

**GUENZBURGER, Gustavo.** O caso “O Mambembe”. Rio de Janeiro: UERJ; Doutorando; Orientador Victor Hugo Adler Pereira. Encenador, Ator e Produtor.

## 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 publications reveal the failure of premiere in 1904 of Artur Azevedo's *O Mambembe*, necessitating the reconsideration of its career in its various contexts, from its conception to rehabilitation, for the public and for the criticism, 55 then, in the great assembly of *Teatro dos Sete*, at the fiftieth anniversary of the *Teatro Municipal of Rio de Janeiro*. The highlight in reception shows, in *O Mambembe*, a sense-educating theater, which seeks to escape the massification of art, appealing to the past and the promise of a more “artistic” future for the theater. Elitism, modernity and nationalism are also involved in this sight.

**Keywords:** Burlata. Artur Azevedo. Teatro dos Sete. Modern Theater. Educational Theater.

## Introdução

Recentemente está se conhecendo melhor a trajetória teatral de *O Mambembe*, de Artur Azevedo e José Piza, a partir dos contextos em que foi criado, com grande fracasso de público em 1904, e então reabilitado, para o público e para a crítica, 55 anos depois. Mais do que esclarecer a peripécia crítico-historiográfica porque passou o dramaturgo Artur Azevedo, o “caso *Mambembe*” pode esclarecer pontos recorrentes na representação da relação campo-cidade dentro do escopo ideológico que acompanha e ajuda a moldar o processo brasileiro de modernização no século XX.

A óptica da recepção nos permite destacar esta peça do conjunto da dramaturgia ligeira de Artur Azevedo, deixando entrever, através do prisma ideológico de um teatro que se quer educador dos sentidos, as contradições deste texto com o mundo da diversão teatral na entrada do século XX carioca — sua tentativa, de certa forma, de escapar à massificação daquele universo, apelando ao passado e à promessa de um futuro mais “artístico” para o teatro.

## **O *Mambembe*: uma estreia com 55 anos de atraso**

Dramaturgicamente, *O Mambembe* difere do estilo fragmentado e jornalístico das revistas de ano, gênero que rendeu lucro e prestígio popular para Artur Azevedo, mas pelo qual muitas vezes ele demonstrou certa vergonha e desprezo. O dramaturgo manteve sempre uma posição ambígua entre os lucros da indústria de entretenimento e o culto ao teatro civilizatório ou de missão (GUENZBURGER, 2011) que, no século XIX brasileiro, via a arte como veículo de educação dos sentidos, remontava à origem do teatro burguês na Europa do século XVIII e ligava o comediógrafo ao seu círculo de escritores e intelectuais, com quem fundou a Academia Brasileira de Letras.

Se ao combalido teatro “sério” do final do século XIX só restava esperar pelo auxílio do governo, pela criação de uma companhia estatal (que só aconteceria décadas depois) e pela construção do Teatro Municipal, 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.

Resultado: enquanto uma revista de ano de sucesso de Artur e/ou Moreira Sampaio alcançava no mínimo 200 apresentações, *O Mambembe* fechou as portas do pequeno Teatro Apolo com apenas 18! Um fiasco. As críticas (inclusive do próprio autor) foram unânimes em elogiar a iniciativa de Azevedo e Cia, e culpam a ignorância e falta de sensibilidade do público para apreciar um gênero musical que eles consideravam menos chulo que as revistas.

A peça só foi redescoberta em 1959, auge do projeto moderno nacional-popular brasileiro, pela montagem de enorme sucesso do Teatro dos Sete, que transformou o texto em clássico de nossa comédia e reabilitou o Azevedo dramaturgo para a crítica. Sob a direção do italiano Gianni Ratto, ganhou uma encenação “brasilianista”, altamente estilizada, com telões em aquarelas, festa do Divino e cateretê (pesquisados por ele em gravuras), mistura de gerações entre atores e entre estilos de interpretação.

A estilização resultante da junção destes elementos certamente ia 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 da missão modernizadora — que evoluiu por diversas ideologias e políticas governamentais, desde o higienismo de Oswaldo Cruz, passando pelo Estado Novo até o teatro e cinema revolucionários dos anos 60 — manteve sempre este olhar condescendente sobre a diferença enquanto atraso, elemento que ainda não

passou por seu crivo, mas que inevitavelmente terá que se submeter à homogeneização de seu progresso. 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.

Estas considerações nos levam a apostar que no cerne da virada *azevediana* de 1959 estivesse justamente a redescoberta, 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”<sup>1</sup>, mas sem exageros. Vale lembrar que em sua época a peça praticamente não tinha sido vista e que, quanto à forma e conteúdo, dificilmente poderia representar de fato o teatro popular ou, muito menos, retratar o povo de seu tempo (e seus conflitos), e sim uma determinada concepção asséptica do que deveria ser o teatro e o povo.

### **Tentando a metaforologia de um texto redivivo**

A viagem de *O Mambembe* é basicamente ferroviária. Diferentemente da náutica, esta é uma metáfora bidirecional (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. 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. 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.

Pois *O Mambembe*, 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 quiproquós à moda das comédias de Molière ou Martins Pena, com coincidências incríveis, inclusive no desfecho mirabolante e melodramático do reencontro de pai e filha, após 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.

---

<sup>1</sup> HELIODORA, Barbara. “De como se deve amar o teatro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 21/11/1959.

Enquanto os atores estão em seu próprio ambiente, preparando-se para a viagem, este antagonismo é tratado da mesma maneira com que o 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 vertente “atrasada” e mal-afamada 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.

Por outro lado, 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 à anacronia, parecem antigos ou poéticos, mas não reais. Vista sob a óptica 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, ou do realismo regionalista, pois tenderia a ser a imagem-espelho do próprio arcaísmo do espectador metropolitano.

### **Conclusão: Tocos é aqui: a hipótese da antirrevista poetizadora do atraso**

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 em que 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, como uma antirrevista de ano, cujo olhar acelerado da cidade se depara (em trânsito) com o atraso hostil do campo. Mas será isso mesmo o que se passa?

Se o Artur das revistas era ambíguo em relação ao papel “civilizatório” e educativo do teatro, o autor de *O Mambembe* tem uma relação dúbia com o 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 o virtuoso e antiquado Coronel Chico Inácio, 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. O bom e justo senhor das terras brasileiras — onde não existem conflitos, miséria ou negros — encarna a nostalgia da solidez de uma hierarquia patriarcal calcada em relações tradicionais de poder.

E 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 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.

Nesta tentativa de ancoramento a um passado rural, o texto espelha de certa forma a perplexidade adiante da perda de valores sólidos na sociedade urbana em processo de massificação (paroxismo do projeto modernizador), ao mesmo tempo 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 e o homem derem as mãos às suas próprias tradições, o futuro finalmente poderá chegar para eles.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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