

O CASO MAMBEMBE: A REDENÇÃO DA ANTIRREVISTA NO TEATRO MUNICIPAL

Gustavo Guenzburger

RESUMO: Recentes pesquisas e publicações revelam o fracasso de público da estreia em 1904 de *O Mambembe*, de Artur Azevedo, tornando necessária a reconsideração de sua trajetória em seus vários contextos, desde a geração até sua reabilitação, para o público e para a crítica, 55 anos depois, na grande montagem do Teatro dos Sete, no cinquentenário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O foco na recepção deixa entrever, em *O Mambembe*, um teatro que se tenta educador dos sentidos, que busca escapar à massificação da arte, apelando ao passado e à promessa de um futuro mais “artístico” para o teatro. Elitismo, modernidade e nacionalismo também estão implicados nesta mirada.

PALAVRAS-CHAVE: Burleta; Artur Azevedo; Teatro dos Sete; Teatro moderno; Teatro educativo.

ABSTRACT: Recent research and studies reveal the failure of the premiere in 1904 of Artur Azevedo's *O Mambembe*. It is worth reconsidering the play's trajectory in its various contexts, from its conception to its rehabilitation, in the eyes of the public and the critics, fifty-five years later, in the great production of Teatro dos Sete, at the fiftieth anniversary of Rio de Janeiro Municipal Theater. The focus on the reception reveals, in *O Mambembe*, a theater that aims at educating the senses, which seeks to escape the massification of art, appealing to the past and to the promise of a more “artistic” future for the theater. Elitism, modernity and nationalism are also involved in this outlook.

KEYWORDS: *Burleta*. Artur Azevedo; Teatro dos Sete; Modern theater; Educational theater.

O MAMBEMBE: UMA ESTREIA COM 55 ANOS DE ATRASO

Este trabalho diz respeito a um clássico do teatro brasileiro que, recentemente descobriu-se, teve sua estreia praticamente adiada por 55 anos, e cuja trajetória se mistura à do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em 1904 o mais famoso ator cômico brasileiro, Brandão “o Popularíssimo”, se sentou com Artur Azevedo e José Piza e lhes listou alguns dos principais “causos” de suas viagens pelos palcos do Brasil. 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.

Dramaturgicamente *O Mambembe* difere do estilo fragmentado e jornalístico das revistas de ano, gênero que rendeu a seu autor lucro e prestígio popular, mas

pelo qual muitas vezes Artur Azevedo demonstrou certa vergonha e desprezo – numa posição ambígua entre a indústria de entretenimento que o ajudava a se sustentar e o seu círculo de amizades e atuação intelectual, com o qual fundou a Academia Brasileira de Letras.

O teatro civilizatório ou de “missão” (Cf. GUENZBURGER, 2011; SEVCENKO, 1983) que, no século XIX, via a arte no Brasil como veículo de educação dos sentidos, remontava aos próceres do teatro burguês na Europa do século XVIII, como Friedrich Schiller, e se precipitava em Azevedo basicamente em duas tendências. Ao mesmo tempo em que o dramaturgo tentou acomodar a indústria dos musicais à literatura do que seria o bom gosto da época, o jornalista lutou por uma companhia estatal que funcionasse em um prédio público, moderno, afeito à encenação das comédias de costumes – único gênero que ele e sua geração consideravam como sendo o bom teatro. Assim, Artur Azevedo foi o grande incentivador daquele que mais tarde viria a se tornar o Teatro Municipal do Rio de Janeiro que, como veremos a seguir, tomou caminhos bem diversos dos sonhados por seu primeiro idealizador.

Se ao teatro “sério” só restava esperar pelo auxílio do governo e pela construção do Municipal, Artur Azevedo, ao contrário de seu parceiro Moreira Sampaio, acreditava ser possível a “educação artística do público” por meio também de suas peças ligeiras, dependendo da habilidade e da vontade do autor em acrescentar “arte” a qualquer gênero. Foi isso que tentou fazer, um pouco em suas revistas de ano, e muito em *O Mambembe*.

Numa tentativa de um musical *com* uma dramaturgia, mais aos moldes do que se esperaria de uma sociedade que se queria chamar de moderna e civilizada à europeia, essa burleta à brasileira não deixa de ser uma tentativa de comédia de costumes com música. Azevedo deixa transparecer essa 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”... (AZEVEDO, “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 8/12/1904, 2009)

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” das mágicas e revistas, 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.” (AZEVEDO, “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 8/12/1904, 2009)

Resultado: enquanto uma revista de ano de Arthur e/ou Moreira Sampaio de sucesso alcançava no mínimo duzentas apresentações, *O Mambembe* fechou as portas do pequeno Teatro Apolo com apenas dezoito!¹ (Cf. SANTOS, 2007, p. 177) 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 que eles consideravam menos chulo que as revistas.

O próprio Artur Azevedo, que de início havia culpado a chuva pelo fracasso, ao final da temporada 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...” (AZEVEDO, “Sobre teatro”. *O País*, Rio de Janeiro, 16/12/1904, in AZEVEDO & PIZA, 2010, p. 269-275)

Larissa Neves (2010), autora do excelente ensaio de introdução a uma recém-lançada edição de *O Mambembe*², demonstra que a unanimidade da crítica em elogiar o texto não é a mesma em relação à encenação, que teria arrastado um pouco as cenas na estreia, resultado do pouco tempo de ensaio (um mês). Neves conclui 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 para o fracasso, mas não o único, já que, além de o pouco ensaio ser comum a todos os sucessos na época do teatro de ponto, a premissa de que a peça, se bem encenada, seria inevitavelmente bem acolhida, pode levar a uma predisposição de se enxergar uma imanência no texto, independente das condições para sua recepção.

A peça só foi redescoberta em 1959, por coincidência ou destino, nas comemorações do cinquentenário do Teatro Municipal, num triunfo retumbante que elevou o nome do dramaturgo Artur Azevedo a clássico de nossa comédia. 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

¹ O insucesso da montagem só foi recentemente redescoberto.

² Larissa Neves ainda é coautora do valioso trabalho de recuperação e organização das crônicas contidas na coluna “O Teatro”, 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.

estudo da evolução da noção de arte e cultura no país. Desenvolveremos esta diferença de olhar a seguir.

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 1959 de *O Mambembe*. A historiadora exemplifica inclusive com um crítico em especial, Décio de Almeida Prado, que, como todos de nossa tradição crítica modernista, desdenhavam Azevedo até a reviravolta de *O Mambembe* em 1959:

[...] 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. (apud BRANDÃO, 2008, p. 11)

Mal sabia Décio que, apenas três anos depois, todos seriam obrigados a repensar o status e as qualidades do dramaturgo dos musicais, por causa do espantoso sucesso de uma burlata 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 seu testemunho, em entrevista a Sábato Magaldi, sobre esse clima de descrença sob o qual o Teatro dos Sete decide estreiar *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 amador, 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...”³

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 deste participaram ou que viram a montagem, como Sérgio Britto:

A potencialidade do teatro de Artur Azevedo calou todo mundo. [...] 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. (*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04/10/1991, Caderno B, p. 1.)

³ 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.

Sábato Magaldi: “[...] eu o considero um dos três melhores espetáculos já feitos no Brasil, e provavelmente o mais bonito.”⁴

Até Barbara Heliadora, crítica de olhar severo (desde aquela época), e às vezes mesmo furioso, rendeu-se aos encantos da montagem que comemorava o cinquentenário do 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*.” (“De Como Se Deve Amar O Teatro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/11/1959, p. 6.)

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

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 madrugada 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:

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

Ainda 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. Embora egressos destas duas companhias paulistas que haviam aberto seu caminho contra a resistência do teatro comercial antigo, os integrantes do Teatro

⁴ Entrevista citada. Programa “Primeira Pessoa”, do canal de TV a cabo Multishow, exibido em novembro de 1997.

dos Sete pretendiam acabar com o estigma de estrangeirismo do teatro moderno paulista, articulando brasilidade e modernidade, a exemplo do que outros grupos de São Paulo (e até os citados) já estavam fazendo na segunda metade da década, com maior ou menor comprometimento político.

Muito importantes para essa discussão 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.

Afinal, já eram esses 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”⁵, para ser campeão mundial com o futebol-arte de Garrincha e Pelé, e para e 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, onde a promessa da modernização pelo nacional e o popular era o imprescindível alimento espiritual da população não excluída.

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 (supondo que pudesse acontecer na época o mesmo fenômeno que ocorre hoje em dia com os megamusicais importados); ou ainda que o sucesso se devesse

⁵ 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.

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 (treze), da unanimidade da crítica e de seu sucesso avassalador (lotou oito sessões do Teatro Municipal) e duradouro (completou a temporada com mais cinco meses no Teatro Copacabana).

O contato com as partituras⁶ e, principalmente, com a gravação do áudio integral⁷ 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.

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 Rossi, que na montagem desempenhou o papel de Fração, 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 [...] (Em entrevista concedida ao pesquisador em 28/08/1997, apud GUENZBURGER, 1997, p. 24.)

A direção do italiano Gianni Ratto, que antes de ser importado na leva de encenadores estrangeiros modernizadores da cena paulista, havia trabalhado com Giorgio Strehler no Piccolo Teatro de Milano, juntou a técnica de interpretação realista internacional, apreendida pelos atores do Sete nos anos de prática com

⁶ 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.

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

Maria Della Costa e o TBC, à tradição galhofeira de cômicos de nossa chanchada, da melhor tradição de nossas revistas e circos-teatros.

Barbara Heliadora, 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:

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

Em *A Musa Carrancuda*, Victor Hugo Pereira (1998) discute, através de pesquisa com entrevistas de profissionais da cena da década de 1940, 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 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 1950, 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*. (Em entrevista concedida ao pesquisador em 28/08/1997, apud GUENZBURGER, 1997, p. 27.)

Em depoimento para Tania Brandão, Sérgio Britto fala de uma fracassada montagem imediatamente anterior à do Municipal, 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:

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

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, e que veremos adiante, é que o elemento des-historicizante presente no texto, 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 certamente ia ao encontro do que a década de 1950 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. Essa 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 1960, 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 diferença 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 1950 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 de conflitos entre programas e projetos divergentes. Mas ainda durante os anos 1950, 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, 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, em um impulso neoconservador que poderia estar atrelado à valorização do nacional em política e do primitivismo na criação artística (Cf. SANTIAGO, 2002, p. 124).

Essas considerações nos afastam cada vez mais da hipótese (a última das levantadas que ainda nos falta comentar) de que o fenômeno do *Mambembe* 1959 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 e o povo.

Dramaturgicamente falando, o incipiente modernismo teatral brasileiro passou a década de 1950 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) ao quadro ideológico da década de 1950. 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” (HELIODORA, “De Como Se Deve Amar O Teatro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/11/1959, p. 6.) de um passado refinado para os palcos onde reinariam Artur Azevedo e “suas modestas, animadas e divertidas burletas” (PRADO, 1999, p. 165).

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.

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.

TENTANDO A METAFOROLOGIA DE UM TEXTO REDIVIVO

A Grande Companhia Dramática Frazão está 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 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 [...] 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 (Cf. 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 dessa luz eleva o plano da burla a um patamar muito mais abrangente do que o enredo simples 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 o *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 arranque.

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 esse 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.

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. 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, por vinte 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, preparando-se 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 (2004), 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 (Cf. 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 canto da sereia, no 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.

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 Sussekind (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.⁸ Para a estudiosa, a função que a revista cumpria junto aos perplexos habitantes da cidade do bota-abaixo 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.

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.

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 estru-

⁸ 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 manteria 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.

tura de revista descrita acima, 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 conseqüente deslocamento de sua representação do campo político-social para o campo do poético. Deste 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 Inácio⁹, 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.

Mas esse 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 visto como contradição ou ambigüidade, 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 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.

Nesse 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.

⁹ 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.

MUNICIPAL

O Municipal do sonho de Artur Azevedo não era exatamente este que vingou como monumento luxuoso da *Belle époque* e da Avenida Central. Seu estilo eclético não conhece ainda o historicismo e a funcionalidade da arquitetura moderna, e acomoda em seus ornamentos suntuosos as referências de vários tempos e culturas, que, mescladas e arrançadas com decoro, equilíbrio, proporção e simetria, produzem a sensação atemporal de triunfo da civilização racional (Cf. CZAJKOWSKI, 2000).

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 essas expressões arquitetônicas do passado significava operar a história como sistema capaz de fazer agir no presente as qualidades do espírito de outros tempos.

Ao ver as dimensões monumentais ainda 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. (AZEVEDO, “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7/4/1904, 2009.)

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.¹⁰ 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.

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 as classes abastadas e supostamente “esclarecidas”. O Municipal é, hoje, no Rio de Janeiro, o templo da ópera, da dança, da música e da entrega de prêmios cultu-

¹⁰ 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.

rais 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, [...] 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. (AZEVEDO, “O Teatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 22/9/1904, 2009.)

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 magia, 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Artur. *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Organizado por Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levi. Campinas: Unicamp, 2009. (acompanha CD-ROM com a íntegra das crônicas, sem paginação)
- AZEVEDO, Artur & PIZA, José. *O Mambembe*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. O Canto das sereias. In: _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 3-34.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufração com Espectador*. Lisboa: Vega, 1986.
- BRANDÃO, Tania. 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.
- _____. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.
- 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*. Brasil, 2011. 105f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Literatura Comparada) Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- _____. *Artur Azevedo e o Mambembe: o abre-alas do teatro brasileiro*. Relatório de projeto de iniciação científica da FAPERJ, 1997.
- KAZ, Leonel et al. *Brasil, Palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2004/2005.
- MENCARELLI, Fernando. *A cena aberta: A absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.
- NEVES, Larissa O. *O Mambembe: a descoberta da obra-prima*. In AZEVEDO, Artur & PIZA, José. *O Mambembe*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. IX a XXXIV.
- PEREIRA, Victor H. A. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- PRADO, Décio de A. *História Concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- RODRIGUES, Nélon. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SANTIAGO, Silvano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In _____. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.
- SANTOS, Marcos. *Popularíssimo: o ator Brandão e seu tempo*. Rio de Janeiro, [s.n], 2007.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SUSSEKIND, 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*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Recebido em 16.06.2011

Aceito em 31.08.2011