da trama, e o registro coloquial. De resto, formalmente a peça parece se ligar muito mais ao gênero da opereta que, como já vimos, apresentava elementos mais eruditos, voltados a um público mais refinado e menos aberto às várias interpretações da plateia múltipla das revistas.

1.6 Palco e plateia: observações metodológicas

Entretanto, a temática de *O Mambembe* é que é o traço que deveria ligar a burleta (uma opereta simplificada) à identificação de uma plateia popular. Ao colocar em cena o problema da companhia teatral errante que não sabe se comerá no dia seguinte, Artur Azevedo parecia estar querendo falar de preocupações muito comuns à grande massa da população daquela cidade em

ebulição que era o Rio de Janeiro da virada do século, onde o analfabetismo grassava e a possibilidade de passar fome era uma realidade. Os que poderiam se identificar com este tipo de problema eram aqueles que também o tinham ou temiam. É através desta identificação que o autor coloca dentro da excursão o olhar do próprio espectador: o cidadão-comum, explicitamente simbolizado pelos personagens Eduardo e Laudelina, pacatos moradores do Catumbi (um dos refúgios suburbanos da classe média baixa após as décadas de demolições no centro do Rio) que se veem arrebatados (cada um a seu modo) pela paixão do teatro (no caso de Laudelina) e impelidos a se aventurarem pelas estradas de um Brasil antiquado e interiorano.

A pouca curiosidade do público quanto a este Brasil do atraso, ao lado da ausência da forma aberta que fazia sucesso nas revistas, pode ter sido responsável pela interrupção prematura da primeira temporada de 1904. Afinal, o olhar dos pacatos artistas amadores do subúrbio carioca, Laudelina e Eduardo, de tão sólidos e seguros da moralidade pequeno-burguesa de seu subúrbio, podem não mais funcionar em *O Mambembe* como o *compère* aberto e múltiplo da opinião pública, mas sim como o velho *raisonneur* didático da comédia séria. De qualquer modo, a reflexão sobre a fria recepção de 1904 só poderá ser aprofundada à medida que avançarmos no estudo da recepção do texto.

Já vimos que Fernando Mencarelli coloca a heterogeneidade deste público-massa, da recém-formada metrópole, intimamente ligada ao sucesso dos gêneros que tendiam para o espetáculo de variedades, como as revistas de ano e as mágicas. A hipótese central do livro, assim como de sua tese, contém o raciocínio que já vimos usando aqui até agora - de que a dramaturgia obrigatoriamente aberta destes espetáculos gerava uma multiplicidade de sentidos e discursos que mantinha o acontecimento teatral aberto a diferentes tipos de interpretações e mesmo de usufrutos - dispositivo crucial para uma plateia onde se aglomeravam comerciantes, sapateiros, jornalistas, estudantes, caipiras, imigrantes espanhóis e portugueses, etc., na maioria analfabetos e semianalfabetos, e quase sempre sem nenhuma formação literária. Aparentemente, esta hipótese parece discordar da visão de Flora Süssekind (1986), que duas décadas antes havia escrito seu livro que é a referência principal para os estudos sobre a revista de ano no Brasil. Na visão de Süssekind, o sucesso da revista nasceria de sua eficácia em organizar a história recente e a realidade feérica da capital de forma a dar ao público (visto de maneira geral) a impressão de poder controlá-las. A diferença de foco pode advir do intervalo de tempo entre o trabalho de Süssekind (1986) e o de Mencarelli, (1999), que coincide com a difusão na academia brasileira

das ideias tanto pós-estruturalistas quanto das teorias da recepção, que resultou na valorização da transdisciplinaridade nos estudos culturais.

No caso do estudo do teatro, o próprio Mencarelli reconhece em outro trabalho a recente mudança historiográfica³⁶. Novas abordagens transdisciplinares da cultura e da indústria cultural (filosofia, história, antropologia) desembocaram na reavaliação do textocentrismo no estudo do teatro, e na valorização do fator cênico e de performance. Esta visão, por abranger o elemento de recepção, permite incluir o dado de interação sociológica, histórica, econômica e cultural entre a plateia e os diferentes vetores da criação cênica.

Para ele, este princípio seria fundamental na compreensão do teatro de entretenimento do fim do século XIX, pois ali, concorrendo com o conteúdo dramático,

“[...] um outro repertório de informações próprio da linguagem espetacular entravam em jogo na disputa pelos sentidos expressos pela cena. Linguagens sonoras, rítmicas, corpóreas, visuais promovem outros campos de expressão e confronto. Uma pernada de canção, uma roupa colada no corpo ou um acorde de Lundu podiam proporcionar discussões morais, estéticas, culturais tanto quanto um longo monólogo lavrado em gabinete”.³⁷

Mencarelli se refere à heterogeneidade da produção artística, que reflete a das plateias: divas francesas, palhaços populares, acrobatas, Marselhesa, jongos, maxixe, Deus Apolo, quituteiras negras - para ele não representavam apenas uma bancada de produtos e curiosidades culturais para o consumo exótico e aleatório, mas um território privilegiado de interação cultural.

“A composição variada das companhias, seu repertório eclético, suas dimensões empresariais eram cenário propício para a expressão da diversidade encontrada também nas ruas. Se essa indústria da cena provocava por um lado a massificação do lazer, por outro, possibilitava a expressão da diversidade.”³⁸

Sua ideia de que “personagens, dramaturgias, encenações e interpretações se cruzavam na produção de novos sentidos”³⁹ é fundamentada no estudo de espetáculos e personalidades cujas trajetórias confirmam a interação e o que ele chama de volatilização cultural: maestros negros formados na Itália, coristas francesas vestidas de mulatas e cantando maxixe, comédicos analfabetos de sucesso que improvisavam em cena, etc.

As vantagens da nova e ampla abordagem sugerida por Mencarelli são enormes, e vão desde a sua aplicabilidade a todo o repertório ligeiro (ao contrário da tese de Süsskind, que só

³⁶ MENCARELLI, 2003, p. 8.

³⁷ Idem, ibidem, p. 20.

³⁸ Idem, ibidem, p. 48.

³⁹ Idem, ibidem, loc. cit.

abrange as revistas de ano) à inclusão dos elementos cênicos e de performance. Mas durante a pesquisa, acreditando que as duas visões não eram excludentes, verificamos que a revista enquanto panorama interpretativo das experiências múltiplas da vida urbana, conforme enxergada por Sússekind, ainda poderia ser útil em situações onde o instrumental de Mencarelli se mostrasse insuficiente ou deslocado.

Uma destas situações é o fato, não comentado pelo pesquisador paulista, de que, apesar de todo este cruzamento de culturas, praticamente todos os dramaturgos do teatro ligeiro da época eram jornalistas e acadêmicos, e ligados ao discurso corrente da regeneração nacional, principalmente do teatro nacional. Pela sua ótica, esta constância passa despercebida, ou como se fosse mais uma coincidência daquela mixórdia que resultaria em uma polissemia cênica des-hierarquizada. Apesar de registrar profundamente e com muita competência o caráter industrial do teatro da época, através da historiografia de seus empreendimentos e personalidades, o estudo de Mencarelli parece restrito justo na crítica a esta indústria, devido exatamente à visão polissêmica que não deixa transparecer a função semieducativa e homogeneizadora comum a qualquer entretenimento de massa.

O perigo desta restrição é o de que, ao evitar um modelo geral estruturado, que explicaria o fenômeno teatral ligeiro a partir somente da dramaturgia, o estudioso desta época possa confundir o cruzamento de sujeitos variados, em um campo de conflitos e tensões assimétricas, com um suposto equilíbrio de forças de uma arena culturalmente democrática – o que não era o caso da indústria onde se empregava Artur Azevedo. Apesar de a leitura de Sússekind se propor apenas a explicar o sucesso das revistas de ano, seu alcance político pode se aplicar a todo o conjunto do entretenimento da época. Permite situar com mais clareza, por exemplo, o papel privilegiado do autor enquanto organizador dos vários signos produzidos em cena pelas revistas.

Se o instrumental sugerido por Fernando Mencarelli é mais eficiente na identificação da multiplicidade das forças em jogo, voltar às formulações da década de 80 de Flora Sússekind nos ajuda a identificar as assimetrias de poder e os direcionamentos gerais do processo. Um bom exemplo disso são os trechos das revistas de Artur Azevedo *Fritzmac* e *Mercúrio*⁴⁰, analisados por ambos os pesquisadores⁴¹, onde mendigos e negros são expulsos de suas moradias. Enquanto Mencarelli destaca a forma com que negros, malandros e capoeiras trazem múltiplos olhares e

⁴⁰ *Fritzmac* tem co-autoria do irmão Aluisio Azevedo.

⁴¹ SÜSSEKIND, 1986, p. 138-139 e MENCARELLI, 1999, p. 192-200.

contradições à cena, Sússekínd destaca o esforço da pena de Azevedo em “emprestar às reformas urbanas um caráter consensual”. (SÚSSEKIND, 1986, p. 138) Enquanto em Mencarelli os preconceitos e elitismos, que faziam parte da ideologia do autor de *O Mambembe*, aparecem como elementos a mais no jogo multissignificativo da cena ligeira, a professora carioca deixa entrever que a indústria do entretenimento era estruturada de modo a dar a estes mesmos elementos o preponderante papel de ordenamento, ou de sentido.

Para ela, sentido era sem dúvida o que buscava o público, na maioria recém-chegado ou recém-constituído, sequioso por entender seu papel numa sociedade em constante mutação, e que tinha para ele difícil leitura. A revista, que não exige a linguagem alfabética para revisitar acontecimentos recentes da cidade, cumpre então o papel de trazer à lembrança voluntária, consciente e discursiva, as inúmeras mutações e metamorfoses urbanas, as quais, no momento em que aconteceram, boa parte da população só pôde perceber sob a forma de traumas e choques. A influência do pensamento de Walter Benjamin⁴² é clara nesta formulação de Sússekínd.

Benjamin lembra Marx para afirmar que na indústria, o trabalhador é que tinha que se treinar para adaptar seus próprios movimentos à máquina⁴³, num mecanismo que ele e seus colegas de Teoria Crítica sugerem ser análogo ao das grandes cidades, onde à indústria cultural caberia esse papel de treinamento através da diversão para as massas semicultas. Portanto, a influência do pensamento Frankfurtiano na abordagem de Sússekínd é rica para pensarmos o teatro ligeiro como protótipo da indústria cultural. Neste sentido, a revista panorâmica e seus similares pode ser lida dentro do contexto de “O Rio Civiliza-se” como parte do trabalho de homogeneização de que falam os estudiosos do assunto, assumindo o papel de semieducação para as massas.

Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em sua crítica à indústria cultural, revelam o paradoxo que coloca a diversão como prolongamento do trabalho mecânico das massas no capitalismo tardio. Para eles, a mecanização da sociedade é tão brutal e onipresente em todas as formas de lazer e percepção, que qualquer pessoa que procura escapar em seu tempo livre não consegue perceber mais nada a não ser a cópia deste mecanismo. “O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 128) O divertimento do ócio, nesta medida

⁴² BENJAMIN, 1983.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 43.

em que não faz nada além de habituar os sentidos ao novo ritmo, só deixa ao indivíduo a opção do desgaste contínuo, o esmagamento de toda sua resistência individual e sua incorporação à massa informe.

Apesar de o Brasil daquela época ainda não ser um país industrializado, já vimos que a mecanicidade inerente de uma grande cidade estava em franco processo de desenvolvimento, guiado pela disciplina higienista, que buscava anular da memória antigas tradições individuais para fazer penetrar no lugar destas a ideologia racionalista, em todos os níveis da sociedade carioca. O viés de Teoria Crítica presente na abordagem de Süsserkind ajuda a enxergar a participação do teatro de entretenimento dentro deste processo em que a revista de ano era praticamente a única forma de interação não violenta entre um público parcialmente iletrado e a classe culta, e funcionava como precursora dos meios de comunicação de massa. A predisposição da população em aprender as novas regras da sociedade mecânica vinha basicamente do medo da exclusão social, que se mostrava terrível na época do “bota-abaixo”, e inevitável para aqueles que não se adaptassem às novas leis. No teatro ligeiro, e especialmente na revista, intelectuais que já pensavam o mundo através das novas regras tinham o desejo de divulgá-las, espalhando “um pouco de arte” para o povo ansioso por aprendizado, e o campo onde ocorria este cruzamento de culturas multifacetárias não deixava de funcionar também como um pólo de irradiação unilateral dos novos valores civilizatórios. O declínio do gênero revista de ano com a consolidação da *belle époque* (séc. XX) pode significar a confirmação e a decadência deste mecanismo.

A ambiguidade de todos os dramaturgos frente ao mundo do teatro ligeiro, e principalmente de Artur Azevedo, para além da dicotomia arte/dinheiro, pode ser vista também como o impasse do artista no limiar da transformação da arte em mercadoria. Os filósofos da Teoria Crítica afirmam que, nesta transição, o desejo como promessa rompida, que na arte é sublimação estética, na indústria é simplesmente reprimido. “As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana [...] A produção em série do objeto sexual produz automaticamente seu recalçamento”. O riso em série representaria o triunfo sobre o sublime da arte, “um banho medicinal” um “meio fraudulento de ludibriar a felicidade”; “[...] só as operetas e depois os filmes representam o sexo com uma gargalhada sonora. Mas Baudelaire é tão sem humor como Höderlin”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 132) A indústria do erotismo cômico, portanto, lembraria, a cada espetáculo, a renúncia permanente que a civilização impõe. Artur Azevedo, cujos espetáculos contavam com o elemento erótico natural em todas as

revistas, e presente na origem do teatro musical ligeiro, foi incansável em acusar seus colegas escritores de pornográficos. Esta insistência, mais do que puritanismo ou hipocrisia, poderia refletir a sua intuição de que a forma e o objetivo com que o desejo sexual era tratado em cena definiriam um limite importante entre a arte e a indústria.

A tendência para uma dramaturgia menos aberta que a das revistas, em peças como *A Fonte Castália*, *O Mambembe*, *O Cordão*, e mesmo na campanha pelo Municipal e na organização do teatro da Exposição Nacional em 1908, além de refletir o próprio declínio do gênero, poderia estar ligada ao desgosto e ao sentimento de nostalgia, gerados pelo seu fracasso na tentativa de concatenar entretenimento industrial e arte através das revistas de ano. Para além de um conservadorismo ou moralismo elitista, talvez Artur Azevedo possa ter percebido, assim como Baudelaire⁴⁴, que aquele mundo racional e industrial que liberta, criado pela burguesia, também encerra a barbárie, e que o teatro como puro divertimento poderia ser a face mais risonha e cruel desta última, além de seu principal modo de transmissão.

⁴⁴ Pelo menos esta é a percepção de Renato Ortiz, ao comentar a opinião de Baudelaire de que progresso e poesia se repelem, em ORTIZ, 1988, p. 33.

2 O MAMBEMBE E O MODERNO

2.1 Questões sobre a recepção teatral na redenção de um dramaturgo

2.1.1 *O Mambembe*: uma estreia com 50 anos de atraso

No começo do século vinte, Brandão (“o Popularíssimo”) era o maior ator cômico da capital federal, e já tinha mais de quarenta anos de teatro nas costas. Grande parte desta trajetória havia sido percorrida pelas estradas do interior do Brasil. De norte a sul do país, onde houvesse um teatro ou se pudesse improvisar um, Brandão já havia se apresentado com seu variado repertório. E nesta vida de aventura eram muitas as histórias das várias viagens que organizou, de sucessos e vitórias nos confins do Brasil, mas também de penúria e de fracassos, de persistência e de amor incondicional ao ofício teatral. Em 1904 o “Popularíssimo” se sentou com Artur Azevedo e José Piza e lhes listou alguns dos principais “causos” destas viagens. Era a matéria-prima para que os dois escritores escrevessem a burleta *O Mambembe*, obra que ao mesmo tempo narrava e previa as dificuldades de toda uma genealogia de intrépidos lutadores dos palcos de todos os povos e de todos os tempos, que mais ou menos mendicantes, desde sempre se jogam na estrada em busca da sobrevivência.

Por essa época Artur Azevedo já era renomado como autor teatral e jornalista. Vivia, no entanto, às voltas com as dificuldades financeiras comuns à recém-formada classe média urbana do Rio de Janeiro da virada de século. Assim como Machado de Assis (seu superior na repartição), ele “cavava” em seu cargo de funcionário público federal, mas tinha também que se desdobrar em seus muitos empregos como jornalista e editor e, apesar disso, suas finanças domésticas ainda dependiam do sucesso de suas numerosas peças teatrais. Sucesso de público, bem entendido, pois a crítica ou a boa impressão dos círculos literários elitizados não lhe serviriam para alimentar sua prole.

Apesar de todos os seus compromissos ideológicos e escrúpulos literários, o teatro deste autor só pode ser entendido desta forma, ou seja, peças que falassem (e divertissem) diretamente ao numeroso público das camadas médias urbanas que tinha no teatro sua quase única opção de

lazer. O retorno tinha de ser imediato. O sucesso era medido pelo espectador que pagava o ingresso. É por isso que qualquer estudo que envolva a obra dramática de Artur Azevedo terá que necessariamente levar em conta as condições de sua recepção e a interação que buscava intensamente junto a seu público.

Com isso Artur Azevedo foi o rei das Revistas de Ano – misto de opereta com teatro de variedades, que fazia chacota de notícias e personalidades e foi o precursor do *mass-media* na virada para o século XX.

Com o passar do tempo e o esquecimento dos fatos que alimentavam as piadas das revistas, estes textos foram se tornando de certa maneira incompreensíveis para nós. Não é a toa que hoje em dia a crítica considera que as duas grandes obras-primas do dramaturgo sejam justamente suas duas únicas burletas: *A Capital Federal* e *O Mambembe*. Mais adiante teremos oportunidade de verificar que esta classificação comum (burleta) pode esconder ainda hoje as profundas diferenças entre as duas peças, tanto no âmbito estrutural quanto na origem e trajetória de ambas.

Dramaturgicamente *O Mambembe* foge do grosso da atividade teatral de A. Azevedo, marcada por empreitadas comerciais (já vimos que as revistas de ano eram um grande negócio) nas quais ele obtinha lucro e prestígio popular, mas das quais ele nunca escondeu certa vergonha e o desprezo – numa posição ambígua perante a indústria de entretenimento e o seu círculo de amigos e atuação intelectual, que fundou a Academia Brasileira de Letras. Apesar de viver do teatro ligeiro e de tentar defender que o gênero também podia conter alguma “arte”, Artur também sonhava com o dia em que se pudesse fazer “boa literatura dramática” no teatro brasileiro: “A grande delícia do público inteligente e vibrátil que vai aos espetáculos é a comédia de costumes⁴⁵ ... Deem a nosso público a comédia, isto é, alguma cousa que não seja o vaudeville de quiprocós, nem o drama sombrio e violento [...] Deem-lhe isso, mas bem feito, bem ensaiado,[...] e ele não dará as costas a uma tentativa tão inteligente e simpática.”⁴⁶

Preso a esta concepção literária de bom teatro, Azevedo não poderia saber à época que, de certa maneira, seus roteiros de musicais ligeiros, feitos para o sustento, o faziam precursor dos movimentos teatrais do século XX, um século que tentou a todo custo passar do texto para o palco a primazia da criação teatral. Mas seu *Mambembe* era uma tentativa de um musical com

⁴⁵ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 12/11/1897, in _____, 2009. 1 CD.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, 5/03/1896.

uma dramaturgia, mais aos moldes do que se esperaria de uma sociedade que se queria chamar de moderna e civilizada à europeia. Pois a burlata à brasileira não deixa de ser uma tentativa de comédia de costumes com música. Azevedo deixa transparecer esta intenção de refinar o estilo da comédia musical no tipo de elogio que faz aos intérpretes, na crônica sobre a estreia de 7 de dezembro de 1904:

Balbina Maia, [...] o seu trabalho foi de uma igualdade e de uma consciência que me entusiasmaram; [...] Note-se que em nenhum momento Balbina imprimiu ao seu personagem uma feição caricata. [...] Peixoto e Machado apostaram em fazer rir a plateia, e qualquer deles o conseguiu sem recorrer às cócegas da “bexigada”...⁴⁷

Ou seja, para uma dramaturgia de gosto fino, uma interpretação sem exageros, histrionismos ou macaquices. Até mesmo Brandão, “O Popularíssimo”, o rei dos improvisos, caretas e “cacos”, símbolo de um teatro onde a dramaturgia e todo o resto estão voltados para a estrela cômica, também é elogiado pela disciplina com que se rendeu à mensagem da peça. “Brandão, para quem a peça foi escrita, correspondeu com muito boa vontade aos desejos dos autores, e caracterizou com graça e talento o seu personagem.”⁴⁸

Resultado: enquanto uma revista de ano de Arthur e/ou Moreira Sampaio de sucesso alcançava no mínimo 200 apresentações, *O Mambembe* fechou as portas do pequeno Teatro Apolo com apenas 18!⁴⁹ Um fiasco. As críticas (inclusive do próprio autor) foram unânimes em elogiar a iniciativa de Azevedo, Brandão, Piza e Cia, e culpavam o público ignorante por não ter sensibilidade para apreciar a investida de Azevedo por um gênero musical menos chulo que as revistas. De início, animado pelo resultado artístico, o autor ainda culpava a chuva e tinha esperanças na recuperação da temporada:

José Piza e eu confessamo-nos gratos à imprensa carioca pela benevolência com que tratou a nossa burlata *O Mambembe*, que será hoje representada pela 10ª vez no teatro Apollo. A peça agradou também ao público; mas tem sido, infelizmente, perseguida pelo mais implacável inimigo das nossas empresas dramáticas: o mau tempo. Quando chove, o público do Rio de Janeiro não vai aos teatros, [...] O mísero *Mambembe* espera, pois, pelo bom tempo, para gozar plenamente da fortuna a que lhe dão o direito os aplausos da imprensa e os do público...⁵⁰

⁴⁷ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 8/12/04, in _____, 2009. 1 CD.

⁴⁸ Idem, *Ibidem* 8/12/04.

⁴⁹ Estes dados estão em SANTOS (2007), p. 177.

⁵⁰ AZEVEDO, Artur. Op. Cit., 16/12/04.

Sobre a unanimidade positiva da crítica, Olavo Bilac comenta em sua coluna “Registros⁵¹” que “todos os jornais, referindo-se a nova peça de Artur Azevedo e José Piza, consignam em períodos longos que “a peça é moral, e que os atores desempenharam os seus papéis com honestidade e comedimento”, e caracteriza o fato como “uma reação instintiva e irresistível (da crítica) contra a objeção pornográfica que, com poucas exceções, dominava os palcos brasileiros”. Para ele, os revistógrafos, em busca do riso e do aplauso fácil, eram capazes de levar à cena “todas as paixões grosseiras e toda a linguagem descabelada das tascas e dos volutabros⁵²”.

Mas ainda em dezembro, e às pressas, *O Mambembe* seria substituído na mesma companhia do Teatro Apolo pela remontagem da mágica *O Gato Preto* e em seguida pela estreia do vaudeville *Pouca Sorte* (dois títulos bem a propósito). A crítica desta segunda peça saiu no dia primeiro de janeiro de 1905, lamentando seu mau gosto e o do público, que é suspeito de responsabilidade pela pouca sorte da burleta de Azevedo:

E no momento em que um dramaturgo sério escreve um texto como *O Mambembe*, este tem que sair por falta de público. Será que o público está acostumado a assistir a peças sem grandes filigranas mas com piadas mais grosseiras?⁵³

O próprio Artur Azevedo, que de início havia culpado a chuva, agora também se mostrava dessa mesma opinião, ao confessar amarga e sarcasticamente que faltava à sua burleta “[...] o tempero, sem o qual não há peça que não repugne ao paladar do nosso público: faltava-lhe a pornografia...”⁵⁴

Larissa Neves (2010), autora do excelente ensaio de introdução a uma recém-lançada edição de *O Mambembe*⁵⁵, arrisca uma explicação para o fracasso da primeira montagem da peça. Baseando-se em duas críticas publicadas pelo *Jornal do Brasil* e a da coluna do próprio Azevedo, a autora demonstra que a unanimidade da crítica em elogiar o texto não é mesma em relação à encenação, o que, segundo o próprio autor e os outros jornalistas, teria arrastado um pouco as cenas na estreia. A partir da explicação de Artur de que isto se deveria ao pouco tempo

⁵¹ BILAC, Olavo. “Registros”. *A Notícia*, 9/12/1904. (A peça estreara no dia 07.)

⁵² Lameiro, Iodaçal.

⁵³ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1905. (crítica não-assinada) apud SANTOS, 2002, p.178.

⁵⁴ AZEVEDO, Artur. “Sobre Teatro”. *O País*, Rio de Janeiro, 16/12/04, in _____, 2010, p. 269-275.

⁵⁵ Larissa ainda é co-autora do valioso trabalho de recuperação e organização das crônicas contidas na coluna “O Theatro”, mantida durante quatorze anos por Artur Azevedo, no jornal *A Notícia*. Esta edição e o CD-ROM com as críticas tiveram importância fundamental para a presente pesquisa.

de ensaio (um mês), Neves concluiu que a pouca fluidez da cena teria sido responsável pelo insucesso da peça.

A nosso ver, esta versão deveria ser pensada como um dos fatores possíveis, mas não como o único, pois, além de esquecer que o pouco tempo de ensaio era comum a todos os espetáculos de sucesso na época do teatro de ponto, a hipótese parte da premissa de que a peça, se bem encenada, seria inevitavelmente bem acolhida, numa predisposição a enxergar uma qualidade imanente no texto, independente das condições para sua recepção. Este presente trabalho se propõe justamente a problematizar esta percepção.

O texto só foi redescoberto pelo Teatro dos Sete em 1959⁵⁶, já em um outro país, cuja modernização havia criado uma plateia ávida de auto-afirmação (de sua modernidade e de um teatro nacional), e capaz de admirar aquele misto de comédia e ópera, ao gosto europeu *fin-de-siècle*, embora agora já com um olhar bem distinto frente à ingenuidade da não tão distante *belle époque*. Desenvolveremos esta diferença de olhar a seguir.

A recepção do público nas duas montagens mais importantes pode ser crucial para iluminar aspectos tanto do texto quanto do próprio público, e ainda ajudar no estudo da evolução da noção de arte e cultura no país. Para embasar teoricamente um esboço do que seria a relação de *O Mambembe* com sua plateia, pinçaremos alguns elementos de *Theatre Audiences*, de Susan Bennet, um marco no estudo de audiência teatral. Daremos preferência a aspectos levantados pela autora que dizem respeito a como a teoria da recepção literária se adapta à teorização sobre o público de teatro, no intuito de valorizarmos no trabalho a relação que o espectador, enquanto leitor do mundo ficcional da peça de Artur Azevedo e José Piza, tem com este texto.

2.1.2 A audiência, o *reader-response* e os mambembes

Susan Bennett em seu *Theatre Audiences* investiga a audiência teatral enquanto fenômeno cultural, a partir de um histórico do que se escreveu sobre o assunto a partir de 1900. Já na introdução, a autora destaca que desde o século XVII o advento da modernidade incutira, no

⁵⁶ Esta célebre montagem ficou na história do teatro Brasileiro como um grande acontecimento. Dirigida por Gianni Ratto, dela participaram os já famosos, no teatro e TV, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sérgio Britto e mais 80 artistas em cena. Mais adiante trataremos dela.

teatro que se aburguesou, o ideal de um espectador de classe média passivo, pronto a assumir um papel de receptor de conteúdos e narrativas e/ou de consumidor de divertimento. O século XX viu as vanguardas teatrais desafiarem e romperem códigos e convenções desse teatro, principalmente naquilo que demandava a passividade do espectador. A mudança radical e gradual que ocorreu durante todo aquele século transformou profundamente a relação espetáculo-espectador, a ponto de em alguns casos estes limites ficarem imprecisos e a própria definição de arte teatral ficar etérea, como no caso dos happenings e performances.

No trabalho publicado em 1990, Susan Bennet identifica dois resultados desta reviravolta de códigos teatrais. No próprio fazer teatral, (principalmente a partir da obra de Bertolt Brecht) a distância entre o público e aquilo que se passa em cena passou a ser um fator determinante, passou a fazer parte da preocupação do artista, como o figurino, a fala, a luz ou o corpo do ator. Pois no teatro mais recente, é a partir da delimitação desta distância que se define o estilo, o tom, a linha artística a que o espetáculo se interliga. Por outro lado, no campo da teoria, há hoje uma inversão importante no que diz respeito à dramaturgia teatral, seja ela cênica ou textual. Se até 1970⁵⁷ se perguntava “o que a peça quer dizer”, hoje a pergunta que teóricos da Performance, da Antropologia Teatral ou da Semiótica Teatral fazem é: “como ela atinge o espectador, e como este reage a ela?”. A pergunta é atual e ao mesmo tempo retroativa, ou seja, vale tanto para a performance contemporânea do homem que se mutila ao vivo na Internet, quanto para as apresentações da época de Tchecov no Teatro de Arte de Moscou ou as de Shakespeare do Globe Theatre⁵⁸. Certamente essa troca de direção teórica acompanha a prática cênica vanguardista, mas deriva também de todas as mudanças por que passou o pensamento contemporâneo pós-anos 60.

A crescente importância das ciências sociais influenciou profundamente a teoria da performance, ou seja, aquela formulada pelos estudiosos que responderam ao tipo de apresentações surgidas nos anos 60 em que o texto foi desvalorizado ou mesmo rejeitado. O escopo de trabalhos como o de Richard Schechner e Mady Shuman passou a incluir ideias tiradas de estudos não literários tais como: o significado do jogo (Huizinga); drama social e rituais (Victor Turner); e até modelos comportamentais de chimpanzés (Jane Goodall). Dessa

⁵⁷ Bennett ressalta que até então trabalhos abrangentes de teóricos importantes como *Anatomia do Drama* (1976) de Martin Esslin, *Elements of Drama* (1960) de J. L. Styan e *The Life of Drama*, de Eric Bentley, soavam como ecos de críticos literários mais antiquados como T.S.Elliot, Arnold e Richard, em seu humanismo conservador, que evitava inserir a questão política no teatro, e mantinha a ideia de transmissão dramática para aqueles em estado ideal de receptividade, ou seja, o público com as mesmas crenças, níveis de educação, sensibilidade literária que o autor ou diretor da peça, com o objetivo de algum benefício cultural ou intelectual.

⁵⁸ Daí esperamos tirar a pertinência quanto a esta parte do presente trabalho.

importação das ciências sociais, novos paradigmas teóricos surgiram. Entre estes, o aparecimento, na teoria, do papel que a audiência já começava a ter, na prática, cada vez mais forte em certas atividades artísticas vanguardistas: a de sujeito ativo e criador no evento teatral. Além dos teóricos da performance, a autora ainda cita os autores da semiótica teatral e os escritos de Bertolt Brecht como os primeiros a trabalhar a questão do público no teatro.

Ao abordar o *reader-response* (traduzido no Brasil como “teoria da recepção”), Susan Bennett faz a ressalva de que apesar de usarem muitas metáforas teatrais para seus pressupostos, estes autores pouco teorizaram diretamente sobre a audiência teatral. Mas Bennett mostra que os elementos levantados por estes teóricos da literatura são muito úteis para quem quiser estudar a relação espetáculo-plateia no teatro, e que na verdade, apesar de hoje já se poder dizer que é em grande parte um movimento historicamente localizado no tempo, sem o corpus da teoria do *reader-response*, dificilmente poderia haver hoje estudos sobre a audiência teatral.

Antes de citar os autores da escola de Constança, Bennett ainda aborda as possibilidades de aplicação no estudo das audiências de teatro das obras de autores como Norman Holland, com sua aproximação a Freud, e conceitos como os das comunidades interpretativas de Stanley Fish. Estas considerações interessantes, no entanto, tiveram de ficar de fora do atual trabalho.

A Escola de Constança foi uma resposta ao impasse gerado pela querela de métodos de interpretação, e ao impacto político dos movimentos estudantis dos anos 60. A rápida disseminação de suas ideias por todo o mundo se deveu à então impossibilidade de inclusão do dado histórico no método estruturalista, ou seja, do papel constitutivo do leitor.

Wolfgang Iser⁵⁹, em 1996, alerta, no entanto, para a existência de dois projetos distintos dentro desta escola, a chamada “estética da recepção”, idealizada por Hans Robert Jauss, e a “estética do efeito”, ou “teoria do efeito estético”, pensada pelo próprio Iser. Apesar de distantes, os dois enfoques têm sido até hoje confundidos e misturados na compreensão da teoria da recepção.

A estética da recepção, segundo Bennet, seria uma virada no beco sem saída da história da literatura, até então disputada por marxistas e formalistas. João Cesar de Castro Rocha⁶⁰ esclarece que esta vertente da recepção idealizada por Jauss tem base na reconstrução histórica dos juízos de leitores particulares. Interessa-se pela interação de um texto específico com os

⁵⁹ ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In ROCHA, 1999, p. 19-33.

⁶⁰ ROCHA, João C. C.. Entre a heurística e a hermenêutica: a reflexão de Wolfgang Iser como alternativa à história literária. In _____, 1999, p. 9-15.

horizontes tradicionais de expectativa do leitor. Inspirada em Gadamer, a estética da recepção tenta uma hermenêutica do estudo literário, ou seja, busca forjar instrumentos interpretativos para a compreensão da literatura, a partir de elementos historicamente verificáveis. Baseado na noção sincrônico-diacrônica de Saussure, Jauss propõe objetivamente o estudo dos julgamentos críticos que uma obra tem no correr do tempo, como forma de compreender historicamente a evolução de sua recepção, e mesmo de desfazer a noção impressionista do significado e valor imanente de um texto, que existiria independente de qualquer contexto.

No caso de *O Mambembe*, este enfoque se faz crucial, já que se trata de uma peça mal-recebida pelo público de sua estreia, e transformada pela crítica numa espécie de clássico da dramaturgia nacional 55 anos depois, quando sua remontagem obteve êxito avassalador perante um outro público, com outras expectativas culturais.

Bennet cita a crítica de Suzan Suleiman a Jauss para o fato de na sua metodologia não haver muito espaço para a diversidade de públicos numa mesma época. Bennett sugere como solução um uso conjunto da ideia diacrônica de horizonte de expectativa de Jauss com a sincrônica de comunidade interpretativa de Stanley Fish, a fim de poder ancorar as leituras tanto histórica quanto socialmente.

Fernando Mencarelli (1999), em *A Cena Aberta*, ressalta que revisteiros literatos como Valentim Magalhães e o próprio Artur Azevedo, enquanto jornalistas e autores, eram muito atentos às diferenças, comportamentos e contradições dos vários de seus públicos. Eles faziam uma distinção clara entre sociedade (entendida como a elite culta) e o público ou as massas. Essas últimas eram o alvo de suas peças, pois poderiam sustentar a carreira de um espetáculo de teatro na época.⁶¹ Valentim se lamentava de que a elite não ia ao teatro literário nacional, frequentando apenas os espetáculos importados pelo Teatro Lírico, e que ainda por cima podia ser vista nas plateias de revistas e mágicas do teatro ligeiro.⁶²

Voltando a Jauss (segundo Bennett): em seu trabalho mais tardio, a noção de horizontes de expectativas perdeu espaço para a da experiência estética, onde é abordada a dialética da relação entre produção e recepção, em resposta ao que ele considerou de purismo da estética da negatividade de Adorno. Centrada nas ideias de Freud de prazer estético, a teoria da experiência

⁶¹ O teatro que as elites frequentavam na época era o Teatro Lírico, que recebia montagens estrangeiras de óperas, dramas ou comédias de costumes de dramaturgia fechada. Eram poucas apresentações de companhias que não chegavam a fazer carreira no Brasil, e o teatro lírico era mais um porto da rota que incluía Buenos Aires e a América do Norte.

⁶² AZEVEDO, Artur. "O Teatro". *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24/2/1898. In _____, 2009. 1 CD.

estética é vista por Susan Bennett como enriquecedora para o estudo da audiência teatral, embora falhe em apontar questões sociológicas que para ela são fundamentais. Em relação a isso ela cita Janet Wolff

Pois a existência de uma ‘grande tradição’ aparece ainda como relativamente intocável, enquanto nós falharmos ao enxergar as práticas materiais e ideológicas específicas nas quais os trabalhos são produzidos em primeiro lugar (a sociologia da produção literária), aquelas condições e práticas que colocam certas pessoas ou grupos como audiências e, particularmente, aqueles membros-chave da audiência cuja tarefa é formular e conservar a herança literária (a sociologia da recepção e da crítica).⁶³

No Brasil, sem este olhar sociológico proposto por Wolff, dificilmente se poderá ter uma noção das condições em que uma obra é produzida e consumida, pois o teatro até hoje na maioria dos casos ainda é uma atividade não formalizada, semiprofissional, com remuneração de subemprego, condições que certamente afetam o produto e seu consumo.

O próprio Artur Azevedo dá testemunho de como a situação social e o horizonte de expectativas “farejado” por ele definiam a feitura de sua obra teatral: “[...] E com que fim eu escreveria um drama? Para fazer com que algum empresário o pusesse em cena de má vontade? [...] Para passar pelo desgosto de ver um teatro vazio?... Nunca!...”⁶⁴

Quanto ao olhar sociológico em relação à crítica, Tania Brandão aponta para a mudança radical no tratamento que o dramaturgo Artur Azevedo passou a receber da crítica especializada depois da grande montagem de 59 de *O Mambembe*. A historiadora exemplifica inclusive com um crítico em especial, Décio de Almeida Prado, que, como se fosse um legítimo herdeiro da tradição de José Veríssimo, escrevera em 1956:

... na verdade, o gosto da época antes o favoreceu do que o prejudicou: se ele quisesse fazer outra coisa, diferente ou melhor, não o conseguiria, porque o seu talento possuía muitas virtudes secundárias – a facilidade, a naturalidade, e nenhuma das virtudes essenciais do grande escritor. [...] Faltava-lhe sobretudo, Fôlego: nunca o imaginamos escrevendo um romance ou poema...⁶⁵

Mal sabia Décio que, três anos depois, todos seriam obrigados a repensar o status e as qualidades do dramaturgo dos musicais, por causa do espantoso sucesso de uma burleta que seria retirada do fundo de seu baú, para o *début* de uma nova companhia carioca de artistas recém-emigrados de companhias paulistas, de repertório moderno. Em 1997, Fernanda Montenegro dá

⁶³ WOLFF, Janet. *Aesthetics and the sociology of art*. London: George Allen & Unwin, 1983, p. 35-6, apud BENNETT, 1990, p.55

⁶⁴ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 28/03/1895. In _____, 2009. 1 CD.

⁶⁵ Apud BRANDÃO, 2008, p. 11.

seu testemunho, em entrevista a Sábato Magaldi⁶⁶, sobre este clima de descrença sob o qual o Teatro dos Sete decide estrear *O Mambembe* em 1959:

[...] contra tudo e contra todos! Eu me lembro que o Paulo Francis fazia artigos e artigos, pois era o período do teatro engajado, do teatro político-social. [Ele dizia] – “como é que se pode fazer Artur Azevedo... [dizia] que era um autor de amator, que era um autor sem nenhuma representatividade, que enquanto ele [Artur] escrevia aquelas bobagens, Ibsen fazia não sei o quê, Strindberg fazia não sei o quê, Bernard Shaw fazia não sei o quê... Nós estreamos debaixo desta censura de Francis que comandava uma frente de novos críticos revolucionários... [naquela época] tudo era revolucionário.

Mas, apesar da desconfiança dos intelectuais, *O Mambembe* do Teatro dos Sete em 1959 fez Artur Azevedo sair do esquecimento e do descrédito para se transformar em grande comediógrafo, autor de um dos maiores acontecimentos teatrais do século XX, na opinião de muitos que participaram ou viram a montagem.

Sérgio Britto:

Quando nós decidimos apresentar em 1959 *O Mambembe* para estrear o Teatro dos Sete, boa parte da crítica, entre eles, o jornalista Paulo Francis, foi contra a escolha desta peça do Artur Azevedo. Eles consideraram uma bobagem montar uma peça menor, com tanta coisa mais importante no teatro por fazer. Quando o espetáculo estreou, o que o diretor Gianni Ratto conseguiu fazer daquele espetáculo, deixou todos de boca aberta. A potencialidade do teatro de Artur Azevedo calou todo mundo. Basta dizer que o Sábato Magaldi, no livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, aponta aquela montagem de *O Mambembe* como um dos espetáculos mais importantes da história do teatro no Brasil. [...] não me lembro de uma estreia minha ou de outro ator como a daquela noite. A peça começou às 21h, terminou quinze minutos antes da meia noite e nós só conseguimos deixar o teatro depois das 3h da madrugada. As pessoas saíam da plateia e iam entrando no palco, olhando os cenários, conversando com a gente, pedindo autógrafos. Foi uma noite mágica que a gente não sabe quando vai acontecer de novo.⁶⁷

Sábato Magaldi, na entrevista com Fernanda, mantém a opinião de seu livro de vinte anos antes: “Foi um espetáculo maravilhoso. Eu vim ver aqui no Teatro Municipal do Rio e para mim foi um deslumbramento. Aliás, até hoje, eu o considero um dos três melhores espetáculos já feitos no Brasil, e provavelmente o mais bonito.”⁶⁸

Até Barbara Heliodora, esta crítica de olhar severo (desde aquela época), e às vezes mesmo furioso, se rendeu aos encantos da montagem que comemorava o cinquentenário do

⁶⁶ Trechos retirados de entrevista que Fernanda Montenegro concedeu ao Crítico Sábato Magaldi no programa Primeira Pessoa, do canal de TV a cabo Multishow, exibido em novembro de 1997.

⁶⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/10/1991, Caderno B, p 1.

⁶⁸ Entrevista citada. Programa “Primeira Pessoa”, do canal de TV a cabo Multishow, exibido em novembro de 1997.

Teatro Municipal: “Não é suficiente indicar o espetáculo como muito bom ou simplesmente recomendá-lo: pedimos a todos que não deixem de ver *O Mambembe*.”⁶⁹

O Mambembe do Teatro dos Sete chamou a atenção inclusive de intelectuais de outras áreas, que usualmente não se aventurariam a comentar teatro, como é o caso assumido de Fernando Sabino.

Imaginava que nem mesmo as reconhecidas qualidades deste grupo dos Sete me arrancasse de minha toca, eu que não sou muito de teatro. Não fazia fé no texto de Artur Azevedo, e sou o mais empedernido dos espectadores. Pois fui, e confesso que desde *Auto da Compadecida* nada de nosso teatro me tem agradado tanto. Não sou autoridade no assunto, mas acho difícil que já tenha havido entre nós alguma coisa de melhor como espetáculo.⁷⁰

A euforia causada pelo impacto da montagem produziu verdadeiros exageros na mídia da época, como o deste cronista partidário do teatro educador:

Fosse eu ministro da educação [...], e a estas horas teria descoberto uma verba qualquer para adquirir todos os espetáculos que o Teatro dos Sete oferecerá no Municipal. E distribuiria ingressos a escolas primárias, secundárias, universitárias, a fábricas, oficinas, lojas, escritórios, para que as crianças, jovens e velhos, estudantes, operários, comerciários, industriários, bancários, não deixassem de assistir “*O Mambembe*”. Ou melhor: abriria as portas do Municipal para que o povo tivesse a alegria de se encontrar consigo mesmo no palco, emocionando-se e divertindo-se com *O Mambembe*.⁷¹

Diante da perspectiva didática, unânime e eufórica de um povo que poderia “se encontrar consigo mesmo no palco”, e de uma estreia incrível que magnetizara o público madrugado adentro, Décio de Almeida Prado em seu livro de 1999 é obrigado a dar uma opinião bem diferente daquela sua anterior, em um exemplo acabado do que Tania Brandão chama de a *peripécia historiográfica* do dramaturgo das revistas e burletas. Passava a informar Décio que Artur Azevedo,

[...] ao discursar em 1901, durante o enterro de Moreira Sampaio, seu colaborador em inúmeras revistas, queixou-se que, “preparando com o estrume da revista de ano o terreno para a plantação da comédia”, nenhum dos dois, nem ele nem o amigo falecido, previra que “ficaríamos com as sementes na mão”. As sementes já haviam frutificado, em peças como *A capital federal* ou como *Mambembe* [...]. Mas a natureza mesma do teatro musicado, julgada inferior, não lhe permitia enxergar a realidade teatral plena, tal como ela se desdobra aos olhos de hoje, inteiramente favoráveis às suas modestas, animadas e divertidas

⁶⁹ “De Como Se Deve Amar O Teatro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6., 21/11/1959.

⁷⁰ “Mambembe”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.8, 20/11/1959.

⁷¹ “O Mambembe no Municipal – A ‘Ordem do Cruzeiro do Sul’ para o diretor Gianni Ratto”, (autor desconhecido) *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.5, 14/11/1959.

burletas. É que nem sempre o gênero, maior ou menor, delimita e define o valor de uma obra. (PRADO, 1999, p. 165)

Apesar de Artur não ter sido elevado a gênio ou clássico do teatro brasileiro pela visão deste grande crítico modernista (como aconteceu com a crítica em geral), a condescendência com as suas “modestas e divertidas burletas” é maior do que a do próprio Artur para consigo, e bem diferente do desprezo com que o dramaturgo era tratado antes de sua “redenção” pelo grupo de Fernanda Montenegro, Sérgio Brito e Cia.

Embora negando a ordem utilizada no ensaio de Susan Bennett, deixamos por último para falar da possível orientação da obra de Wolfgang Iser ao estudo da audiência teatral, por esta nos parecer mais problemática e de difícil ligação com o texto em questão.

Bennett ressalta o enfoque de Iser na interação entre leitor e texto, em uma fenomenologia da leitura. Repertórios e estratégias do texto simplesmente oferecem uma estrutura a partir da qual o leitor poderá construir para si o objeto estético. O leitor está sempre medindo o que lê em relação a eventos do passado e expectativas do futuro, num processo que o leva a fazer sínteses que não estão nem manifestas no texto impresso, nem na imaginação do leitor, mas são de natureza dupla, pois emergem do leitor, embora guiadas por sinais projetados no texto.

Para Iser a comunicação tem sucesso através de vazios textuais, daquilo que é oculto no texto e que provoca o leitor a fazer conexões. Algumas pausas estratégicas em romances ou peças (intervalos, cortinas) permitem ao espectador algum tempo para conciliar as expectativas e memórias definidas por Iser. Susan Bennet aponta para o fato de que em uma performance, onde o tempo da leitura é controlado pelo espetáculo e não pela plateia, estas pausas podem ser raras, e assim terem o potencial de provocar este processo de forma ainda mais ampliada.

Bennett destaca as considerações de Iser quanto ao efeito cômico nas obras de Samuel Beckett, que sumariamente descreveremos aqui por serem úteis na tentativa de aproximação de Iser com *O Mambembe*.

Iser parte de uma premissa (ligada à arte modernista) de que a influência mútua entre a obra literária e o comportamento humano é tanto mais efetivo quanto mais a obra lançar mão de modos de conduta que não são exigidos ou que são suprimidos no dia-a-dia. Estes modos de conduta, quando liberados, trazem função estética à obra. Para Iser, a comédia deriva de situações de oposição que não se resolvem entre vencidos e vencedores, mas que provocam um efeito dominó de perdas. Esta instabilidade provocada no plano ficcional do palco se propaga para a plateia, de cuja negação de sentido e expectativas emocionais emerge o riso. A partir daí Iser dá

exemplo de obras de Beckett, como *Esperando Godot*, onde a negação de expectativas cognitivas provocaria o efeito cômico.

Susan Bennett considera que Iser pode ter pecado por *ler* demasiado Beckett, ao invés de ter tentado dar conta de suas peças na cena. Ela argumenta que depois do impacto das primeiras peças do Teatro do Absurdo, o público já teria se acostumado a ir ao teatro experimentar os vazios de sentido, e assim estes não seriam mais fontes de descarga emocional nem de riso e nem de tensão. Para a crítica americana, o riso emerge da interpretação defeituosa, mas também é estimulado por outras técnicas teatrais mais óbvias nas peças de Beckett: movimentos corporais que negam ou contrapontam a fala, aspectos da encenação, códigos de vaudeville, piadas antigas, etc.

Neste ponto podemos tentar uma aproximação desta problemática com o texto brasileiro em questão. Embora contemporaneamente se tenha estudado nas revistas de ano o caráter cênico precursor do modernismo, há sempre alguma dose de esforço quando se tenta ligar a obra de Artur Azevedo a uma estética modernista.⁷² No caso de *O Mambembe*, isto se explicita, pois nesta peça são encontrados dois mil anos de tradição e códigos teatrais, e praticamente nenhuma originalidade formal ou temática, muito menos uma proposta de ruptura de cotidiano. Estão ali a *commedia dell'arte* (até um Pantaleão), o quiprocó, o enredo previsível da antiga comédia, os personagens clássicos do galã e da ingênua, o final feliz e moralizante. Pensando no sucesso que o texto ainda faz entre leitores e plateias de 2010, somos obrigados a fazer coro com Susan Bennet e perguntar a Iser: de onde viria agora então nossa capacidade de nos emocionarmos e principalmente rirmos com esta peça?

A resposta que Iser nos dá, já em 1996, aponta para o fato de sua teoria não se propor a fornecer instrumentos interpretativos para a literatura (ou para a arte).⁷³ A heurística a que se propõe sua obra poderia ajudar não a interpretar um texto como *O Mambembe*, mas em mapear as disposições básicas que tornam uma interpretação deste texto concebível, ou mesmo necessária.

Esta localização fora do embate direto do campo interpretativo/literário tem suscitado, nos críticos da obra Iseriana, o problema da despolitização da crítica pela sua ótica. Apesar da defesa

⁷² Apesar de muitos críticos o indicarem como precursor do modernismo no teatro brasileiro, isso normalmente se dá muito mais pela forma aberta da revista e pelo fato de sua dramaturgia levar em conta o caráter espetacular da cena do que propriamente por um compromisso de sua obra com a originalidade ou a quebra de cotidiano e convenções.

⁷³ ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In ROCHA, 1999, p. 19-33. No mesmo livro ver a página 11 em ROCHA, João C. C.. Entre a heurística e a hermenêutica: a reflexão de Wolfgang Iser como alternativa à história literária.

de Iser no sentido de uma heurística, no caso do estudo do efeito de um texto como *O Mambembe*, seria, portanto, insuficiente uma abordagem que se valesse apenas do arcabouço teórico iseriano para uma interpretação, sob o risco de caírmos nos já citados preconceitos da tradição crítica moderna brasileira. Esta, ao incluir *O Mambembe* e os musicais entre os gêneros “menores”, não só seguia ideais pré-estabelecidos de hierarquia entre gêneros, como utilizava critérios de legitimidade baseados na literariedade e na originalidade da obra, critérios estes cuja gramática não levava em conta a encenação, a recepção, e nem a interação com as forças sociais de seu tempo, da época de sua consagração, ou de hoje, muito menos cotejava essa interação com o caldo de utopias e proposições contidas nas várias camadas e aspectos da peça. Apesar da virada que significou *O Mambembe* em 1959, a obra dramática de Artur Azevedo até hoje sofre a censura crítica desta visão modernista, o que pode ser comprovado pela pouca constância de suas peças nos livros didáticos, em comparação com autores de muito menos sucesso em suas épocas, mas que desenvolveram suas obras nos gêneros consagrados da comédia e do drama.

2.2 Mudanças e contradições no projeto moderno de nação

Seguindo esse raciocínio metodológico de valorização contextual, iremos agora tentar um esboço de algumas mudanças que se operaram no panorama cultural brasileiro de 1904 a 1959, para tentarmos localizar a obra dentro de um quadro de contrastes contextuais que possam ter influenciado a virada na aceitação *de O Mambembe* de uma montagem para a outra. É claro que estas considerações não poderão ter valor determinativo quanto ao fracasso de uma e o sucesso da outra (os produtores sabem quão fúteis e arbitrários podem ser os motivos do êxito ou fracasso de uma peça de teatro). Elas podem no máximo ajudar o embasamento de hipóteses no tocante à reviravolta que a redescoberta da peça acarretou na recepção da obra de Artur Azevedo. Como se trata de todo um século de cultura no Brasil, sobre o qual há inúmeras interpretações divergentes, faremos apenas um apanhado geral que nos possibilite avançar na comparação das duas montagens. Para isso nos apoiamos nas teorizações sobre cultura e ideologia da cultura de Marilena Chauí (1980), Renato Ortiz (1988) e Carlos Guilherme Mota (2008).

Como foi discutido anteriormente, a questão da modernização esteve em pauta desde a chegada da corte Portuguesa no Brasil. Já vimos também *que O Mambembe nasce* justamente em um momento em que se tentava maquiagem na capital federal uma ilha de modernidade, capaz de servir de cartão de visitas de nossa economia agro-exportadora para o mercado de capitais internacionais. Este foi um momento definidor de tendências sociais para o país, quando a delimitação do espaço público urbano começou a refletir mais fielmente as profundas divisões de classes, cor e culturas de nossos habitantes. Na relação campo-cidade esse abismo era ainda maior e se aprofundou durante todo o século XX, em um quadro rural de estagnação econômica, concentração da posse das terras e miséria da população trabalhadora, que, gerando um movimento migratório contínuo e crescente, culminou com o inchaço e a favelização dos grandes centros urbanos tais como conhecemos hoje.

Com o crescimento da burguesia e da classe média, cresce o sentimento de que o Brasil precisava e poderia se tornar moderno, no sentido atribuído a este termo pelas elites brasileiras, a partir do exemplo dos estados nacionais industrializados. Nas primeiras duas décadas do século XX, este pensamento cresce entre alguns vetores importantes da sociedade, a ponto de, a partir do Estado Novo (1937-45), assumir a forma de política de governo. Embutida na centralização promovida por Vargas, que tentava integrar e submeter ao poder central as diversas oligarquias de poder espalhadas pelas províncias, estava a renovada e fortalecida concepção de cultura nacional-popular, uma ideia de país e povo unificado e identificado, através da cultura, com sua nação e com o Estado.

Os teóricos estudados nesta pesquisa são unânimes em apontar o Estado Novo como o momento de amadurecimento e implementação institucional desta ideologia nacional popular, e são unânimes também em sua caracterização como uma unidade que destrói as diferenças e impede que o indivíduo se identifique com sua própria classe, raça, etnia.⁷⁴ Para a crítica brasileira pós-64, o intelectual ou a obra de ideologia nacional-populista é aquela que mascara diferenças, pois quando fala do outro (operário, camponês) é para transformá-lo em símbolo da cultura nacional, algo que já não fala mais nada de si mesmo. Sustenta apenas a ilusão de que, no progresso e na unificação, as diferenças foram mantidas.

⁷⁴ SCHWARZ, 2008a; ARRABAL & LIMA, 1982; CHAUI, 1980; ORTIZ, 1988; e MOTA, 2008.

Neste aspecto, o nacionalismo cultural seria o ideal contraditório de síntese da universalidade política com a diversidade cultural. Adauto Novaes⁷⁵ denomina esta como sendo uma “operação diabólica”, que faz com que o desejo da cultura não recaia sobre o objeto real - a própria cultura, mas sobre um sentimento abstrato - o nacional. Desaparecem assim as diferenças, na ficção de que somos todos iguais. A comparação da parte inicial deste presente trabalho com o projeto de modernização brasileiro demonstra que, no Brasil pós-30, muito se aproveitou daquele plano schilleriano de idealização cultural como ferramenta para o progresso da nação e da humanidade, seja pela nossa direita liberal desenvolvimentista, pela intelectualidade isebiana⁷⁶, que contrapunha modernidade a subdesenvolvimento, pela esquerda stalinista que acreditava na revolução burguesa como um estágio necessário da evolução histórica do capitalismo para o socialismo, ou seja ainda pela burocracia estatal que se aproveitava do amalgamento de diferenças para fortalecer seu poder central. Tanto que a crítica que é feita ao projeto populista brasileiro por intelectuais como Roberto Schwarz (2008a) , Renato Ortiz (1988) e Carlos Guilherme Mota (2008) tem a mesma natureza da que é estendida, por exemplo, a qualquer projeto ideológico de estado nacional moderno por Adauto Novaes⁷⁷ e Marilena Chauí (1980).

No Brasil, esta ideologia ajudou a forjar uma imagem de país do futuro, onde a modernização levaria, um dia, prosperidade para todos. Renato Ortiz defende que nos países periféricos modernidade, modernização e modernismo são muitas vezes termos intercambiáveis, por dizerem respeito a uma situação ainda não concretizada de fato, mas apenas de um desejo. Portanto aqui, a partir de 1922, o modernismo sem modernização se encontraria “fora de lugar”, assim como afirma o criador deste termo, Roberto Schwarz (1992), a respeito do liberalismo no tempo do império escravista. A diferença é que, sem o sentido ostentatório do liberalismo da elite escravocrata, aquele modernismo do século XX se ligaria muito mais a um desejo de construção nacional.

Ortiz ainda lembra que, entre nós, a autonomia da chamada “arte universal”, com a criação de instâncias consagradas e a profissionalização de artistas, só aparece no Brasil a partir da década de 40, ao mesmo tempo em que surge uma incipiente e precária indústria cultural.

⁷⁵ NOVAES, Adauto. Introdução. In ARRABAL & LIMA, 1982, p. 7-10.

⁷⁶ O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) foi o braço acadêmico e intelectual do nacionalismo desenvolvimentista, com várias fases e variadas visões críticas posteriores. Sobre a controvérsia crítica a respeito, ver BARIANI, 2005, trabalho curto que articula rapidamente a bibliografia do assunto. Além das referências estudadas aqui como Carlos Guilherme Mota, Marilena Chauí, Roberto Schwarz e Renato Ortiz, o artigo ainda cita obras de especialistas no assunto como Daniel Pécault, Caio Navarro Toledo e Nelson Werneck Sodré.

⁷⁷ NOVAES, Adauto. Introdução. In ARRABAL; LIMA, 1982, p. 7-10.

Antes disso, dramaturgos como Artur Azevedo e escritores como Machado de Assis e Euclides da Cunha tiravam seu sustento da atividade jornalística, o que fez com que historicamente grandes expoentes da nossa literatura fossem homens ligados aos meios de comunicação, muito antenados com o gosto do público - primeiro o leitor dos jornais, e depois o ouvinte e espectador da mídia massificada. Os jornais e depois o rádio e TV, voltados para a produção massificada, viraram instância consagradora de arte, em um exemplo de como que no Brasil, ao contrário da Europa, cultura artística (restrita) e cultura de mercado (ampliada) não se opõem em seu surgimento. (ORTIZ, 1988, p.29)

Um exemplo de artistas que também são comunicadores pode ser encontrado na própria origem do grupo que iria relançar *O Mambembe*, numa dinâmica que lembra a dos jornalistas-literatos do início do século e que se ampliou nas relações entre teatro e mídia no final do século XX. O Teatro dos Sete era formado por artistas que aprenderam, nas grandes companhias (TBC e Maria Della Costa) e com diretores estrangeiros, as técnicas de interpretação do teatro moderno, ao mesmo tempo em que as praticavam na TV, em programas como “O Grande Teatro Tupi”. E foi o diretor do Grande Teatro, Sérgio Britto, quem se dirigiu à seleta audiência televisiva do programa (televisão ainda não era um veículo de massa), em uma noite do começo de 1959, para pedir a ajuda do público na empreitada.

Eu fui para a televisão e disse: Há três anos vocês assistem ao nosso programa, pela audiência vocês mostraram que acreditam em nós de verdade, irão apoiar agora o trabalho que iremos desenvolver no teatro. O que eu quero de vocês é o seguinte: façam assinatura da nossa temporada, que será constituída de três peças. Resultado: em um mês nós conseguimos mil assinaturas, que foi o início do capital que deu para montarmos a primeira peça, que foi *Mambembe*, de Artur Azevedo.⁷⁸

Tania Brandão (2002), em seu livro sobre o Teatro dos Sete, revela a trajetória deste grupo formado por Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Sérgio Britto, e o diretor italiano Gianni Ratto, e sua tentativa de formar, no Rio de Janeiro, as bases para a existência de uma produção e um mercado para o palco modernizado, nos moldes do que já ocorrera em São Paulo, onde companhias como o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro Maria Della Costa já haviam profissionalizado a nova cena com acabamento requintado, interpretação rebuscada e espetáculos que se articulavam como conjunto em torno do trabalho do encenador. Tania destaca em seu livro que os integrantes do Teatro dos Sete, embora egressos destas duas companhias

⁷⁸ Depoimento a Cristina Brandão e Simon Khoury, apud BRANDÃO, 2005, p. 166.

paulistas que haviam aberto seu caminho contra a resistência do teatro comercial antigo (por ela chamado de a “máquina de repetir”), ao invés disso, pretendiam acabar com o estigma de estrangeirismo que a primeira década de TBC e TDMC havia conferido ao teatro moderno paulista, o qual, segundo Arrabal e Lima (1982, p. 16), “se pretende internacional e sem classes sociais, [...] que se imagina reflexo de uma forma perfeita sem tempo e sem espaço definido.” Ou seja, a proposta inicial do grupo carioca seria articular brasilidade e modernidade, a exemplo do que outros grupos (e até os citados) já estavam fazendo na segunda metade da década, com maior ou menor comprometimento político.

Muito importantes para a discussão do presente trabalho são as observações de Tania sobre o engajamento da crítica em torno deste projeto que pretendia substituir o teatro da máquina de repetir convenções, onde estrelas ofereciam a plateias volúveis o palco do entretenimento, por um teatro moderno, em que ao invés de plateias múltiplas, houvesse um só público, fiel por sua identificação com as ideias do novo teatro. O livro de certa forma alinha a descrença inicial sobre o texto de Azevedo à ótica modernista de uma geração de críticos que via no antigo teatro um empecilho ao desenvolvimento artístico nacional, e que produziu a historiografia de nosso teatro no século XX. Reconhecendo o grande valor de críticos como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi para o desenvolvimento da cena brasileira, Brandão não deixa de salientar, na visão desta geração, certas delimitações literárias e textocêntricas, justificadas pelo fato de estes mesmos críticos estarem empenhados, justamente, no processo de renovação ou substituição de formas arcaicas de dramaturgia e representação em módulos intercambiáveis, que possibilitavam a protomassificação das obras em série, mas que impediam, na concepção modernista, o desenvolvimento de obras únicas e originais.

Afinal, já eram estes os últimos “anos dourados” de uma década desenvolvimentista, quando a classe média ainda via a modernidade como um sonho de um só povo, a ser alcançado pelo “país do futuro”. Em todas as áreas, o Brasil teria deixado para trás todas as suas diferenças, junto com o “complexo de vira-latas”⁷⁹, para ser campeão mundial com o futebol-arte de Garrincha e Pelé, e para fabricar seus próprios Volkswagens. A bossa nova tinha provado que o samba podia se modernizar e continuar brasileiro. Oscar Niemeyer estava fincando no centro do país o maior monumento à modernidade do mundo, Brasília. Uma terra, enfim, do progresso,

⁷⁹ Expressão cunhada por Nelson Rodrigues em “Complexo de vira-latas”, texto editado na revista *Manchete esportiva*, a 31 de maio de 1958, e republicado em RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.51-52.

onde a promessa da modernização pelo nacional e o popular era o imprescindível alimento espiritual da população não-excluída. Na entrevista citada acima, Fernanda Montenegro relembra a sua impressão do que representou *O Mambembe* naquela época:

[...] eu acho também, Sábado, que foi o último espetáculo de um Brasil bom. Um marco na minha cabeça é o seguinte: a partir dali, começaram os anos sessenta, veio a repressão política, veio a cassação de direitos humanos, direitos políticos, e tudo que você possa imaginar... O século também, de uma certa forma, parava ali, era o fim da década dos anos 50 – estreamos dia 12 de dezembro de 1959. Não que o espetáculo tenha mudado... mas eu digo que ali, na minha vivência – vivência de atriz, de cidadã, de tudo – foi a última grande festa de um Brasil que ia dar certo. Juscelino ia entregar o poder pelo voto popular ao Jânio Quadros, a sociedade estava organizada, o Brasil ia dar certo... e não deu – passamos por horas terríveis.⁸⁰

O que só as horas terríveis da ditadura de 1964 revelariam para Fernanda e grande parte da classe média brasileira - segundo Ortiz (1988), e para os intelectuais da USP - segundo Mota (2008), é que desde o fim da década de 50 a modernidade já não era mais apenas um projeto bom, mas uma realidade. Havia chegado subrepticamente e por ilhas, com todas as suas contradições, nas ondas do rádio e na esteira da industrialização e urbanização galopante dos anos JK, sem, no entanto, solucionar o enorme problema do subdesenvolvimento e das diferenças sociais. Mas apesar de este processo já estar adiantado em 1959, parece que ninguém tinha ainda se dado conta disso, e o desejo de modernização atrelado ao de identidade nacional, que desde a década de 30 unira de Oswald de Andrade a Plínio Salgado, continuava sendo a tônica da cultura, da arte e do público. Incapazes de enxergar a crua realidade moderna e injusta debaixo de nossos próprios pés, continuávamos ansiosos pelo sonho de uma modernidade redentora que um dia faria o país “dar certo”.

Um problema metodológico se impõe perante este quadro: uma vez suposta a avidez da plateia de 1959 por identificar-se com a imagem de um país moderno, aliada à pressão de uma crítica amplamente engajada na construção do teatro que refletisse esta modernidade brasileira, o sucesso de uma velharia como *O Mambembe* poderia aparecer à primeira vista como um contrassenso para o pesquisador. Pensamos, inicialmente, que poderíamos trabalhar com três hipóteses justificativas para esta contradição aparente: de que se tratasse de uma exceção; ou de que fosse um fetiche de uma elite ou uma classe média sequiosa por uma versão brasileira de ópera ou musical brasileiro à maneira dos filmes americanos, que invadiam nossos cinemas

⁸⁰ Entrevista citada. Programa “Primeira Pessoa”, do canal de TV a cabo Multishow, exibido em novembro de 1997.

(supondo que pudesse acontecer na época o mesmo fenômeno que ocorre hoje em dia com os mega-musicais importados); ou ainda que o sucesso se devesse a um capricho saudosista de uma elite conservadora assustada com a velocidade com que se iam mudando as perspectivas nacionais.

A primeira hipótese, de que a montagem representasse um fato isolado e anacrônico em meio à enxurrada de dramaturgias modernas estrangeira e nacional, parece perder consistência diante dos prêmios (13), da unanimidade da crítica e de seu sucesso avassalador (lotou 8 sessões do Teatro Municipal) e duradouro (completou a temporada com mais 5 meses no Teatro Copacabana).

O contato com as partituras⁸¹ e, principalmente, com a gravação do áudio integral⁸² do espetáculo de 1959 fragiliza a hipótese de qualquer identificação deste com um modelo hollywoodiano de modernidade, dada a estética musical singela, que acusa a falta de afinidade com o padrão operístico ou o americano, seja nas partituras, seja no modo de cantar. O repertório é de canções simples, afrancesadas e antiquadas, com estilos europeus que a MPB, alavancada pelo rádio, já havia feito cair em desuso havia décadas, como a valsa, a polca, o dobrado, e também a habanera e o paso-doble espanhóis, e que, até mesmo no teatro musicado de 1904, já teriam sido substituídos pela febre do maxixe, do corta-jaca e de outros ritmos mais brasileiros e picantes.

Na mesma crônica em que já o vimos elogiar o comedimento civilizado dos atores de sua burlata, Artur Azevedo enaltece o requinte utilizado na composição das melodias, revelando ainda mais seu desejo de que *O Mambembe* pudesse ajudar na tarefa de refinar ou “elear” o teatro ligeiro, em direção à comédia de costumes e à música erudita, numa tentativa de acomodação da indústria ao ideal de arte superior e homogênea.

Assis Pacheco, [...] escreveu, com incrível rapidez, uma das suas melhores partituras do gênero ligeiro; desde o prelúdio, que é um mimo, até o último número, a música foi ouvida com simpatia e prazer, e o público parecia satisfeito por se ver desta vez aliviado do maxixe e da intervenção dos chocalhos na orquestra.⁸³

⁸¹ Arquivo CEDOC da Funarte. Caderno com 28 partituras da montagem de 1959. Sendo 4 recuperadas dos originais de Assis Pacheco de 1904 e o resto de autoria do maestro Francisco Manoel Lopes, diretor musical da montagem do Teatro dos Sete.

⁸² 3 fitas K7 (digitalizadas em 3 CDs pelo pesquisador) do arquivo pessoal de Fernanda Montenegro.

⁸³ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 8/12/1904, in _____, 2009. 1 CD.

As gravações do Teatro dos Sete revelam algumas vozes educadas para o canto (como a de Fernanda Montenegro), mas não o operístico, e algumas vozes não educadas de maneira alguma. Gerações e escolas de interpretação as mais variadas se misturam neste espetáculo que aglutinou, em torno dos jovens e atualizados atores do grupo, um elenco de veteranos egressos do rádio, do teatro de bulevar e do teatro de revista. Ítalo Rossi⁸⁴, que na montagem desempenhou o papel de Frazão, também ratifica esta impressão:

“Nós tínhamos no elenco pessoas muito mais velhas do que nós que *mambembavam* pelo Brasil inteiro. Era um prazer estar com eles, que nos ensinavam muitas coisas. Eu acho que parte de nossa disciplina vem deste conjunto de oitenta pessoas, mais a orquestrinha [...]”

A direção do italiano Gianni Ratto, que antes de ser importado na leva de encenadores estrangeiros modernizadores da cena paulista, havia trabalhado com Georgio Strehler no *Piccolo Teatro de Milano*, juntou a técnica de interpretação realista internacional, apreendida pelos atores do Sete nos anos de prática com Maria Della Costa e o TBC, à tradição galhofeira de comédicos de nossa chanchada, da melhor tradição de nossas revistas e circos-teatros.

Barbara Heliodora⁸⁵, ainda sob o primeiro impacto desta segunda montagem, afirma que é justamente desta comunhão de gerações de artistas que o espetáculo conseguiu uma linguagem que fosse brasileira e ao mesmo tempo universal.

O Mambembe é um espetáculo divertidíssimo, visualmente lindo, mas nos mostra as dificuldades daquele modesto grupo a mambembar por estes Brasis afora. Artur Azevedo também comove, pois aquela gente que passa por aqueles apertos é gente nossa, bem brasileira, e o mérito de *Mambembe* está justamente em ser tudo isto sem que seja necessário que se diga nada. [...] aqui temos um espetáculo que [...] acabou com as diferenças entre novos e velhos, antigos e modernos no nosso teatro. Procurando em termos contemporâneos uma fidelidade de espírito e estilo às nossas modestas tradições teatrais, Ratto encontrou a fórmula em que todos podiam se adaptar, e todos trabalharam, desde o diretor até o figurante que não pisou no palco por mais de trinta segundos, com o mesmo e enorme amor que Artur Azevedo teve pelo teatro.

Em *A Musa Carrancuda*, Victor Pereira (1998) discute, através de pesquisa com entrevistas de profissionais da cena da década de 40, o problema da modificação brusca dos padrões de legitimação no teatro, promovida pela modernização que nossos palcos sofreram a partir da montagem de “Vestido de Noiva”, pela companhia Os Comediantes, em 1943. O estudo de Pereira revela que aquele novo “padrão a ser exigido das companhias profissionais pelos

⁸⁴ Em entrevista concedida ao pesquisador em 28/08/1997, apud GUENZBURGER, Gustavo. *Artur Azevedo e o Mambembe: o abre-alas do teatro brasileiro*. Relatório de projeto de iniciação científica da FAPERJ. 1997, p. 24.

⁸⁵ “De Como Se Deve Amar O Teatro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 21/11/1959.

órgãos oficiais e por parcelas influentes da intelectualidade” (PEREIRA, 1998, p. 71), não levou em conta o passado de nosso teatro comercial, com sua tradição cômica e musical, e sua profunda e imediata comunicação com o dia-a-dia das classes médias urbanas.

A partir do momento em que a ótica moderna da década de 50, na melhor tradição elitista de Olavo Bilac, não permitia identificar como arte o passado (e o presente) popular de nosso teatro, o novíssimo teatro moderno brasileiro (e moderno significa aqui o que rompe, que inova) se viu em seus primeiros anos diante do paradoxo de não enxergar, para si mesmo, um passado artístico tradicional para o qual pudesse representar uma continuidade ou mesmo uma ruptura.

O que surge nas críticas de Barbara Heliadora e de outros parece ser justamente a euforia com a possibilidade de preencher este vazio de gerações que se formou entre o teatro comercial e o teatro moderno. Acabar “com as diferenças entre novos e velhos, antigos e modernos no nosso teatro”, em “termos contemporâneos” e ainda “sem que seja necessário que se diga nada” era tudo que uma crítica militante do teatro moderno poderia desejar naquele momento.

Mas esta mistura de gerações não era inédita. Para entender o que houve de tão especial na exumação romântica que o Teatro dos Sete realizou do antigo teatro, é preciso compreender a relação do diretor e do grupo com o passado teatral brasileiro. Em entrevista ao pesquisador, o estrangeiro Gianni Ratto admite que foi claramente atraído pela possibilidade de uma abordagem mais universal do que propriamente brasileira.

E O Mambembe tem este charme, este encanto maravilhoso que se liga a uma realidade que é universal, a partir desde o carro de Téspis, onde os atores andarilhavam pelos países, desde a *commedia dell'arte* – que é uma forma popular, todavia extremamente inteligente – até os atores de hoje [...] Esta peça reflete exatamente esta paixão. Esta paixão sincera, pura. [...] é fácil você sentir... e se reconhecer.

Curiosamente, talvez, - isto também tem que ser dito - alguns meses antes, o mesmo *Mambembe* tinha sido montado por uma outra companhia, e foi um fracasso. Eu acho que foi um fracasso - quem dirigiu era um ator de uma certa categoria - talvez por ele - o diretor - ter apontado a visão crítica somente sobre o aspecto divertido. Enquanto eu acho que *O Mambembe* é muito mais.”⁸⁶

Em depoimento para Tania Brandão, Sérgio Britto esclarece a quem Ratto se referia, e deixa entrever a diferença de concepção entre estas duas montagens quase contemporâneas, que pode ter definido o fracasso de uma e o retumbante sucesso da outra.

⁸⁶ Em entrevista concedida ao pesquisador em 28/08/1997, apud GUENZBURGER, Gustavo. *Artur Azevedo e o Mambembe: o abre-alas do teatro brasileiro*. Relatório de projeto de iniciação científica da FAPERJ. 1997, p. 27.

Eu me lembro como o Sadi Cabral, que tinha feito *O Mambembe* da primeira vez [meses antes], quando viu o nosso *Mambembe* disse que era um *mambembe commedia dell'arte*, não era brasileiro [...] achava que eu fazia um galã francês. O que ele esquecia é que o Artur Azevedo tinha uma grande influência de opereta francesa. O Ratto, [...] que assistiu a tantas operetas desse jeito serem feitas na Itália, fez um espetáculo que era um pouco isso sim, mas não era nada de não brasileiro.⁸⁷

Tania Brandão destaca esta polêmica como reveladora da limitação para a absorção dos procedimentos modernos, pela insistência em se discutir a autenticidade da brasilidade em lugar dos rumos da trajetória moderna no teatro brasileiro. Pelo que deixam transparecer os depoimentos, a montagem fracassada de Sadi Cabral tentou encenar esta peça do teatro antigo conforme sua própria tradição, ou o que ele (Sadi) podia entender por ela. Não percebeu que o que Gianni Ratto fazia com telões estilizados em aquarelas, festa do Divino e cateretê (pesquisados por ele em gravuras), e mistura de gerações em cena, era oferecer uma leitura moderna daquele teatro de convenção, que resultava em teatralidade, invenção cênica, historicizando o teatro que se queria superar. O que talvez nem Ratto desconfiasse é que o elemento des-historicizante presente no texto (a ver no último capítulo), aliado ao seu olhar estrangeiro de diretor “brasilianista”, pode ter deslocado o espetáculo para o reino da fantasia, produzindo uma espécie de historicidade poética, com resultado artístico de grande impacto na época e próximo, de certa maneira, das pretensões do próprio autor.

A estilização resultante da junção destes elementos vai ao encontro do que a década de 50 assistira em grande parte de sua produção cultural, ou seja, uma vontade de que a cultura participasse na construção da ponte com que a sociedade moderna queria atingir as regiões consideradas “atrasadas”, fossem elas subúrbios ou rincões. Esta sistemática, que evoluiu por diversas ideologias e políticas governamentais, desde o higienismo de Oswaldo Cruz, passando pelo Estado Novo e até o teatro e cinema revolucionários dos anos 60, manteve sempre este olhar condescendente sobre a diferença enquanto atraso, e não enquanto diferença. Pois a missão, seja ela civilizatória, higienista ou revolucionária, encarou e encara sempre a tradição local e a diferenciação cultural como elementos que ainda não passaram pelo crivo da modernidade, mas que inevitavelmente terão que se submeter à homogeneização de seu progresso.

O populismo da década de 50 marcou uma era de esperança nessa ponte entre o Brasil moderno e o do atraso, e seu fim foi também o fim de uma utopia única, e o início de uma década

⁸⁷ Entrevista concedida a Tania Brandão em 12/1985, no Rio de Janeiro. Apud BRANDÃO, 2002, p. 117.

de conflitos entre programas e projetos divergentes. Mas ainda durante os anos 50, a arte moderna emergente se encarregou de mapear e ler as diversas tradições e culturas à margem das cidades sob o olhar estilizante de quem reelabora artisticamente um material primitivo.

Silviano Santiago (2002), em “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, ao comentar a viagem que os modernistas Oswald e Mário de Andrade fizeram com Tarsila do Amaral para os recantos da colonial Ouro Preto, em 1924, mostra este movimento pendular inerente à arte moderna e ao modernismo na arte, esta necessidade de uma genealogia, onde a arte de ruptura possa situar-se, e assim fazer sentido. “A viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio, (mineiro, barroco, etc.), mas do passado enquanto uma manifestação estética primitiva (ou *naïve*).” (SANTIAGO, 2002, p. 112) Neste ensaio, Santiago parte, entre outras coisas, do conceito de Octavio Paz do poeta como um reacionário da modernidade, para questionar “até que ponto o discurso da tradição no interior do moderno estaria ligado a um pensamento de tipo neoconservador” (2002, p. 118), e até que ponto este conservadorismo poderia estar atrelado à valorização do nacional em política e do primitivismo na arte. (2002, p. 124)

Estas considerações nos afastam cada vez mais da hipótese (a última das levantadas que ainda nos falta comentar) de que o fenômeno do *Mambembe* 59 pudesse significar simplesmente um capricho saudosista de uma elite ou de uma classe média que quisesse se “refrescar” do ritmo alucinante da modernização brasileira. Ao contrário, a pesquisa nos foi guiando para uma chance de que, no cerne da virada Azevediana de 1959 estivesse justamente a (re)descoberta, com a sua obra, dessa capacidade de dupla articulação entre campo e cidade, tradição e modernidade. Neste caso, *O Mambembe* do Teatro dos Sete legitimaria e situaria toda a recente ruptura sofrida pelo palco brasileiro, ao desenhar para ele uma genealogia *naïve* e refinada, e um passado teatral que nós gostaríamos que tivesse sido o nosso: pitoresco e engraçado, mas feito à francesa - assim como o povo na peça: rural, mas exótico, alegre, folclórico, elegante e bem-comportado - “é gente nossa, bem brasileira” (como disse a crítica), mas sem exageros. Vale lembrar que em sua época a peça praticamente não tinha sido vista e, como já vimos antes e ainda veremos adiante, quanto à forma e conteúdo, dificilmente poderia representar de fato o teatro popular, ou muito menos retratar o povo de seu tempo, e sim uma determinada concepção do que deveria ser o teatro.

Dramaturgicamente falando, o incipiente modernismo teatral brasileiro passou a década de 50 apostando em especificidades históricas, geográficas e sociais que pudessem se articular dentro de um projeto de identidade nacional, como podem ser lidas as obras dos regionalistas Ariano Suassuna e Jorge Andrade, ou a denúncia social urbana de Gianfrancesco Guarnieri do “Eles Não Usam Black-Tie” e “Gimba”. Era um teatro que botava finalmente “o povo” em cena, sob o olhar nacionalista de que já falamos. Mesmo a obra do “inventor” do teatro moderno brasileiro, Nelson Rodrigues, já havia dado em 1959 a guinada para as chamadas tragédias cariocas. Sob certa ótica, Nelson contribuía para o mapeamento das tradições particulares do subúrbio carioca, que poderiam ser atreladas ao universo maior da cultura nacional-popular.

Portanto, diante daquela recente onda de dramaturgia moderna brasileira que buscava raízes de identidade nacional em nosso passado e presente agrário e suburbano, e na falta de um dramaturgo da época que se aventurasse em algum tipo de reconstituição histórica de nosso teatro, podemos pensar que uma das grandes atrações de *O Mambembe* em 1959 possa ter sido a da construção de um passado teatral que se adequava e complementava o quadro ideológico da década de 50. Sob o pretexto de uma antiga *road story* pelo interior do país, a peça naquele momento realizava uma *paideuma* que dotava nossas “modestas tradições teatrais” (B. Heliodora⁸⁸) de um passado refinado para os palcos onde reinariam Artur Azevedo e “suas modestas, animadas e divertidas burletas” (Décio de Almeida Prado⁸⁹).

Pois apenas diante dele, de um passado que, embora singelo e “maquiado”, fosse “artístico” e fosse nosso, é que as constantes e profundas transformações recentes de nosso teatro e nossa arte poderiam fazer sentido, dentro da ideologia de progresso na cultura nacional. E o nosso incipiente, ansioso, nacionalista e elitista teatro moderno poderia se reconhecer dentro de uma tradição artística legitimamente brasileira.

Não por acaso, em *O Mambembe* de 1959, o passado viria nas mãos de um texto que não teve respaldo no público em sua época, ou seja, não representava o grosso da atividade teatral, mas sem dúvida continha uma visão progressista e idealista de cultura. E é essa que parece ter sido recebida de braços abertos, como o filho pródigo que voltava ao lar, naquela noite mágica de 1959.

⁸⁸ “De Como Se Deve Amar O Teatro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.6, 21/11/1959.

⁸⁹ Em PRADO, 1999, p. 165, já citado anteriormente.

As considerações sobre os desdobramentos da montagem do Teatro dos Sete nos fizeram experimentar um olhar sobre o texto que tentasse levar em conta esta dupla articulação entre modernidade e tradição, campo e cidade, dentro do contexto da montagem original de 1904 – no qual e para o qual o texto foi escrito. Essa busca nos encaminhou ao centro da opção textual de Artur Azevedo e José Piza pela metalinguagem temática, recurso moderno (e modernizante) capaz de fazer jogarem entre si estes quatro elementos, e cuja análise vem a seguir.

2.3 Tentando a metaforologia de um texto redivivo

2.3.1 O teatro fala de seus teatros

[...] teu discernimento deve te orientar. Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é exibir um espelho à natureza, mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua própria effígie.⁹⁰

(Hamlet, W. Shakespeare – Ato III, cena 2)

O conselho que o Príncipe da Dinamarca dá ao grupo de saltimbancos é claro: é preciso moderação. Ontem e hoje tem sido o caminho do meio que permitiu ao teatro (e a toda representação) fazer o necessário e constante trabalho de auto descortinamento de que o ser humano precisa para continuar sua viagem sobre a terra. O teatro da *polis*, mais ou menos como existe ainda hoje, se inicia há dois milênios com apresentações estatais que, entre muitas outras coisas, ensinam ao cidadão o perigo da superação dos limites impostos pelos deuses (no caso da tragédia) ou pelos homens (no caso da comédia). Mas paralelo a este teatro houve sempre um outro, menos cosmopolita, mais periférico, das feiras e aldeias, feitos por saltimbancos com

⁹⁰ Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

dificuldades em se adequar à premente necessidade de ordem que se impõe à humanidade que deseja se civilizar.

Pois a arte destes bufões é afeita justamente à superação dos limites do homem. Nas farsas dos clowns, da *commedia dell'arte* ou do mamulengo, não apenas se representam tramas com inversões e supressões de códigos e papéis sociais, como a forma artística com que isso acontece também é uma representação da quebra das regras rígidas pré-estabelecidas, dando chance a improvisos, bufonarias, interações com a plateia que não se enquadrariam nos cânones que a cidade tenta instituir como ordem ao homem e ao teatro. Embora a natureza convencional de toda e qualquer representação, ainda que da desordem - como no teatro ou festa popular - traga sempre consigo a expectativa de uma volta à ordem estabelecida, o signo do saltimbanco, do bufão, do folião, se integra a nosso imaginário como o do homem que sai das regras ou ainda não as conhece, mesmo que esta condição seja sempre temporária. Talvez isso explique a recorrência na tentativa de institucionalização destes signos, através da reutilização ou apropriação de elementos cômicos populares pelo teatro chamado erudito, de forma a “domá-los”, acrescentando-os à ordem.

Quando a arte da modernidade começa a falar de si mesma como metáfora do mundo e do homem, o teatro também acompanha este movimento. E o assunto é muitas vezes o descrito acima - o problema da adequação desta arte que quer se manifestar sem limites, sem regras. É contra este “descaminho” o conselho do renascentista Shakespeare na boca de seu medieval Hamlet. Mais de cem anos depois, Carlo Goldoni escreveria uma peça⁹¹ sobre uma companhia de farsas e dell'arte (do período em que o teatro italiano migrava das praças para o teatro fechado) que tenta com dificuldades se adequar ao novo e bem comportado gênero das comédias de costumes, com textos totalmente escritos, em lugar dos antigos roteiros para improvisos.

A primeira vez que o teatro Brasileiro vai tentar falar de si mesmo e da sua tensão interna entre a ordem e a desordem, é justamente com as revistas de ano⁹², sobre as quais reinava Artur Azevedo. Já falamos do sucesso que faziam as referências metateatrais nestes espetáculos cujo gênero já havia chegado da Europa como uma apropriação cosmopolita dos estilos popularescos oriundos das feiras.

⁹¹ “Teatro Cômico” de 1750.

⁹² Ver MENCARELLI (1999), introd.

Apesar de se sustentar financeiramente com as revistas, Artur Azevedo sempre defendeu que o futuro do teatro Brasileiro estaria na comédia de costumes. Para isso seria preciso um verdadeiro Teatro Nacional (ou Municipal) - não apenas o prédio, mas toda uma reformulação na estrutura social e artística que envolvesse o teatro brasileiro.

O Mambembe, burleta escrita em colaboração com José Piza, aponta duplamente no sentido desta utopia. Enquanto burleta à brasileira, é uma espécie de comédia bem comportada e musicada, que além de denunciar o descabro da situação do artista nacional, recorre à tradição dos palcos populares ao anunciar um novo tempo para o teatro do futuro.

2.3.2 Mariposas à luz!

"Mambembe é a companhia nômade, errante, vagabunda, organizada com todos os elementos de que um empresário pobre possa lançar mão num momento dado, e que vai de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro ou onde possa improvisá-lo." (Ato I, cena V)

Esta é a definição do ator e empresário Frazão para a situação de sua própria companhia teatral no início do século. O empresário explica sua condição errante à D. Laudelina, jovem e inexperiente atriz do "Grêmio Recreativo Dramático do Catumbi", a quem convida para o posto de primeira dama, por se tratar de uma amadora de talento. Apesar dos receios de sua tia D. Rita, quanto ao futuro incerto de uma carreira teatral, Laudelina aceita o desafio de ingressar naquela vida de atriz, tão "cheia de incertezas e vicissitudes"...⁹³

A Grande Companhia Dramática Frazão está então pronta para deixar o Rio de Janeiro e viajar pelo Brasil à cata de quem lhe queira assistir ao repertório. Neste percurso serão desvendados alguns mistérios do interior brasileiro no início do século XX, seus coronéis, suas festas populares, seus caipiras e seus costumes. Mas a empreitada destes artistas que apostam a sorte nas estradas é, antes de tudo, um abrir de cortinas sobre o próprio fazer teatral. Pois o mambembe é o teatro brasileiro embarcado numa aventura. É o teatro na crise, econômica, existencial. É a arte que pega um trem cujo destino é o ponto de partida, pois o objetivo final do

⁹³ Ato I, cena V.

embarcado no mambembe é sobreviver e voltar ao início. Mas esta representação do mambembe, de quem ela é imagem, a que natureza ela se exhibe como espelho?

Antes de embarcar, o ator-empresário Frazão aguarda ansiosamente a chegada do conto de réis que pediu emprestado e sem o qual sua empreitada não pode funcionar. Em um momento de desolação, ele lamenta a sorte desta vida instável que já leva há trinta anos e se pergunta:

[...] Mas por que persisto?... por que não fujo à tentação de andar com o meu mambembe às costas, afrontando o fado?... Perguntem às mariposas por que se queimam na luz [...] mas não perguntem a um empresário de teatro por que não é outra coisa senão empresário de teatro... Isto é uma fatalidade a que nos condena o nosso próprio temperamento. [...] Também isto é um vício, e um vício terrível porque ninguém como tal o considera, e, portanto, é confessável, não é uma vergonha, é uma profissão [...] e para quê?... Qual o resultado de todo este afã? Chegar desamparado e paupérrimo a uma velhice cansada! (Ato I, cena III)

A imagem das mariposas atraídas pela luz é uma entrada importante para a compreensão da peça. Nela está contida a fatalidade do artista brasileiro, que foge à lógica social do seu tempo para seguir seu vício ou sina ou paixão. Mas a atração da luz remete também à força que Maurice Blanchot (2005, p. 6) identifica na imperfeição do canto das sereias de Ulisses (que seria originário de toda a narrativa) - imperfeição da luz da arte que promete a revelação, mas por não se revelar inteiramente oferece a quem a alcança somente cegueira e morte. A presença constante desta luz eleva o plano da burla a um patamar muito mais abrangente do que o enredo deixaria entrever. É o que Blanchot considera como a conscientização do poético, quando a narrativa toma conhecimento de sua própria natureza, tornando-se riqueza e exploração. A partir deste momento *O Mambembe* tem consciência de si, e o pacto com o espectador/leitor passa a ser outro, aquele que nos permite voar em direção à luz mortífera, até nos queimarmos por simples entretenimento, para experimentarmos *como seria*. O teatro se sabe teatro e o trem já está pronto para partir.

A estação é o portal que liga no texto o mundo conhecido ao mundo da aventura. É o porto dos Lusíadas, da partida para o poético, depois da qual, todos se transformam em narrativa. Laudelina, sua tia e seu pretendente Eduardo deixam sua realidade pacata e suburbana de amadores do Catumbi para se transformar em teatro tão logo o trem arranca.

A locomotiva produz música, que é alta, persuasiva, percussão cíclica que acelera lentamente à saída, infinitamente, até atingir o ápice do transe em trânsito, da outra existência, sem chão, do outro elemento que não é mais o da terra firme, mas do mundo em mutação.

A viagem do *Mambembe* é basicamente ferroviária. Diferentemente da náutica, esta é uma metáfora bi-direcional (vai ou volta). Os mambembeiros de Artur Azevedo só voltam, pois

mesmo sua partida é um recuo no tempo. Do mundo feérico e novo da cidade os artistas passam para o local do atraso e do antigo, já tão distante quanto pitoresco, onde a “cultura” ainda não tinha estado e onde a ingenuidade dos moradores não lhes permite nem diferenciar, nas peças a que assistem, as personagens dos atores que as representam.

Apesar de hoje ela nos dar uma imagem ingênua e nostálgica, num país onde o automóvel foi (e é, apesar de todo o discurso ecológico atual) a alavanca do crescimento econômico, a locomotiva a vapor significou, na época, a máquina do progresso avançando sobre o campo do atraso. Era a cidade cosmopolita estendendo seus braços de ferro, com a promessa de tudo transformar em cidade. O mambembe organizado por Frazão não deixa de cumprir um pouco este papel, levando o que se pensava como cultura civilizada aos rincões ignorantes. Ainda que para isso adaptassem um pouco o repertório, já que as peças dentro da peça (como *A Morgadinha do Val-flor*) são dramalhões antigos que certamente não caberiam em um teatro da capital, a não ser no suburbano Grêmio Recreativo Dramático do Catumbi, onde essas velharias também exerciam a sua função educativa e moralizante. Aqui já se pode enxergar no olhar de Azevedo um elo de tradições e “atraso” que une os subúrbios ao interior do país. O desvendamento do descompasso entre o Brasil urbano e estes dois mundos atrasados será desenvolvido na produção “cultura” brasileira do século XX até atingir seu ápice no final dos anos cinquenta, com o mapeamento carioca feito por Nelson Rodrigues e com o mergulho para fora do asfalto feito pelo cinema novo.

Com certeza o mambembe se adapta bem ao mundo de ontem do sertão. Onde os trilhos não alcançam, os artistas dirigem burros, mulas e carros-de-boi. Apresentam-se em estábulos, comem canjica, se divertem com um cateretê, e encenam melodramas antigos.

Ao retratar o teatro indigente que se adapta à precariedade de sua posição na sociedade, e por isso é capaz de representar velharias por um prato de comida, Artur Azevedo pode estar desculpando sua própria condição de escritor de peças “menores”, que garantem sua sobrevivência. Se Gonçalves de Magalhães em *O Poeta e A Inquisição*, tentara fazer a propaganda positiva do estreante teatro (ARRABAL; LIMA, 1982 p. 69-70.), Artur Azevedo parece querer, 70 anos depois, que se desculpe o mendicante teatro, condenado no Brasil à eterna condição de funâmbulo. O recurso de defesa principal será sua colocação para fora do tempo.

Pois *O Mambembe* (a peça), enquanto metateatro radical, também se adapta formalmente à mudança provocada pelo deslocamento temporal. Se no interior os códigos sociais que aparecem são os antigos, ligados aos tempos coloniais, a forma dramática também retrocede às

origens da comédia brasileira. A ação moderada e coloquial do primeiro ato, à medida que caminha contra o tempo e para o interior, dá lugar a uma trama de quiprocós à moda das comédias de Molière ou Martins Pena, com coincidências incríveis inclusive no desfecho mirabolante e melodramático do reencontro de pai e filha 20 anos separados. Mas a questão do antagonismo é a que mais esclarece a natureza desta transformação.

O vilão da peça é o moderno tema da vicissitude social do artista brasileiro. Enquanto os atores estão em seu próprio ambiente, se preparando para a viagem, este antagonismo é tratado da mesma maneira com que fazem os dramaturgos realistas europeus mais avançados da época. Como diria Peter Szondi (2001), Azevedo insere em sua peça elementos épicos que possam dar conta de abarcar um conteúdo social que já não cabe na forma dramática pura, ou seja, no diálogo intersubjetivo.

Dessa maneira a situação social calamitosa do artista de Azevedo aparece, no primeiro ato, como a sociedade antagonista em uma peça de Strindberg: ou na terceira pessoa, ou como situação subentendida, mas não como elemento dramático. Depois da mutação operada pela locomotiva-máquina-do-tempo, com o desembarque da trupe no vilarejo de Tocos, a vilania se desmoderniza e se precipita dramaticamente na forma arcaica do Pantaleão – emprestado da antiga comédia italiana. Azevedo apresenta com ele a camada atrasada e mal-intencionada da elite senhorial brasileira, através do tipo imemorial do *Vecchio* sovina e lúbrico, à moda mais que antiga, e dá ao mesmo tempo uma solução para o problema formal de representar dramaticamente a opressão e a incompreensão a que o artista é submetido. Dentro da trama, O Coronel Pantaleão bota em grave risco os atores do mambembe, ao exigir “favores” da primeira dama para poder financiar a volta da companhia. Esse é o pesadelo do mambembe – parar a viagem, não completar o ciclo que leva de volta ao início.

Pois assim como na metáfora náutica (BLUMENBERG, 1986), a pior catástrofe para o viajante ferroviário não é o naufrágio, (que no trem não existe e do qual no mar ainda se pode salvar), mas o marasmo, a calmaria, a falta de movimento que pode gerar o esquecimento de si, o se entregar ao atraso do outro tempo/espaço e nunca mais estar apto a voltar a sua cidade/época, para cumprir sua missão de dar o testemunho do que viu.

O recurso arcaizante e dramatizante do Coronel que é Pantaleão, e portanto de outro tempo, não deixa de oferecer ao espectador moderno ou contemporâneo um efeito de tranquilidade lúdica para quem assiste a uma comédia de outra época, com questões e problemas

que, nesta hora, com aquele antagonista simpático pela anacronia, parecem antigos ou poéticos, mas não reais. Vista sob a ótica materialista, a opção de Azevedo de resolver pelo antigo a tensão entre forma e conteúdo gera uma desdramatização e um distanciamento des-historicizante, que é o contrário daquele pretendido e atingido pela solução formal epicizante e política de Bertolt Brecht. Seria como se o brasileiro recuasse ao passado, diante do dilema forma/conteúdo, enquanto que Brecht teria dado o passo adiante, solucionando o problema estético apontado por Szondi como o principal do palco daquela virada de século.

Esta não é a única (e talvez nem a melhor) forma possível de interpretarmos os rincões que aparecem em *O Mambembe*, mas vai ao encontro das observações sobre a visão generalizante e despolitizada que os intelectuais da virada do século tinham de povo, além de servir para embasarmos nossa hipótese de des-historicização do texto que teria favorecido sua aceitação em 1959. Embora não caiba aqui a discussão sobre a “solução” brechtiana como entendida por Szondi, podemos sim levantar um outro ponto de vista possível (ou um aguçamento do anterior), a respeito destas opções estéticas contidas na peça, principalmente no que tange à representação metafórica da realidade e da paisagem interioranas.

2.3.3 Tocos é aqui: a hipótese da antirrevista poetizadora do atraso

No Rio de Janeiro em construção da época de Artur Azevedo, o inimigo do progresso é o elemento arcaico e colonial que resiste ao processo civilizatório. Lembremos que, segundo Flora Süssekind (1986), o sucesso das revistas de ano se deveu à sua capacidade de representar no palco a metrópole em meio a este conflito, de maneira que o próprio espectador pudesse ter dele uma visão panorâmica, e pudesse assim dominá-lo.⁹⁴ Para a estudiosa, a função que a revista cumpria junto aos perplexos habitantes da cidade do bota-abixo era a organização da memória recente de sua história, e mesmo de sua geografia em constante mutação. Pois este era o tema das revistas, a metrópole, em sua geografia e sua história.

⁹⁴ Lembremos também que Fernando Mencarelli tem outra versão para o sucesso das revistas de ano. A hipótese central do livro de MENCARELLI (1999) é a de que o sucesso destes espetáculos advinha de sua dramaturgia obrigatoriamente aberta, que geraria uma multiplicidade de sentidos e discursos e manteriam o acontecimento teatral aberto a diferentes tipos de interpretações e mesmo de usufrutos, o que seria crucial para a interação com uma plateia culturalmente heterogênea que aglutinava comerciantes, sapateiros, jornalistas, estudantes, etc.

Como já vimos, a estrutura básica de uma revista de ano é a do *compère* interiorano ou estrangeiro (aquele que ainda desconhece a capital e seus costumes avançados) que vem à cidade e se depara com a loucura da metrópole. Alguma coisa acontece antes de ele chegar ou à sua chegada que o obriga a passar em revista os vários locais e acontecimentos públicos da cidade, à procura de algo que perdeu ou de que necessita. Este tênue fio condutor, que não chega a se desenvolver numa trama, era uma desculpa para que quadros independentes se alinhavassem e o espectador tivesse de sua cidade uma visão em trânsito, que fosse também panorâmica. O olhar do espectador segue o de estranhamento do *compère*, por se tratar de um público também multifacetado, composto por todo tipo de gente que chegava naquele tempo para morar na Capital Federal. Fernando Mencarelli (1999, p. 175-177) cita uma fala do maior ator das revistas de ano, Brandão, “o Popularíssimo”, em que este define o *compère* como uma “máquina de palavras e opiniões continuamente em contradição” para embasar sua tese do olhar múltiplo das revistas.

Devido talvez ao seu caráter de reportagem, profundamente fincado na experiência de seu tempo, as revistas de ano de Artur Azevedo (as únicas que chegaram até nós), são de difícil compreensão atual. Além de suas comédias “sérias”, na maioria em um ato, das quais ele mesmo declarou a pouca popularidade na época, as duas principais referências que temos do Artur dramaturgo, e principalmente dramaturgo de musicais, são suas burletas *O Mambembe* e *A Capital Federal*. Mas esta classificação em comum para dois textos tão distintos esconde diferenças cruciais para o entendimento da obra de Azevedo. Se *A Capital Federal* foi um dos maiores fenômenos de bilheteria de seu tempo, muito se deve à presença na peça de vestígios de sua origem. Saudoso dos ganhos de que a revista de ano *O Tribofe* lhe proporcionara em 1892, o mesmo ator Brandão solicitou que Artur reescrevesse a peça para um formato que não o prendesse ao ciclo anual, e pudesse assim entrar para o repertório fixo de sua companhia. O resultado foi uma burleta que, tiradas as alegorias e a reportagem contextualizada (os fatos comentados passaram de notícias do ano para notícias recorrentes), manteve praticamente todas as características formais da revista, usando de seu substrato ao apontar inclusive para o que Betti Rabetti (2007, p. 44) chama de “desdomesticação da trama amorosa”, que seria a tendência do teatro ligeiro de bulevar, da época imediatamente subsequente a Azevedo. Um teatro onde a trama amorosa continuaria a ser o fio condutor do flagrante não mais de mutações urbanas como na revista, ou da moralidade doméstica na comédia de costumes, mas da influência exterior que a

vida cidadina moderna exercia sobre os casais, ao ditar novas formas de relacionamento e colocar o desquite como desfecho dramaturgicamente possível e cômico.

O Mambembe, espécie de fantasia onde a trama amorosa é apenas pano de fundo do trem que anda de costas no tempo, poderia ser visto em relação à estrutura de revista descrita acima (e mantida em *A Capital Federal*), como uma antirrevista de ano, onde o olhar acelerado da cidade se depara (em trânsito) com o atraso hostil do campo. Mas será isso mesmo o que se passa?

Como já vimos, podemos enxergar, na opção de uma forma teatral antiga (e lúdica) para representar o interior arcaico, uma desmaterialização deste interior, e o consequente deslocamento de sua representação do campo político-social para o campo do poético. Neste ponto de vista, o retrato de Azevedo do atraso no arraial de Tocos ou de Pito Aceso teria direção oposta ao do realismo regionalista, pois que tenderia a ser a imagem-espelho do próprio arcaísmo do espectador metropolitano.

Mas a peça, assim como o Artur Azevedo das revistas, tem uma relação dúbia com este passado. Se na *Tocos do Coronel Pantaleão* o passado é o do atraso, que emperra a locomotiva e para o trem da história (e o que é pior – o da narrativa), em *Pito Aceso* encontramos a Festa do Divino (já nostálgica em 1904), organizada pelo virtuoso e antiquado Coronel Chico Inácio⁹⁵, representando o poder exercido pela virtude, a cordialidade e os valores sólidos perdidos com os velhos e bons tempos, que ao serem resgatados no último ato trazem a felicidade ao presente.

2.3.4 Teatro do futuro no passado: resposta conservadora à protomassificação

Mas este elogio à virtude, antiquado à *la Diderot*, não seria uma contradição do rei da comédia ligeira e do dramaturgo que fez questão de acompanhar o pragmatismo de seu tempo, mesmo que à custa de sua reputação literária? O que historicamente pode ser enxergado como contradição ou ambiguidade, teatralmente se traduz em riqueza. Em *O Mambembe* o progressista e pragmático revisteiro Artur Azevedo é interpelado pelo utópico homem de teatro já assustado com o protótipo de massificação cultural que era o teatro ligeiro de seu tempo. Neste sentido *O*

⁹⁵ Na peça Chico Inácio se mostra arrependido de suas loucuras de juventude, quando abandonou a mulher grávida no Rio de Janeiro para se casar com uma atriz francesa. A mulher grávida morreu, mas antes deu à luz justamente Laudelina, com quem o pai se reencontra no desfecho mirabolante da peça.

Mambembe é um chamado poético à origem do teatro, como metáfora da origem do humano. É um impulso de renovação, mas gerado pela premente necessidade conservadora de não se perder pelo caminho aquilo que o teatro/homem já conquistou de artístico e de poético.

Neste caminho do meio, o texto espelha de certa forma a perplexidade frente à perda de valores sólidos na sociedade em processo de massificação (paroxismo do projeto modernizador), no mesmo instante em que aponta para o homem/teatro do futuro, aquele que existirá quando o Teatro Municipal for construído, brado final da peça. Na utopia do progresso reconciliado ao passado, quando o teatro der as mãos à sua própria tradição, o futuro finalmente poderá chegar para ele.

CONCLUSÃO

Procuramos durante a pesquisa enxergar *O Mambembe* dentro dos contextos em que foi criado e depois reabilitado, para o público e para a crítica, 55 anos depois. Este olhar nos levou a destacar esta peça do conjunto da obra de Artur Azevedo, deixando entrever suas contradições com o mundo da diversão teatral na entrada do século XX carioca, principalmente a partir de sua possível carga ideológica no que diz respeito ao teatro como formação, ou educação dos sentidos.

Se nenhuma outra meta tiver sido plenamente alcançada pelo presente trabalho, espera-se que ao menos uma contribuição permaneça de sua difícil empreitada: a de mostrar não mais ser possível considerar *O Mambembe* misturado homogeneamente ao bolo das mágicas e revistas que serviam ao entretenimento do público do início do século passado. Esperamos ter provado que a peça em questão dialoga exatamente com este mundo, tenta de certa forma escapar a ele, apelando ao passado e a uma promessa de um futuro mais artístico para o teatro. Encontramos esta resistência de Azevedo à indústria do prazer na estrutura de sua peça, em comparação com outras, mas também em suas críticas e crônicas, sempre ambíguas, mas sempre preocupadas com a ameaça de asfixia da arte pela massificação do entretenimento.

O sentido de volta ao passado da maneira como Azevedo estrutura a peça, temática e formalmente, apareceu no trabalho em ressonância e analogia com o movimento posterior do teatro moderno que causou a reviravolta na figura do dramaturgo. Renegado como menor por críticos modernistas, e depois reabilitado por eles, hoje em dia a espetacularidade do teatro de Azevedo o leva a ser considerado por alguns pesquisadores (entre os citados no trabalho, Mencarelli e Larissa Neves) como precursor do modernismo⁹⁶. Esperamos ter mostrado aqui também que esta mudança de enfoque de parte da crítica só foi possível a partir da ponte estabelecida pela montagem de 1959, que, consciente ou inconscientemente, ligou sua busca de modernidade ao que havia de mais utópico no texto, nos termos da “educação dos sentidos” schilleriana: um palco que ajuda o espectador a organizar seu passado e seu presente em direção a um futuro ideal de equilíbrio, razão e beleza.

⁹⁶ Esta posição é controversa e longe de ser unânime. Parece arriscado classificar Artur Azevedo dentro do teatro moderno como o entendemos hoje. No entanto não se pode negar que seus textos dramáticos, pensados para a cena e autocomentados, já apontavam para o carácter espetacular da modernidade no teatro do século XX.

Esperamos ter conseguido posicionar *O Mambembe* de 1959 dentro da tendência modernista, apontada por Silviano Santiago, de busca de um passado artístico *naïf*, de raízes culturais que pudessem ajudar na identificação de um caráter nacional para a arte. De certa forma esta prática regressiva pode ser enxergada, no Brasil, em recuos formais tais como os sonetos (Vinícius de Moraes) e as formas trovadorescas ou arcaicas (João Cabral de Melo Neto) da geração dos poetas de 45, e também na insurgência do folclore nos meios de comunicação dos anos 50, quando o regionalismo caipira, filtrado pela folclorista Inezita Barroso, ganhou grande destaque na mídia de São Paulo.

A indústria da música popular aprendeu cedo que este contraste da presença conjunta de ruptura e tradição, mais do que uma necessidade da arte moderna, poderia ser uma lucrativa forma de ampliação de mercados. Assim, faturou com a polêmica entre as turmas do “violão de rua” e da guitarra elétrica, ao lançar o iê-iê-iê da jovem guarda em meados dos anos 60, junto com o sucesso de modinhas, choros, marchas, sambas e valsas compostas pelos jovens Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Sidney Miller e Paulinho da Viola. Os anos 70 ainda veriam o lançamento industrial de “novidades” como Cartola e Nelson Cavaquinho.

O cinema nacional também demonstra este viés, que diz respeito não só ao passado, mas também à forma com que a cidade enxerga o campo (e o subúrbio), embora este também, quase sempre, como o lugar do tempo anterior. Em 1953, a Vera Cruz lança *O Cangaceiro*, primeiro sucesso internacional do cinema brasileiro, que abordava romanticamente o tema do cangaço, numa tentativa de refinamento análoga ao teatro modernizador do TBC. Nos anos 60, a ideologia nacional populista do Cinema Novo gerou filmes como *Vidas Secas*, *Deus e O Diabo Na Terra do Sol* e *Os Fuzis*, cujo caráter progressista era medido pela capacidade de se arraigar aos confins arcaicos do atraso rural Brasileiro, e de apontá-los na direção das reformas ou da revolução por vir.

No teatro, uma experiência que pode ser vista como análoga, apesar de ideologicamente inversa à ressurreição de *O Mambembe* em 1959, é a montagem do grupo Oficina em 1967 de um antigo texto de 1933 (de um Oswald de Andrade então, já mais stalinista do que modernista), para falar da falência da instituição burguesa no Brasil. *O Rei da Vela*, que na época em que foi escrita havia sido recusada por todos os grupos e produtores abordados pelo autor (de Procópio Ferreira ao grupo de Décio de Almeida Prado), foi considerada anarquista, maniqueísta, muito

didática, sem dramaticidade, amoral e sem ressonância com a ideologia de uniformização cultural da era Vargas. Por isso não chegou a ir à cena.

Passados 34 anos, o tema da peça e seu discurso antiburguês e seu pessimismo apareceram como oportunos para os planos do grupo, que se sentia livre para mexer, através da encenação, no cerne da estrutura do texto. Isto aconteceu porque o grupo estava munido de todo um novo aparato prático-teórico advindo das novíssimas correntes teatrais da época, que sopravam internacionalmente a supremacia da encenação sobre o texto.

No texto de Oswald, o assunto é a própria decadência da burguesia. Desfilam em três atos maracutaiais, casamentos arranjados, prostituição na alta sociedade de São Paulo, transexuais, sujeição ao imperialismo americano, novas classes exploradoras - traindo e sucedendo as velhas. Mas o tratamento dado à encenação é que é considerado a causa de todo o estardalhaço que a peça causou. Ao radicalizar as propostas do autor, a montagem de 1967 se afinava com a enorme onda de revisão da ideologia nacional popular pós-64, e juntava burgueses e marxistas num mesmo caldeirão de derrotados e traidores. Também afinava com a ideia tropicalista de tirar a plateia burguesa de sua cadeira, atingí-la pelo corpo, “lembrá-la” de que ela seria a responsável pela situação do País. Na plateia o elenco xingava e agredia pessoas do público, enquanto, no palco, o burguês aparecia carnavalizado em toda sua hipocrisia e falta de valores, e terminava sendo literalmente empalado com uma das velas de sua fábrica, morrendo de sua própria traição. O carnaval era o visual da cena, seguindo a lógica alegorizante do texto, e seguindo a estética de bananas à la Carmen Miranda do tropicalismo. O espetáculo, amado por uns e execrado por outros, se transformaria em um marco para a juventude de classe média que queria revisar seus valores, questionar seus mitos e, é claro, assim como o público refinado do *Mambembe* de 1959, acompanhar a revolução internacional de costumes, ao mesmo tempo em que construía para si a genealogia de uma arte transgressora.

Tantos exemplos e analogias, próximos ou mais distantes, nos servem para localizarmos o fenômeno *Mambembe* de 1959 na companhia de muitos outros acontecimentos artísticos e da indústria cultural, a qual herdou da arte esta necessidade de passar a limpo o passado, toda vez que tenta montar um plano para o futuro.

Um monumento a esta atitude pendular pode ser encontrado na arquitetura do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, testemunho frustrado da última luta de Artur Azevedo e brado final de *O Mambembe*. Seu estilo eclético, que não conhecia ainda o historicismo e a funcionalidade da

arquitetura moderna, acomoda em seus ornamentos suntuosos as referências de vários tempos e culturas, que, mescladas e arranjadas com decoro, equilíbrio, proporção e simetria, produzem a sensação atemporal de triunfo da civilização racional.

Se pensarmos o conceito de história de Hegel como algo que se move para frente através de épocas dotadas, cada uma, de um espírito próprio (progresso em direção a um fim, determinado à frente), retroceder a estas expressões arquitetônicas do passado significava operar a história como sistema capaz de fazer agir no presente as qualidades do espírito de outros tempos.

O Municipal do sonho de Artur Azevedo não era exatamente este que vingou como monumento luxuoso da belle époque e da Avenida Central. Ao ver as dimensões monumentais na planta do projeto, o experiente homem de teatro identificou imediatamente o desvio que sua ideia iria tomar, e previu o inexorável destino do prédio.

Não posso querer mal ao Dr. Francisco Pereira Passos: são as melhores do mundo as suas intenções, foi ele o primeiro prefeito do Distrito Federal que tomou a peito a ideia de reanimar o Teatro brasileiro; mas o ilustre funcionário reconhecerá mais tarde que o Teatro Municipal, com as dimensões projetadas, só servirá para a exibição de óperas, melodramas e peças de aparato.⁹⁷

Falecido em 1908, o idealizador do Municipal não esteve presente para ver seu nome ser praticamente esquecido na festa esnobe que a *noblesse* da cidade promoveu para a inauguração em 1909, com um repertório elitista que deu início a uma era que perdura até hoje. Não só o prédio nunca habitou uma companhia estatal de teatro (que era o sonho e a incansável campanha de Azevedo), como viu o próprio gênero teatral ser aos poucos varrido para fora, em prol de outros gêneros de espetáculos, muitas vezes importados e a preços altíssimos.⁹⁸ As exceções que ocorreram neste sentido foram alguns grandes musicais, ou em situações em que uma companhia tentava apresentar um perfil requintado para a sociedade carioca, como numa temporada de 1943 em que a Cia de Dulcina de Moraes exibiu seu novo repertório composto de peças modernas internacionais e figurinos luxuosos.

Embora sendo o ponto de referência cultural da elite no século XX, o prédio não conseguiu exercer a função sonhada por Azevedo, de reaproximar da arte teatral estas classes abastadas e supostamente “esclarecidas”. O Municipal é, hoje, no Rio de Janeiro, o templo da

⁹⁷ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7/4/1904. In _____, 2009. 1 CD.

⁹⁸ Sobre esse processo de desteatralização do Municipal, ver HELIODORA, Barbara. O Teatro no Brasil: de Anchieta a Vestido de Noiva. In KAZ, et al., 2004/2005, p. 75-125.

ópera, da dança, da música e da entrega de prêmios culturais oferecidos por multinacionais. Mas Artur, dois meses antes de sua fracassada estreia de *O Mambembe*, já previu isso, sem deixar de acreditar que sua verdade iria um dia aparecer:

[...] enquanto a experiência não mostrar a necessidade urgente de uma sala apropriada à declamação, necessidade que será fatalmente imposta pelo nosso progresso intelectual, contentemo-nos com o monumento que vai ser construído na Avenida Central. Um dia, esperamos, o outro Teatro será construído; bastará para isso que se lembrem de que os melhores tempos da nossa literatura dramática foram os do Ginásio [Dramático], – sala de comédia, onde o público se achava como que em família.⁹⁹

Dentro desta ideia recorrente de um novo Teatro que poderá ser construído a partir da lembrança dos “melhores tempos de nossa literatura dramática”, o impacto da presença física do Teatro Municipal no sucesso de *O Mambembe* em 1959 nunca poderá ser totalmente mensurado. O testemunho histórico, a promessa de progresso embutida em seus afrescos, os ciclos que se fechavam e produziam sentido. A julgar pelos depoimentos dos integrantes do Teatro dos Sete, ninguém tinha ideia de que aquele texto estava praticamente estreando ali, no palco sonhado por seu autor. Depoimentos que deixarão para a história uma estreia de pura mágica, inesquecível e inexplicável - o que não deixa de ser uma verdade possível para o que aconteceu naquela noite. Afinal o trem de 1904, carregado dos mambembeiros de Artur Azevedo, nunca chegou realmente a partir, mas teve sua volta tão fortemente desejada, que conseguiu retornar das brumas do passado, meio século depois, como trem poético, sem precisar revelar também sua condição de trem fantasma.

⁹⁹ AZEVEDO, Artur. “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 22/09/1904. In _____, 2009. 1 CD.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo, FAPESP, 1999.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In _____. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p. 113 – 156.

ANDRADE, Oswald. de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004

AQUINO, Rubim S. L., *Sociedade Brasileira, uma história através dos movimentos sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ARAÚJO, Antônio Martins de. A Vocação do Riso: Um panorama da dramaturgia de Arthur Azevedo e outros ensaios. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo I*. Rio de Janeiro: Inácio, 1983 p. 20-35

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela. A. *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro, seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1983. t.1.

_____. _____. Rio de Janeiro: MinC/INACEN, 1985. t.2.

_____. _____. Rio de Janeiro, MinC/INACEN, 1987. t.3 e t.4

_____. _____. Rio de Janeiro, MinC/INACEN, 1995.t.5 e t.6

_____. *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009. Acompanha CD-ROM com a íntegra das crônicas, sem paginação.

AZEVEDO, Artur ; PIZA, José. *O Mambembe*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- BARIANI, Edison. ISEB: Fábrica de Controvérsias. Revista Espaço Acadêmico, n. 45, fev. 2005. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/045rea.htm>> Acesso em: 10 jan. 2011.
- BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. (Org.) São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter et al. *Os Pensadores: Textos Escolhidos*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 29-56.
- BENNETT, Susan. *Theatre audience: A theory of production and reception*. London: Routledge, 1990.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. O Canto das sereias. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-34.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufração com Espectador*, Lisboa: Vega, 1986.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora: UFJF, OP.COM, 2005
- BANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- _____. Pum! Ou as surpresas do Sr. Artur Azevedo para o palco do século. *Remate de Males* - Revista do Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, v. 28 n. 1 p. 9-19, jan.-jun., 2008.

- CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1980.
- CAMPOS, Andrelino. *Do Quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 343-362.
- CARVALHO, Sérgio. Apresentação. In SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- CARVALHO, José. M. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. 3 ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 12ª reimp.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1980.
- CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro : Correio da Manhã, 1901-1974.
- COSTA, Iná C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996
- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro : Empr. Jor. Diário de Notícias, 22 nov. 1959.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: Empr. Jor. Diário de Notícias, 29 nov. 1959.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIONYSIOS, Rio de Janeiro, n.7, mar. de 1956.
- FARIA, João R. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasquez*. Rio de Janeiro, SNT: 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

- GARCIA, Silvana. (Org.) *Odisséia do teatro Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002.
- O GLOBO. Rio de Janeiro : Organizações Globo, 1925-
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. ; LIMA, M. A.(Orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; SESC SP, 2006.
- HEGEL, Georg W.F. *Os Pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- JANOTTI, Maria de L. M., *Os subversivos da república*. Brasiliense: São Paulo, 1986.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro : Jornal do Brasil, 1891- .
- JORNAL DO COMMERCIO . Rio de Janeiro : Grafica Editora Jornal do Commercio, 1827-
- KAZ, Leonel et al. *Brasil, Palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2004.
- KOK, Glória, *Rio de Janeiro na época da Av. Central*. São Paulo: Bei Comunicação, 2005.
- KOOPMANS, Jelle. *Le Théâtre des exclus au Moyen Age: hérétiques, sorcières et marginaux*. Paris: Imago, 1997.
- KOTHE, Flávio R. *O Cânone Colonial*. Brasília: UnB, 1997.
- _____. *O Cânone Imperial*. Brasília: UnB, 2000.
- KUHNER, Maria Helena de Oliveira. *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. In: _____. *De Teatro e Literatura*. São Paulo: EPO, 1991.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difel, 1962.
- _____. Arthur Azevedo, o gênio está vivo. *Revista de Teatro - SBAT*, Rio de Janeiro, n. 467. p. 15-17. 1988.
- MAGALHÃES JR., R. *Artur Azevedo e sua época*. 3.ed..Rio de Janeiro: Civilização, 1966.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira. vol. 5 (1897-1914)*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MARTINS, Antônio de. *A palavra e o riso*. Rio de Janeiro: UFRJ ; São Paulo :Perspectiva, 1988

MATTOS, Franklin. Enorme, bárbaro, selvagem. In :DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.13-31.

MENCARELLI, Fernando. *A cena aberta: A absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

_____. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003

MENEZES, Lená M. *(Re)inventando a noite: O Alcazar Lyrique e a cocotte comediénne no Rio de Janeiro oitocentista*. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 20-21, p. 73-91, jan-dez 2007.

MOTA, Carlos G. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3 ed. São Paulo: 34, 2008

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 1993.

NEVES, Larissa O. *O Mambembe: a descoberta da obra-prima*. In AZEVEDO, Artur ; PIZA, José. *O Mambembe*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.IX - XXXIV.

A NOTÍCIA. Rio de Janeiro : Arca ed., 1894-[1998?].

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

O PAÍS. [S.l. : s.n., 19--].

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Victor H. A. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

PONTES, Geraldo Jr. Projetos Nacionalistas e o início dos projetos teatrais modernos. In _____: PEREIRA, Victor H. A. *O Velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2008. p. 59-68

PRADO, Décio de A. Do Tribofe à Capital Federal. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.255-281.

_____, *João Caetano e a arte do ator*, São Paulo : Ática, 1984. p. XI

_____. *Os três gêneros do teatro musicado*. In _____ *História Concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 115-138

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001

RABETTI, Beti. *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007

REIS, Angela. *Cinira Polônio: a divette carioca*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

Revista de Teatro - SBAT (diversos números).

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROCHA, Oswaldo P. R. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995. p. 102.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. Introdução. In SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. .Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991. p.7-12.

ROUBINE, J. *A linguagem da encenação teatral*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

ROUSSEAU, J.-J. Carta a D'Alembert sobre os espetáculos. In _____. *Obras*. Rio de Janeiro: Globo, 1958. p. 335.

RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: MinC/INACEN, 1988.

SAADI, Fátima. Lessing, Voltaire e seus fantasmas. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n . 1, p.17-34, 1998.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144

SANTOS, F. V.; NUÑEZ, C. F. (Orgs.). *Prismas 5 – Encontro com Adorno*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SANTOS, M. *Popularíssimo: o ator Brandão e seu tempo*. Rio de Janeiro, [s.n], 2007.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo:Iluminuras, , 2002.

_____. *Teoria da tragédia*. (introd. e notas de Anatol Rosenfeld) São Paulo: EPU, 1991.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In _____. *Aos vencedores as batatas*. 4. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In _____. *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Nacional por subtração. in *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

_____. Notas sobre vanguarda e conformismo. In _____. *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEIDL, Roberto. *Arthur Azevedo: ensaio biobibliográfico*. Rio de Janeiro. Empresa Editora, ABC, 1937.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione, 1993,

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVEIRA, Éder. *A Cura da raça: eugenia e higienismo no discurso médico sul-rio-grandense nas primeiras décadas do século XX*. Passo Fundo, RS: Editora Universitária de Passo Fundo, 2005.

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 vols.

SOUZA, Silvia C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Unicamp, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify , 2004

_____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify , 2002.

O TEATRO DE REVISTA NO BRASIL. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 12, n.13., 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Teatro & Cinema*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro : Editora Tribuna da Imprensa, 1949 -

VALENÇA, Raquel Teixeira. Introdução. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 18-32

VALENÇA, Raquel Teixeira. Arthur Azevedo e a língua falada no teatro In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 229-247.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da música brasileira na belle époque. Rio de Janeiro: Santana, 1977.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1988.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito capitalista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes, 1991.

XAVIER, Ismail. *Allegories of Underdevelopment: aesthetics and politics in modern Brazilian cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.