

UMA QUIMERA QUASE REAL: A burleta O Mambembe de Arthur Azevedo e José Piza

ONE CHIMERA ALMOST REAL:

The burleta O Mambembe of Arthur Azevedo and José Piza

Phelippe Celestino

Bolsista Pesquisador Universidade de São Paulo FAPESP

phelippe.celestino@usp.br ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8407-7827>

Ferdinando Martins

Professor Doutor Universidade de São Paulo FAPESP

ferdinando.martins@usp.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5560-0105>

RESUMO:

A fim de analisar a obra O Mambembe, de Arthur Azevedo e José Piza, pretende-se nesse estudo elaborar questões relativas às correlações da obra com os seus recursos cômicos e com o contexto histórico. Para tal, utilizaram-se teorias acerca de algumas formas do gênero cômico, tais como a comédia de costumes, a opereta, a revista, a sátira, a farsa e a paródia. Através disso estabeleceram-se aproximações da dramaturgia com os dispositivos e as características típicas de cada uma dessas formas do cômico. Por fim, como resultado tem-se uma análise estrutural da dramaturgia, buscando defini-la no âmbito da burleta e identificá-la dentro do contexto histórico teatral brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: *teatro brasileiro; dramaturgia; O Mambembe; Arthur Azevedo.*

ABSTRACT:

In order to analyze the play O Mambembe, of Arthur Azevedo and José Piza, this study aims to draw up questions concerning the work correlations with their comedic resources and with the historical context.

Keywords: *Brazilian theater; dramaturgy; O Mambembe; Arthur Azevedo.*

Submetido em: 11 de Julho de 2017
Aceito para publicação em: 30 de Novembro de 2017

Devido à sua criteriosa elaboração dramática, pode-se dizer que *O Mambembe* destaca-se em meio às outras obras cômico-musicadas de Arthur Azevedo. Na esteira de alguns dos seus contemporâneos, Azevedo a compôs vislumbrando os ideais do início do século XIX, próprios do Romantismo¹, pois nela o autor se preocupou em estabelecer certa *missão*² literária, pautada sobretudo nas noções de *nação* e de *identidade nacional*.

O autor a definiu como *burleta*, termo que segundo os dicionários italianos, refere-se ao “diminutivo da palavra burla: brincadeira, zombaria” (FARIA, 2016, spp). A palavra corresponde a “uma pequena peça teatral jocosa e satírica, entremeada de música” (Idem), e “que esteve em voga no século XVIII” (Idem). Graças à sua fluidez e diversidade formal, *burleta* serve para denominar “peças, que, sem preocupações estéticas, retiram a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista, e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica” (PRADO, 1999, p. 148). Sugerimos ainda, uma estreita relação com elementos da sátira, da farsa e da paródia, aspectos que serão abordados mais adiante em nossa análise. É composta, em suma, de uma miscelânea de procedimentos cômico-musicados, herdados de algumas das inúmeras formas do cômico que se estenderam e fizeram a sua fortuna durante todo o desenrolar do século XIX no Brasil, atreladas a autores tais como Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e outros.

Devido a esta hereditariedade, pressupõe-se que a burleta possua características dotadas de certa licenciosidade e malícia oriundas de um dispositivo bastante utilizado pelos autores da prática cômica ligeira: o *duplo sentido*. Ligada às origens

da revista de ano, que, por sua vez, possuía hereditariedade com a opereta, a burleta herdou destas formas “alguns recursos cômicos como a malícia [e] os trocadilhos picantes” (FARIA, 2016, spp).

A licenciosidade moral reside na origem do teatro cômico-musicado brasileiro, e remonta ao sucesso do pioneiro *Alcazar Lírico*: “a primeira casa noturna de espetáculos da cidade no estilo dos café-concertos europeus e que inaugurou um estilo de diversão urbana que iria se desenvolver progressivamente nas próximas décadas” (MENCARELLI, 1996, p. 36). Segundo o próprio Azevedo (apud MENCARELLI, 1996, p. 39), o Alcazar “revolucionou os nossos costumes quase patriarcais”: “só Deus sabe quanta desgraça causou! Desfez casamentos, separou esposos, perverteu crianças, arruinou pais de família, desuniu irmãos e sujou a folha-corrída de muito cidadão pacífico”³. Joaquim Manuel de Macedo também teceu opiniões sobre o Alcazar.

Maligna foi sob todos os pontos de vista a influência do Alcazar, venenosa planta francesa que veio medrar e propagar-se tanto na cidade do Rio de Janeiro. O Alcazar, o teatro dos trocadilhos obscenos, dos canções e das exibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atçou a imoralidade. O Alcazar determinou a decadência da arte dramática e a depravação do gosto. [...] E o satânico Alcazar, que debalde corrigiu depois em parte as exagerações do desenfreamento cênico, deixou-nos até hoje, e nem sei até quando, sem teatro dramático nacional, ao menos regular. Talvez que alguns pensem que a lamentável falta de bom teatro dramático seja de pouca importância. Positivamente assim não é. No teatro pode-se tomar pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país. O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo. (MACEDO, 1988, p. 112)

Bastante lúcido da fama e do sucesso do Alcazar, percebe-se que Macedo soube reconhecer a eficiência da prática ligeira enquanto arrematadora de grande parte do público carioca. Talvez não compreendesse os motivos de tamanho sucesso – que não se restringe, com certeza, apenas ao seu caráter licencioso –, porém, sabia que aquilo se tratava de teatro *profissional*, englobando renomados artistas e empresários.

A minha censura não é tão cruel que negue perdão a empresários e artistas dramáticos (alguns de merecimento real) que se abatem e se amesquinham, servindo à depravação do gosto do público; eles são todos pobres, querem viver, querem pão, não podem prescindir o pão cotidiano, e já fazem muito, quando evitam as indecências da cena corrompida com o recurso de dramas fantásticos e mágicos. (Idem)

Quando se refere aos artistas de “merecimento real”, certamente incluía nisso Arthur Azevedo. Mesmo que este fosse homem de teatro voltado com muito afinco às atividades do teatro ligeiro, não se pode ignorar que ele “ocupava o lugar de um dos principais expoentes de um seletivo grupo de intelectuais e literatos que, através de intensa atividade cultural, refletia e intervinha sobre os rumos do país nas duas décadas finais do século 19” (MENCARELLI, 1996, p. 27). Além disso, Azevedo, na companhia de José Veríssimo e de Machado de Assis, “integrou o primeiro núcleo de escritores que fundou a Academia Brasileira de Letras” (Idem, p. 28).

Mas *O Mambembe* não compartilha com a opereta e, conseqüentemente, com a revista de ano, de tal “promiscuidade”. Essa peculiaridade será decisiva para a nossa análise, pois tal ausência de duplo sentido, sustentado por conotações e trocadilhos sexuais, pode ter sido um dos – talvez o mais notável – inibidores de uma aceitação positiva do público perante a encenação da peça em 1904. Isso se vê comprovado ao compará-la às demais obras do vasto repertório teatral ligeiro, que atingiam no mínimo a marca de centenas de apresentações, ou seja, uma verdadeira indústria teatral para a cultura de massa, enquanto *O Mambembe* atingiu apenas dezoito.

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 [econômico]. As críticas (inclusive do próprio autor) foram unânimes em elogiar a iniciativa de Azevedo e cia, e culpavam a ignorância e falta de sensibilidade do público para apreciar um gênero musical que eles consideravam menos chulo que as revistas. (GUENZBURGER, 2011, spp.)

Há nisso a expressão de uma vontade recorrente de Arthur Azevedo: fazer do teatro cômico-musicado uma forma dotada de polidez artística e literária. Para defender sua tese, o autor recorreu diversas vezes à citação de renomados autores franceses que também dedicavam o seu ofício à opereta e à revista de ano.

"A revista nasceu em França, e ainda hoje esse gênero é muito apreciado em Paris, onde não concorre absolutamente para corromper o gosto de ninguém. O grande poeta Banville, o eminente cronista Albert Wolf o famoso humorista Albert Millaud, os melhores comediógrafos, Labiche, Barriere, Lambert Thiboust e tantos outros, escreveram revistas e nunca ninguém se lembrou de lhes lançar em rosto semelhante acusação". Acrescentando adiante que o gênero não lhe parece pernicioso "desde que seja tratado com certa preocupação, relativa, de arte". (MENCARELLI, 1996, p. 65)

Esse espírito controverso se deve ao fato do gênero cômico-musicado ser considerado imoral, sem caráter edificante ou formador. Isso contrapunha Azevedo não apenas com o seu próprio ideal artístico, mas também com o de toda uma geração de intelectuais composta por ele e seus demais colegas. Machado de Assis, por exemplo, foi colega próximo de Azevedo⁴ e defensor declarado do teatro como arte edificante e civilizadora, logo inimigo manifesto do teatro ligeiro⁵. Além de Machado, Coelho Neto também criticava as concessões feitas por Azevedo.

"Foi à cena *O Jagunço*, a revista dos acontecimentos do ano de 1897, original de Arthur Azevedo. É como todas as revistas, um pretexto para chirinola e cenografias. [...] Lamento sinceramente que o ilustre comediógrafo, que devia estar à frente dos que fazem a campanha da reabilitação do teatro, insistindo num gênero de trabalhos que não tem absolutamente mérito literário, concorra para abastardar ainda mais o gosto do público". (NETO apud MENCARELLI, 1996, p. 64)

Mas anos depois, precisamente em 1904, *O Mambembe* sobe ao palco e, apesar da chuva incessante⁶, contempla uma parte⁷ do público do *Theatro Apollo*. Fazendo o devido contraponto às peças anteriores escritas por Azevedo, intelectuais contemporâneos se afeiçoaram com a peça que trazia Frazão como protagonista – figura inspirada no ator Brandão, *o Popularíssimo*, que também deu vida à perso-

nagem no palco. Tais literatos fizeram publicamente críticas elogiosas e favoráveis à encenação, especialmente sobre o texto, reservando ao espetáculo algumas ponderações.

Uma peça nacional, que não era revista - anunciava anteontem o cartaz do Apollo... Era um acontecimento, nada menos que isso, o feito, um acontecimento quase inacreditável. [...] A peça é magnífica como observação e reprodução de tipos e de costumes e o fio que a conduz interessante, capaz de prender a atenção, sem fatigar o espectador. Todas as cenas são de uma flagrante verdade, todo o diálogo é característico. Depois de uma grande simplicidade, quase uma ingenuidade em tudo aquilo. A burleta não tem uma escabrosidade, um dito de mau gosto sequer. Talvez a possam achar um bocadinho longa, mas isso não se achará quando a representação estiver mais certa, mais correntia, coisa que nos nossos teatros não se consegue mais obter em uma *première*. Assim, *Mambembe* é um trabalho de valor, que merece ser aplaudido, que tem direito aos louvores da crítica, ao auxílio do público. (Palcos e Salões. O Mambembe. "Jornal do Brasil", 09/12/1904)

O *Mambembe* representava um contraponto ao que se tinha tido até então no gênero cômico-musicado carioca, e graças a isso se ergueram postulações de que ela seria a responsável pela "regeneração" da arte dramática brasileira. Azevedo intentava isso desde o início, pois, quando Francisco de Mesquita encomendou-a ao autor, disse-lhe que queria "uma peça cuja representação o pai mais escrupuloso pudesse levar a filha donzela"⁸. Isso correspondia ao seu desejo de uma peça com "alguma preocupação literária"⁹. Os esforços, por mais que não tivessem sido recompensados pelo público da época, foram devidamente reconhecidos pelos críticos.

Há enredos velhos? Não há. Desde que sejam novos os assuntos e hábeis os autores não há velhos enredos. O Mambembe obteve anteontem um sucesso real, com aplausos sinceros da plateia, e, entretanto, não há enredo mais fatigado. Também não há assunto mais novo, e firmando a burleta o nome de Arthur Azevedo, autor mais hábil. [...] A peça tem, porém, o lado inédito, nunca explorado, de um interesse vivíssimo - a história do mambembe nas cidades do interior e os costumes, os tipos essencialmente nacionais. O 2º e o 3º atos são de uma graça, de um imprevisto há muito afastados dos nossos palcos. Alguns senhores capazes de ter a ingenuidade grandíssima de acreditar na regeneração da arte dramática estava contentes, a entreolharem-se: — Será possível? - Possibilíssimo. (Crônica Teatral. "Gazeta de Notícias, 09/12/1904)

Pelas datas dos jornais verifica-se que estas críticas positivas correspondem aos primeiros dias de apresentação. Dada à simpatia dos intelectuais, caberia a eles mesmos a tarefa de fomentar a peça, a fim de provocar outras inspirações sobre a arte dramática nacional, e isso se vê em comentários otimistas, tais como “não é difícil prognosticar uma longa série de representações”¹⁰, ou “enfim, o *Mambembe* está destinado a um franco sucesso”¹¹. Nota-se, portanto, certo *marketing intelectual* sobre a peça, apostando, possivelmente, na expectativa de o público carioca passar a se afeiçoar com comédias mais originais e sem aquela antiga carga maliciosa. A ausência desta última fora tão percebida, que não mencioná-la era inevitável.

Mambembe é a *Bohême*¹² dos teatros. Nossos atores encontraram não um mas dois Murger para contar essa angustiosa vida de cavações. Com tendências tão líricas só se podia arranjar um enredo muito romântico e uma peça essencialmente honesta. O *Mambembe* é a peça mais honesta destes últimos dez anos. Arthur Azevedo e José Piza demonstraram que se pode estudar todos os aspectos da sociedade, sem correr ao grosseiro e à pilhéria pesada.¹³

Tais esforços não formaram o estímulo suficiente para atrair o público ao *Apollo*¹⁴. Chegando-se ao fim do mês, Azevedo se conformava com o fracasso da encenação. Buscou encontrar, além da alegação do mau tempo, outros motivos frente à sua frustração. Na direção do que já vinha se delineando, parecia que a exiguidade de trocadilhos picantes e conotações sexuais se apresentavam como o fato mais aceitável e evidente.

O meu ilustre colega *Pangloss* escreveu anteontem¹⁵, nesta folha, que “o teatro entre nós só existe para a abjeta revista e pornografias do mesmo jaez¹⁶”. [...] Honrado com essa encomenda [feita por Francisco de Mesquita] e desejoso de avia-la, o ressabiado comediógrafo solicitou a colaboração de José Piza, que nalguns trabalhos ligeiros lhe parecera ter revelado as melhores disposições para a literatura dramática. Daí o *Mambembe*, que teve a fortuna de dar aos nossos críticos a sensação de um renovamento do teatro nacional. Faltava-lhe, porém, o tempero, sem o qual não há peça que não repugne ao paladar do nosso público: faltava-lhe a pornografia de que fala *Pangloss*, faltava-lhe mesmo a ambiguidade e a malícia, tão ao sabor da maioria dos espectadores, e, apesar das certas concessões feitas ao vulgo, como fosse uma apoteose absurda, muito justamente criti-

cada pelo Jornal do Comércio, o Mambembe morreu do mesmo mal de sete dias que vitimou a *Fonte Castália* (AZEVEDO, Arthur. Sobre Teatro, “O País”, 26/12/1904).

Azevedo ainda nos dá registros de como a plateia que ia assistir às cenas cômicas lidava com o sentido de “participação” no espetáculo. Para o público o duplo sentido contemplava uma coparticipação explícita no processo de fruição da encenação. As formas cômicas, especialmente aquelas consideradas do baixo cômico, possuem justamente esse caráter de íntima e direta relação com o público. O recurso do “a parte” se tornou, ao longo dos séculos, uma prova verificável da franca relação de cumplicidade do ator para com a plateia.

O público, devo reconhecê-lo, mostrava-se desejoso de gostar da peça: assistindo às representações, um observador com certa prática notaria que ele estava sôfrego de ambiguidades mais ou menos pornográficas, e punha malícia em tudo, com aquele risinho significativo do espectador que se quer mostrar esperto e a quem não há sutileza que escape. O nome de *Pito Acesso*, que aliás figura, ou deve figurar na geografia nacional, despertou uma hilaridade expressiva: um espectador ao sair dizia a outro num tom radiante: — Aquela do *Pito Acesso* é forte, mas foi bem sacada! Entretanto, não havia na peça bastante pornografia, a peça estava condenada.¹⁷

Em torno deste caráter de diversão deliberadamente imoral (do ponto de vista tradicional) pode-se discutir a dificuldade que outras formas dramáticas tiveram ao tentarem se estabelecer como uma alternativa ao gênero ligeiro. Se há nesse público do *fin-de-siècle* esta tendência ao riso solto e desprezioso, bem observada e descrita por Azevedo, pressupõe-se que tudo aquilo que estava alheio ao teatro ligeiro e às peças estrangeiras consagradas não suscitava o interesse fiel da plateia. Frente a isso, parecia improvável, pelo menos nesse início do século XX, a sustentação de uma prática cômica de profundidade moral e densidade literária, algo tão caro a Azevedo e aos seus contemporâneos, desejosos de empreender uma formação e reforma cultural.

Há nisso, portanto, uma hegemonia fundada sobre a demanda do público responsável por ditar as regras do jogo, “porque se um romancista ou poeta podia obter reconhecimento por uma obra lida por apenas algumas dezenas de pessoas, para o dramaturgo a ausência de público era a confirmação do seu fracasso” (MENCA-

RELLI, 1996, p. 73). Além disso, esse aspecto comercial abarcava toda uma gama de artistas e empresários que investiam suas reservas e esperanças na capacidade de sobreviver e cuidar de suas famílias através da arte dos palcos.

Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula da glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!... (Arthur Azevedo, *Em defesa*. “O País”, 16/05/1904)

Verifica-se, portanto, que os primeiros anos do último século representaram a soberania da prática ligeira sobre os palcos nacionais. Além disso, perdurava ainda uma classe letrada que buscava recorrentemente promover uma reforma cultural e artística. Esta via no teatro, mesmo que “decadente”, as oportunidades de se atingir um maior número de pessoas, dada a grande porcentagem de analfabetos e a pequena produção e circulação de impressos¹⁸.

Considerado por muitos escritores como uma possibilidade inaugural de *regeneração* do teatro cômico nacional, *O Mambembe* correspondia à esperança de uma geração ávida pela realização de um teatro literário e de apuro estético. Se havia esperanças do estabelecimento do Teatro Municipal (tão sonhado por Azevedo, que morre sem vê-lo realizado), estas ainda se mostravam longas e distantes. Restava apostar em alguma atitude mais imediata, motivada por um fenômeno ousado e, minimamente, inovador. *O Mambembe* se configurava como esta aposta, mas que, por fim, resultou uma quimera.

Daqui em diante vamos nos deter na exposição das características que tornam *O Mambembe* um texto diferente das outras peças ligeiras. Para tanto, analisaremos literária e estruturalmente as situações, a construção do enredo, a elaboração das personagens e, principalmente, a utilização de recursos cômicos próprios de outros gêneros. Serão abordados, conseqüentemente, elementos da revista de ano, da paródia, da sátira, da farsa e da comédia de costumes.

De antemão, e que diz respeito à escolha dramaturgica, tem-se a escolha do que poderíamos chamar de *leitmotiv* da peça. O tema *mambembe* constitui e contempla todas as ações da peça: tudo gira em torno do que é teatral e itinerante. Os encontros, as despedidas, as confusões, as peripécias etc. Tudo sempre ocorre no movimento da chegada e da partida. A metáfora do *pássaro*, presente na fala de Frazão na peça, quando lhe perguntam o que significa *mambembe*, ilustra muito bem a transitoriedade do grupo errante.

Oito anos antes da estreia da peça no *Apollo*, no dia 30 de janeiro de 1896, Azevedo havia escrito em seu folhetim semanal no jornal *A Notícia* um relato sincero sobre a origem do termo, após sua curiosidade ter sido suscitada pelos autores de uma revista que estava em cartaz: *Pão-pão, queijo-queijo*.

Os autores da revista *Pão-pão, queijo-queijo*, representada anteontem, com gerais aplausos, no *Lucinda*, são dois rapazes inteligentes e instruídos, que se fizeram atores e figuraram, como tais, n'algumas companhias ambulantes, dessas que, em gíria de bastidores, se denominam *mambembes*.

Não se me dava saber a origem dessa palavra - *mambembe*. Houve um tempo em que procurei conhecê-la, mas não cheguei a um resultado apreciável; o certo é que ela existe na língua luso-brasileira, como *caipora*, *esbodegado*, *bilontra* e outras, que hão de acabar por ter entrada franca nos dicionários.

Verifiquei - e já foi alguma coisa - que certos pretos minas falam uma língua, um dialeto, ou uma geringonça qualquer, em que *mambembe*, ou, pelo menos, um vocábulo que soa assim ao ouvido, significa *pássaro*. Será essa a origem da palavra? Dariam o nome de *pássaro* (em língua bunda) a um grupo de atores ambulantes, pelo fato de estar esse grupo tão depressa aqui como ali, errando de lugarejo em lugarejo? Não me parece provável; entretanto, não me foi possível chegar a melhor conclusão.

Ao escolher tal motivo Azevedo retoma a transitoriedade característica da revista de ano e faz com que todo o grupo se torne o *compère*: personagem responsável por apresentar as diferentes situações e tecer o fio condutor que une todas elas. Comparada à revista de ano, a burleta azevediana não possui múltiplos espaços

e diversas mutações cenográficas, mas fica nítido o movimento rápido e contínuo das situações, sempre ancoradas sobre o *compère*, nesse caso o grupo mambembe.

Oriundo do modelo francês que influenciara a revista de ano lusitana, ele nos chegou de Portugal e manteve-se como figura obrigatória [...]. [...] ele atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular. (VENEZIANO, 1991, p. 117)

O *compère* de *O Mambembe* é transposto do campo da personagem para algo semelhante ao âmbito da alegoria, ou seja, figura representativa não apenas de um único indivíduo, mas sim um agente aglutinador de todo um conjunto de características que define um comportamento social, nesse caso, *o artista mambembe*.

Pode-se pensar, num primeiro instante, que Frazão seria uma espécie de *compère*. No entanto, ao transpormos este elemento dramático do individual para o coletivo, notamos que o grupo mambembe, e o seu modo de operação característico, é o que realmente “atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar diversos quadros”¹⁹.

No primeiro quadro da peça assistimos à apresentação daquela que, junto de Frazão, será o centro das atenções do enredo: a personagem Laudelina. O que chama atenção nesse quadro é a inserção de trechos de outra dramaturgia, a saber, o drama em cinco atos *A Morgadinha de Val-Flor*, composta pelo português Pinheiro Chagas.

A referência ao drama pode ser relacionada a uma intenção paródica, pois, além da sugestão dos dramaturgos para que os atores mudassem de tom durante a execução de tais frases, pode-se notar também uma discrepância bastante acentuada destes trechos da *Morgadinha* com a linguagem utilizada em *O Mambembe*. O amor na peça de Chagas tem acentuação melodramática, uma confusão formal que era comum no século XIX.

Essas peças, vistas no palco do Ginásio, ou lidas, entre 1855 e 1862, serviram como modelos para vários dramaturgos brasileiros que surgiram a partir de 1857. Embora sejam diferentes entre si, foram consideradas obras representativas do realismo teatro por nossos folhetinistas e críticos, porque representavam a vida social contemporânea com alguma naturalidade na construção da ação dramática. É o que se percebe sobretudo nas peças de Dumas Filho e Augier, autores de autênticas comédias realistas, isto é, comédias que não tinham como objetivo primeiro provocar o riso, mas descrever costumes. Ambos evitam exageros na expressão dos sentimentos das personagens e nos diálogos que buscam reproduzir a linguagem do dia a dia. Já Barrière e Feuillet nem sempre foram fiéis à ideia da naturalidade em cena e escreveram peças em que se misturam os procedimentos dramáticos da comédia realista e do drama romântico ou mesmo do melodrama. No repertório brasileiro, também esse hibridismo será contemplado por nossos autores, como veremos mais à frente. O aspecto que une todos os dramaturgos dessa geração, franceses ou brasileiros, é a preocupação com a função moralizadora do teatro (FARIA, 2012, p. 160).

Apesar de a *Morgadinha* ter estreado e sido publicada pela primeira vez em 1869, não se deve desconsiderar o fato da sua descendência quanto à confusão relatada acima. O tom moralizador abarca *A Morgadinha*, pois nela se observa que “a ‘preservação da moral e dos bons costumes [...] é reconhecida através do discurso subjacente de valorização das tradições, o que passaria pela reafirmação de valores religiosos’” (PENNA-FRANCA, 2015, p. 6).

Logo, o melodramático da obra de Chagas em contraste à linguagem mais cotidiana e coloquial da comédia *O Mambembe* se torna algo ridículo, risível. Não soa orgânico, percebe-se uma rigidez própria do que não é natural e espontâneo, e assim “teremos o *mecânico no vivo*, teremos comicidade” (BERGSON, 2007, p. 57).

Mas, se já é risível por si mesma, a imitação dos gestos provoca ainda mais o riso quando se empenha em inflectir os gestos, sem os deformar, no sentido de alguma operação mecânica, como por exemplo de serrar madeira, bater numa bigorna ou puxar incansavelmente um cordão de campainha imaginária. Sugerir essa interpretação mecânica deve ser um dos procedimentos favoritos da paródia. Acabamos de fazer uma dedução a priori, mas os cômicos certamente têm intuição disso há muito tempo. (Idem, p. 24)

Pela justaposição dos dois textos procede-se ainda a oposição, outro recurso tipicamente paródico.

Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. (HUTCHEON, 1989, p. 48)

Esta abordagem paródica realizada por Azevedo e Piza diz respeito a uma crítica quanto à cristalização da própria peça no repertório teatral nacional. O movimento incessante de levar aos palcos *A Morgadinha* recai sobre o estigma da imobilidade, como se a obra fosse algo atemporal e não tivesse em si, ainda mais se tratando de uma dramaturgia dramática de cunho burguês, uma contextualidade e *modus operandis* datados.

Não à toa, por exemplo, que *A Morgadinha* era uma peça recorrente no trabalho dos grupos amadores denominados naqueles tempos por clubes dramáticos. Ao abordar valores, princípios e costumes de uma classe de ideais ultrapassados, *A Morgadinha* no século XX soava como retrógrada e deslocada de seu tempo e espaço de origem²⁰.

Portanto, ao parodiar *A Morgadinha de Val-Flor*, Azevedo e Piza operam no seio do riso enquanto correção dos vícios. A forma, composta pela artificialidade melodramática, representa rigidez e mecanicidade; a contínua e invariável encenação da peça pelos grupos teatrais amadores e profissionais se apresenta como um vício. Sendo assim, a crítica dos autores extrapola os limites da burleta *O Mambembe* e atinge o contexto social e artístico, tornando ridículo aquilo que a eles se apresentava rígido e fixo.

O rígido, o já feito, o mecânico, contrariamente ao maleável, ao continuamente cambiante, ao vivo, o desvio contrariamente à atenção, enfim, o automatismo contrastando com a atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e pretende corrigir. (BERGSON, 1983, spp.)

Além disso, Azevedo repreendia as escolhas de repertório feitas pelos clubes dramáticos. Não os julgava de modo profissional, visto que compreendia as limitações e objetivos específicos de tais associações, mas nem por isso os poupava de suas críticas. Na sua coluna do jornal *A Notícia* do dia 21 de dezembro de 1905

podia-se ler as seguintes palavras: “Não quero reeditar aqui os conselhos que tantas vezes tenho dado às sociedades dramáticas particulares no tocante á escolha de peças”; “rogo, entretanto, àquela simpática associação, que tanto me interessa, desista dessas extravagantes incursões no velho repertório”. E acrescenta: “o que deve distinguir o teatro particular do teatro a valer é precisamente a independência na escolha do repertório”. A seu ver, os clubes dramáticos “não tem os compromissos e as responsabilidades de uma empresa, não é uma indústria”, o que lhes reserva o privilégio de encenarem “comédias que proporcionem à plateia certo ensinamento e certo regalo intelectual”.

[...] o fictício grupo amador “Grêmio Dramático Familiar de Catumbi”, de *O Mambembe*, do qual fazem parte as personagens Laudelina, Dona Rita e Eduardo, apresenta o melodrama português de Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Val-Flor* — a peça, um velho dramalhão conhecido por todos à época, serve de mote à sátira ao repertório dos grupos amadores: ela já fora apresentada tantas vezes, que uma reencenação do texto por profissionais só poderia ser considerada um “tiro”²¹. (NEVES, 2006, p. 195)

Ao utilizar o termo sátira, a pesquisadora Larissa Neves nos chama a atenção para o caráter depreciativo que a paródia pode assumir. Deve-se esclarecer, a princípio, que a paródia, por si só, não precisa necessariamente ser depreciadora do objeto parodiado. Segundo Linda Hutcheon (1989, p. 48), “nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo”.

Mas, em *O Mambembe* os autores assumem características notavelmente satíricas, pois ao ridicularizarem o tom das palavras de Pinheiro Chagas, o objetivo torna-se justamente a sátira à *Morgadinha de Val-Flor*. Segundo Matthew Hodgart (1969, p. 21), tais formas cômicas possuem a tendência de se contaminarem umas às outras, pois “em toda boa sátira se dão muitos elementos da farsa e da paródia”²².

Portanto, a potência satírica da paródia empreendida no primeiro quadro de *O Mambembe* reside na sátira “considerada como uma arte quando se expressa mediante formas especialmente literárias empregando os recursos retóricos adequados para colocar em ridículo as suas vítimas e provocar o riso destrutivo”

(idem, p. 11). Ali a paródia ridiculariza um vício social: a imobilidade artística e pública frente a uma peça frágil e precária quanto aos assuntos atuais. Torna-se, com isso, um dispositivo que denuncia o contexto reacionário e obsoleto no âmbito artístico e intelectual da época. Assim, a sátira se efetiva plenamente, pois é “o principal meio de castigar a má conduta social”²³.

Outro fator satírico presente no primeiro quadro da peça refere-se à situação abstrata e fantástica que ali se instala quando a personagem Eduardo passa a misturar as suas falas pessoais com as falas da personagem do drama português de Pinheiro Chagas. Denota-se nisso certa abstração da realidade. Eduardo vive uma ilusão na qual ele, pensando ser uma personagem de *A Morgadinha*, declara o seu amor de uma forma bastante tipificada. Estabelece-se assim uma situação fantástica do ponto de vista daquilo que é falso, extraordinário e extravagante: a princípio Eduardo se falseia apenas na sua imaginação, mas o fato de Dona Rita e, em seguida, Laudelina, *embarcarem* junto com ele nessa ficcionalização da realidade, nos desperta uma sensação de plena fantasia em cena, quase como um devaneio coletivo. Isso se mostra como recurso satírico capaz de destacar o exagero, a artificialidade e a inautenticidade próprias de um discurso melodramático. Ao contrário do melodrama comum, que uma vez imersa na carga sentimentalista a plateia se convence da sua aparente profundidade emocional; na sátira ao melodrama presente em *O Mambembe* o público não imerge na atmosfera melodramática, pois ela não foi preparada ou pensada. Disso resulta a utilização do melodramático pela chave cômica, através da sensação de que ele se apresenta deslocado, mecânico e fingido.

Mas, ainda mais importante, é o elemento fantasia que faz parte de toda sátira verdadeira. Esta contém sempre um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado: está escrita para entreter, mas contém comentários afiados e reveladores sobre os problemas do mundo em que vivemos²⁴. (idem, p. 11)

Por outro lado, mas ainda sobre a paródica satírica ao melodrama, podemos citar o desfecho utilizado para encerrar *O Mambembe*. Ao se utilizarem de um *coup de théâtre*, Azevedo e Piza retornam ao fim da peça para a crítica ao melodrama e ao seu reconhecido recurso de gerar uma “ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação” (PAVIS, 2011, p. 187).

Sem dar vestígios prévios ou pequenos rastros sobre o desfecho, a revelação ou o reconhecimento que se dará como finalização do enredo, a burla surpreende a todos de uma forma que beira o absurdamente ridículo. Dona Rita, a única que sabe do segredo-chave para conclusão da história, não dá nenhum indício do mesmo ao longo da peça. Isso, de certo modo, seria impossível, já que Chico Inácio entrega o cartão contendo o seu nome completo apenas nos momentos finais da peça. Todavia, não é apenas isso que corrobora para a sustentação do recurso *coup de théâtre*, pois Dona Rita o conhece apenas por “senhor Ubatatá”, e não pelo seu nome e sobrenome.

Além disso, a coincidência do destino soa incrível, pois sem ao menos saberem qualquer indício, o grupo visita a cidade do pai desaparecido de Laudelina. A moça talvez nunca encontrasse novamente o seu pai caso tivesse seguido o conselho de sua madrinha, ou seja, o de não sair em turnê com a companhia. Ela, por outro lado, caso não tivesse acompanhado a afilhada na viagem, não poderia proporcionar tal desfecho ao enredo. Ou seja, tudo inesperado, imprevisível e movido por uma estranha e misteriosa coincidência do destino: um *coup de théâtre* legitimamente melodramático. Podia-se esperar, tal como na tragédia, que houvesse uma suspeita e cumplicidade do público diante de uma expectativa com o desfecho trágico, porém isso não ocorre, o que ajuda ainda mais acentuar a surpresa. O único fator que poderia contribuir para que o público desconfiasse de algo era a proximidade e os carinhos espontâneos que Laudelina e Chico Inácio foram compartilhando ao longo das situações que passaram juntos. Todavia, tal proximidade ocorre pelas situações que se dão na peça, o que cola-

bora para uma construção espontânea dessa intimidade. E justamente isso, a intimidade, que move Chico Inácio a entregar o cartão com seu nome completo para Laudelina.

O desfecho, através da paródia a uma *ficelle* comum nos melodrama, o reconhecimento, fecha com chave de ouro as alusões metateatrais desenvolvidas no decorrer da intriga. Nas farsas, a inclusão de passagens melodramáticas, ressalta o humor por um efeito contrário ao obtido nos dramalhões; nelas, o “golpe de teatro” propicia o riso devido ao exagero de dramaticidade na interpretação de tipos originalmente cômicos, caricatos. Em *O Mambembe*, temos a paródia desses dois recursos: o “golpe de teatro” dos melodramas e o exagero caricatural das farsas, em uma alusão metateatral. (NEVES, 2006, p. 209)

A influência farsesca não se restringe, em *O Mambembe*, apenas ao exagero caricatural das personagens na última cena, tal como apontando por Neves. Há também, na personagem Pantaleão, uma figura típica da farsa: aquela que se julga a mais esperta de todas, capaz de realizar enganações elaboradíssimas.

A farsa é, por excelência, a articulação de *jogos de esperteza*, nos quais os participantes são aqueles que se dizem muito espertos versus aqueles que são alvos da enganação. Trata-se ainda, muitas das vezes, de corromper a inocência e a honestidade de alguém que se encanta pela esperteza perversa.

Muito mais original, em compensação, é o julgamento focado sobre a farsa por Pierre de Laudun d’Ailgaliers, que, apesar de uma intenção depreciativa delimitou o que constitui, segundo nós, a temática verdadeiramente constitutiva do gênero: “A matéria [...] é tudo astúcia e enganação de jovens pessoas para com os velhos, a malícia dos servos, o pequeno furto dos inocentes, a cobiça da virgindade, o confronto dos mais espertos, e a fraude dos servos e das criadas.”²⁵ (REY-FLAUD, 1984, p. 4)

Sendo a burleta um emaranhado destas formas cômicas que a precedem, não restaria à farsa se ausentar desta aglutinação. O modo farsesco opera o enredo à medida que sustenta esta dinâmica de mostrar uma enganação sendo articulada, depois revelada ao espectador, e, por fim, revertida, colocando o enganador

presunçosamente esperto como vítima da sua própria armadilha. É o que ocorre, por exemplo, em *O Judas em Sábado de Aleluia*, uma comédia farsesca de costumes escrita por Martins Pena.

Um dado fundamental no diálogo entre as irmãs é a revelação feita por Chiquinha, com palavras que merecem transcrição. Ela diz que Maricota a todos namora e “o pior é que a todos engana... até o dia em que também seja enganada”. Aqui entramos no coração da farsa, tipo de comédia que já em suas origens medievais explorou exaustivamente o filão do enganador que é enganado, do esperto que é passado para trás por outro mais esperto, como se vê na conhecida *Farce de Maistre Pierre Pathelin*. O princípio dinâmico da farsa, afirma uma estudiosa, “reside o mais frequentemente na reviravolta do engano sobre o enganador, que se torna então o enganado”. Tal inversão – o “feitiço que se volta contra o feiticeiro” – é inevitavelmente cômica e sempre provoca o riso. Maricota, que se crê esperta, enganando a todos, fazendo cada um acreditar que é seu único namorado, acabará enredada na própria trama que criou. (FARIA, 2016, spp.)

Em *O Mambembe*, a personagem responsável pelas artimanhas é Pantaleão. No início do segundo ato da peça, o grupo mambembe liderado por Frazão chega até Tocos, a cidade do referido Coronel, e estaciona-se na praça central. Lá são recebidos de maneira inusitada. Quando Eduardo inicia o seu pronunciamento aos curiosos que os observam chegar, “as pessoas do povo soltam um grito estridente, e fogem por todos os lados. Só ficam em cena os artistas que, à exceção de Vieira, riem às gargalhadas” (AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 17).

As cenas seguintes serão responsáveis por construir o fundo para estabelecimento da situação favorável a Pantaleão. Na qualidade de Coronel, a personagem usufrui de uma fortuna, e, além disso, pratica também o ato da escrita dramaturgical, porém sem muito sucesso. Devido a essa proximidade com a arte teatral, Pantaleão é avisado por um dos moradores que a companhia de Frazão está na cidade, o que lhe desperta subitamente a ideia de *fazer* a companhia representar o seu drama *A Passagem do Mar Amarelo*: “Ah, mas o meu drama há de ir à cena, quer queiram, quer não queiram!” (Idem, p. 19).

Ciente e animado com a notícia, o Coronel desce do seu sobrado e caminha até à praça, que fica defronte à sua casa. Ali se depara com as bagagens dos atores e aborda um deles, o mais velho, e lhe pergunta se ele seria Frazão. Este responde que não. Antes mesmo de Pantaleão se dar conta, aparecem Eduardo e Laudelina. Ambos se dirigem ao Coronel, sem saber que na verdade é ele quem os procura. Logo de início Pantaleão se engraça com Laudelina: “(Acotovela Irineu, mostrando-lhe Laudelina com os olhos, que arregala)” (Idem, p. 19). Em seguida a cumprimenta e expressa um comentário à parte: “É um pancadão!” (Idem), que encontra ressonância em seu colega Irineu: “Que tetéia!...” (Idem). Fica, desde então, subentendido que Pantaleão se “encantara” com a moça.

A seguir Laudelina se declara solteira (Idem, p. 21), após o Coronel fazer suposições de que ela seria casada com Eduardo. O paquerador, que segundo a rubrica fica contente, logo dispara: “Ah! é solteira?” (Idem). Laudelina, ao contrário do preconceito que assolava as mulheres envolvidas com teatro, pensa consigo: “Já tardava!” (Idem).

Depois disso Pantaleão se despede, mas antes de retornar a sua casa, comenta à parte: “Solteira!” (Idem). Antes de terminar a cena, Laudelina está sozinha e então desabafa: “E dizer que em toda a parte tem sido a mesma coisa: não há pedaço de asno que não me faça perguntinhas impertinentes...” (Idem).

A esperteza de Pantaleão não está apenas em ele, apesar de casado, querer se engraçar com Laudelina. O *jeitinho* que utiliza para pôr no palco o seu drama começa na sua relação duvidosa com o teatro que, segundo ele mesmo diz, é da municipalidade. Segundo ele, como Presidente da Câmara, é como se fosse também o dono do teatro. Essa relação de posse diante de um bem público mostra certa desonestidade e falta de escrúpulos da personagem. Todavia, naqueles tempos isso não surpreendia, pois em se tratando de uma pequena cidade, o cargo de Coronel exercia privilégios que muitas vezes prescindiam de uma democracia mínima.

PANTALEÃO — Não deve ficar na rua. Vou mandá-la para o teatro.

(A Irineu.) Capitão Irineu, você fica encarregado disso. A chave do teatro está ali em casa. Peça-a a dona Bertolesa.

IRINEU — Às ordens de Vossa Senhoria. (Entra em casa de Pantaleão.)

EDUARDO (Alegre.) — Ah! O cavalheiro é o dono do teatro?

PANTALEÃO — Quase.

LAUDELINA — Como quase?

PANTALEÃO — O teatro é da municipalidade... e como eu sou presidente da Câmara Municipal...

EDUARDO e LAUDELINA — Ah!

PANTALEÃO — É como se fosse dono do teatro.

EDUARDO e LAUDELINA — É.

Reunida estas primeiras informações, podemos deduzir certa falta de moralidade na construção da personagem. Primeiramente, trata-se de um homem casado, mas que se interessa e assedia outra mulher. Além disso, os meios de que se utiliza para conseguir o que quer não são muito legítimos do ponto de vista democrático. Seus esforços em dar abrigo ao grupo mambembe de Frazão se dão apenas devido ao seu desejo de ver nos palcos o drama que ele mesmo escreveu.

Nesse sentido, Azevedo e Piza acrescentam uma dose moralista dentro da farsa que traz como eixo a personagem Pantaleão. Num primeiro instante, o Coronel não pensa em enganar ninguém diretamente, até mesmo porque ninguém se opôs ao seu desejo artístico e pessoal. Todavia, veremos mais a frente, que quando suas vontades são dificultadas, o seu ímpeto de esperteza se sobressai, e os seus esforços são em contornar, através da enganação, os obstáculos que o impede de realizar os seus desejos. No desenrolar da peça a sua vontade se realiza e a peça sobe ao palco, mas não faz sucesso.

LAUDELINA — Não conseguiu ser representada na segunda noite.

DONA RITA — Pois se nem na primeira acabou! Que pateada!...

LAUDELINA — Parecia vir o mundo abaixo!

(AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 23)

Podemos relacionar tal fracasso a outro fato da realidade da época. Foi à cena em 1904 uma peça chamada *A Passagem do Mar Vermelho*. Azevedo teceu severas críticas a ela. Elas se deram mais ao autor, Fonseca Moreira, do que necessariamente à peça ou à encenação. O mote de suas críticas remonta ao caráter da personagem Pantaleão, que assim como Moreira, também financiara o próprio espetáculo, com uma quantidade exagerada de figurinos e cenários. Pode-se deduzir, a vista disso, que Azevedo quis fazer menção ao autor de *A Passagem do Mar Vermelho*, que em *O Mambembe* transpõe-se em *A Passagem do Mar Amarelo*. Esse aspecto reforça a ideia de sátira presente no Coronel.

O incansável dramaturgo Fonseca Moreira, autor de vinte dramas, comédias, mágicas e peças sérias representadas umas e outras não, mas todas impressas e correndo mundo, acaba de publicar um drama fantástico em 1 prólogo, 3 atos e 17 quadros, intitulado a *Passagem do Mar Vermelho*, tal qual o famoso quadro do boêmio Murger. [...] Não haverá aí um empresário arrojado que se atreva a encenar a *Passagem do Mar Vermelho*? Estou certo de que o dramaturgo, dispondo, como dispõe, de recursos pecuniários (e é essa uma das originalidades do seu talento), concorrerá, segundo o seu costume, para a encenação da peça. (AZEVEDO apud NEVES, 2006, p. 206)

Frustrado com a apresentação, Pantaleão decide que não irá mais bancar a hospedagem do grupo mambembe. Este, por sua vez, vê-se sem como conseguir dinheiro, porque *A Passagem do Mar Amarelo*, com uma duração absurdamente cômica e ridícula, de “doze atos e vinte e um quadros” (AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 21), o qual “leva dois dias a representar-se” (Idem, p. 20), deixara uma péssima impressão sobre o grupo: “O público não quer saber de teatro.” (Idem, p. 23).

Sem dinheiro para comprar as passagens que os retirem de Tocos, o chefe do grupo, Frazão, pede à Laudelina que consiga o dinheiro com Pantaleão. Este, ao receber o pedido da moça, aproveita a situação e força um beijo. Laudelina não se submete às intenções e grita. Eduardo, outro ator do grupo, chega e começa a

se atracar com Pantaleão, que com seu apito da Guarda Municipal começa a fazer barulho. A algazarra traz a presença do Subdelegado de Tocos. Este insiste em prender Eduardo, e de fato o prende, mas algumas cenas depois o rapaz será solto, graças à ameaça de Laudelina em contar à esposa de Pantaleão sobre o assédio que ele cometera contra ela.

Sobre esta briga em meio a barulhos de apitos e gritos, com correria de pessoas chegando e saindo, pode-se destacar o fato da farsa possuir como característica a pancadaria e a confusão. Têm-se, assim, aspectos que reforçam nossa proposta de uma farsa em torno da personagem Pantaleão.

Estas características farsescas, ou seja, confusão, gritaria, barulho e pancadaria, retornam novamente em *O Mambembe* no terceiro ato, quando Frazão foge do quarto de Pantaleão e derruba pessoas, que gritam e fazem bastante barulho.

Tais características farsescas remontam a Martins Pena, autor admirado por Azevedo. Prova disso é o artigo de 20 de novembro de 1898 no jornal *O País*, no qual Azevedo comenta uma encenação que será realizada em homenagem aos 50 anos de morte do “ilustre comediógrafo fluminense”, e diz: “espero que muita gente aplauda a lembrança de associar no teatro nome do nosso grande Martins Pena”.

Retornando à tentativa fracassada de Pantaleão em atacar Laudelina, conclui-se que esta se trata da primeira derrota do Coronel de Tocos. Além disso, ao tentar forçar o sucesso de sua peça, ele fracassa novamente: sua chantagem disfarçada de solidariedade não serviu de nada, ou seja, bancar a hospedagem do grupo mambembe não garantiu o sucesso de sua peça. O único interesse do grupo mambembe em montar o seu drama era que isto seria a moeda de troca para que o Coronel arranjassem um teto para eles. O seu orgulho e vaidade o cegaram, tornando-o incapaz de perceber a realidade. Ao tentar enganar os atores que o seu drama era uma obra-prima, e que o teatro estava à disposição para recebê-

lo, e somente a ele, *A passagem do Mar Amarelo*, era ele mesmo, Pantaleão, quem estava sendo enganado. Está concluída, portanto, a primeira farsa dentro da peça *O Mambembe*.

O fim do segundo ato apresenta a partida do grupo mambembe para Pito Acesso. Isto somente ocorre após um breve *quiproquó*. Antes de abordarmos a segunda farsa presente na burleta, iremos descrevê-lo, devido à sua importância como um recurso bastante utilizado pela tradição cômica brasileira.

A quinta cena do sexto quadro é o encontro de Bonifácio com Frazão. Bonifácio é empregado de Chico Inácio, o “chefe”²⁶ da cidade de Pito Acesso. Ele tem uma linguagem bastante coloquial e popular, suprime parte das palavras e cria junções e abreviações onde elas não existem. Isso será o fator responsável pela confusão de Frazão, que o confunde com o Carreiro. Este tem uma dívida com Frazão e é o dono das carruagens que havia carregado os artistas mambembes até a cidade de Tocos. Devido a essa semelhança, quando Bonifácio aborda pela primeira vez Frazão, este acredita que o empregado está ali para cobrá-lo, e o responde abruptamente, dizendo-lhe não ter dinheiro. Todavia, Bonifácio diz que *nhô* Chico Inácio é quem irá pagar os seus carros. Frazão, por sua vez, entende que seu amigo Chico Inácio, pra quem certamente ele havia escrito pedindo ajuda, pagaria somente aquela dívida.

Bonifácio traz consigo, além do dinheiro, uma carta. Ele a entrega a Frazão, que quando vai ler é interrompido por Vilares, um dos atores da companhia. Antes mesmo de começar a leitura ele guarda a carta. Frazão conversa com Vilares rapidamente. Quando este sai, Frazão tenta novamente ler a carta, mas é interrompido pela chegada de Pantaleão, que veio dar a notícia de que não continuará mantendo a hospedagem da companhia na pensão. Após isso se passam outras cenas e Frazão não lê a carta. Muitas coisas acontecem nesse meio tempo. Devido a isso, Frazão se esquece da carta enviada por Chico Inácio. Mas, acontece algo que o fará lembrar: o Carreiro aparece para cobrá-lo dos *duzentos mi réis* da viagem até Tocos, e agora se tratava dele mesmo e não de Bonifácio.

DONA RITA — Olhe, aí está o Carreiro que nos trouxe do Tinguá.

CARREIRO — É verdade.

FRAZÃO — Como vai, seu?...

CARREIRO — Como Deus é servido. Eu vim por morde aquilo?...

FRAZÃO (Sem entender.) — Morde quê?

CARREIRO — Vancê não disse que passando três dia da nossa chegada eu vinhesse arrecebê os duzentos da condução?

FRAZÃO — E nhô Chico Inácio?

(AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 28)

Devido à confusão arquitetada na cabeça de Frazão, o pagamento ao Carreiro não fora feito, pois quem estava com o dinheiro era Bonifácio, empregado de Chico Inácio e não o dono dos carros, tal como ele pensara. Ao pedir para o Carreiro que os levem para Pito Aceso, surge então o início do desenrolar do *quiproquó*.

FRAZÃO (Idem.) — Este homem já recebeu do tal Chico Inácio os duzentos que lhe devíamos. Temos, com certeza, crédito para esta nova viagem.

DONA RITA (Idem.) — O diabo é seu Eduardo preso...

FRAZÃO (Idem.) — Dão-se lá uns espetáculos e manda-se o dinheiro para a fiança. (Ao Carreiro.) Você quer nos levar para o Pito Aceso?

CARREIRO — Sim, sinhô.

FRAZÃO (A dona Rita.) — Não dizia? (Ao Carreiro.) E quanto quer por esse serviço?

CARREIRO — Outro duzentos...

FRAZÃO — Pois está fechado nas mesmas condições.

CARREIRO (Desconfiado.) — Como nas mesma condição?

FRAZÃO — Você recebe o dinheiro três dias depois da chegada.

CARREIRO — Mas esses três dia quanto dia demora?

DONA RITA — Ora essa!...

CARREIRO — Sim, porque a viagem do Tinguá, que você tinha de pagar, já passa mais de vinte e eu ainda não recebi!

FRAZÃO — Então não falou com nhô Chico Inácio?

CARREIRO — Que nhô Chico Inácio?

FRAZÃO — Ora! Nhô Chico Inácio. Não conhece?

CARREIRO — Não!

FRAZÃO — Nem eu: mas o seu companheiro disse que ele pagava.

CARREIRO — Meu companheiro?

FRAZÃO — Sim, que por sinal me deu esta carta que ainda não li.

Olhe! Ele aqui está! (Aponta para Bonifácio, que aparece ao fundo.)

(idem, p. 29).

Conforme a conversa se sucede, a confusão vai sendo desfeita, e o “tomar isso, por aquilo” vai sendo esclarecido, uma vez que o *quiproquó* é um “equivoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra” (PAVIS, 2011, p. 319), mas que, por fim, será solucionado, provocando, finalmente, o riso.

CARREIRO — Este é que é o tá de Chico Inácio?

FRAZÃO — Não; este é o que supus seu companheiro, mas vejo que não é. (A Bonifácio.) Então, que embrulhada é esta? Nhô Chico Inácio não pagou os carros de boi?

BONIFÁCIO — Não pagou, mas paga.

CARREIRO — Sei lá quem é nhô Chico Inácio!

BONIFÁCIO — É meu patrão! O chefe do Pito Aceso!

CARREIRO — Seja lá o que ele fô, mas o que eu quero é os meu duzentos mi réis.

FRAZÃO — Que trapalhada!

BONIFÁCIO — Quem tá fazendo trapaiada é vancê. Vancê já leu a carta?

FRAZÃO — Ah! É verdade. Estou com a cabeça a juro!... (Abre a carta e lê.) “Senhor Frazão. O portador é o meu empregado Bonifácio Arruda, que vai, em meu nome, propor a vinda de sua companhia para dar aqui três espetáculos. Como Vossa Senhoria sabe, há agora aqui uma festa do Espírito Santo, e eu sou o Imperador. O dito Bonifácio leva ordem para adiantar dinheiro para a viagem. De Vossa Senhoria, etc... Francisco Inácio.” (Declamando) Não há a menor dúvida! Vamos! (A dona Rita.) Não é?

DONA RITA — Isso não se pergunta!

FRAZÃO (Ao Carreiro.) — Você tem aí os carros e os animais?

CARREIRO — Tenho, mas não levo vancê sem arrecebê meu dinheiro!

BONIFÁCIO (Ao Carreiro.) — Ó home, vancê pensa que tou enganando vancê? Dinheiro tá qui! (Mostra um maço de notas.)

(AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 29)

Segundo Henri Bergson (2007, p. 72), a comicidade do *quiproquó* se sustenta no fato de uma situação conter duas séries de acontecimentos que se desenvolvem de forma simultânea e independente. Há nisso, pois, dois sentidos diferentes, aquele que se apresenta como possível, e o outro que diz respeito à verdadeira realidade que se desenvolve em cena. Os autores, ao nos mostrar todas às duas séries de acontecimentos, nos coloca a par de todo o funcionamento do *quiproquó*. Por outro lado, “cada ator só conhece uma delas”, e daí que surge o mal-entendido, o julgamento equivocado, sobre aquilo no qual eles mesmos estão envolvidos. É, então, esse nosso conhecimento que oscila entre as duas séries de uma situação “que aparece em primeiro lugar na graça que achamos no *quiproquó*”. Todavia, somente isto não basta, é preciso que haja justaposições entre uma série e outra, de modo que as ações e palavras sirvam às ambas, porém com

sentidos opostos e independentes. “Daí o mal-entendido das personagens, daí o equívoco, mas esse equívoco não é cômico por si mesmo; só o é porque manifesta a coincidência das duas séries independentes”. Tem-se, assim, o motor do *quiproquó*: independência e coincidência²⁷.

A segunda farsa que ocorre dentro da burleta se desenvolve no terceiro e último ato. Ainda no fim do segundo Pantaleão fica sabendo, por meio de Frazão, da notícia que o grupo irá para Pito Aceso a fim de se apresentar na festa do Espírito Santo. Através de um diálogo que no início mostra algum temor e arrependimento de Pantaleão, percebemos logo que o verdadeiro caráter do Coronel, metido a esperto, se revela. Suas esperanças com Laudelina, apesar de sua resistência e declarada negação, são alimentadas senão por seu orgulho e obsessão.

PANTALEÃO — Meu caro artista, estou inquieto... Se dona Laudelina cumpre a sua ameaça, e vai dizer à minha mulher que eu... O senhor não conhece a dona Bertolesa! É uma fúria!...

FRAZÃO — Tranquelize-se: nós vamos todos daqui a pouco para o Pito Aceso. Só o tempo de preparar as malas. Antes disso, Vossa Senhoria será pago dos vinte e cinco mil réis que lhe devo. (Sai à esquerda.)

PANTALEÃO (Só.) — Querem ver que os homens foram contratados para dar espetáculos no Pito Aceso? Não é outra coisa! É a época da famosa festa do Espírito Santo, em que se reúnem mais de dez mil pessoas. E o meu drama pode ser representado lá! ... Sim... aqui não pode ser, mas lá... O sucesso! O aplauso! As pipocas! À cena o autor!... À cena o autor! ... (Agradece e faz menção de apanhar flores.) E depois, a Laudelina lá... Dona Bertolesa aqui... Está decidido! Vou ao Pito Aceso! ... (Sai pelo fundo. Mutação.)

(AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 29)

No terceiro ato, na segunda cena no oitavo quadro, Pantaleão chega à cidade de Pito Aceso. Traz consigo muita bagagem, que de certo se trata dos figurinos e cenários do seu drama de doze atos. É recebido pelos dizeres de um coro que se alegra com a sua chegada, e em seguida Chico Inácio o cumprimenta: “Ó meu caro coronel Pantaleão Praxedes Gomes! Apeie-se” (Idem, p. 32), e logo depois o

convida: “Estou mandando recolher o seu animal, porque sei que o amigo vai para nossa casa” (Idem). Ou seja, Pantaleão ficará hospedado na mesma casa que o grupo mambembe, o que o coloca bastante próximo de Laudelina.

Terminado este quadro, inicia-se o nono com um monólogo solitário de Pantaleão²⁸. Nessas palavras do Coronel de Tocos é possível notar do que se trata o seu caráter. Ao dizer que não está ali por causa de Laudelina, mas sim por conta do seu drama, notamos uma contradição: ele mesmo dissera, no final do ato anterior, que sua motivação para ir até Pito Aceso era a situação favorável para que ele finalmente realizasse seus desejos com a moça da pequena cidade de Tinguá. Está claro que ele enganou a esposa, ao dizer para ela que iria até Pito Aceso por conta do seu drama. Frazão já havia dito a ele anteriormente que não encenaria mais *A Passagem do Mar Amarelo*. Ou seja, tratava-se novamente de Pantaleão impondo seus desejos sobre os dos outros, e para isso, fazendo enganações e artimanhas.

PANTALEÃO (Saindo do seu quarto em mangas de camisa.) — Que maçada! Estou às escuras! Acabou-se o toco de vela que havia no meu castiçal, e não tenho outro. Não sei a quem pedir luz... Não quero chamar: seria um abuso. Aqui está claro, graças ao luar, mas lá no quarto está escuro que nem um prego... Ainda se tivesse vidraças, mas as folhas das janelas são de pau... Gastei toda a vela porque estive a escrever esta carta... É uma carta para Laudelina... Francamente, eu não vim cá por causa dela... vim por causa do meu drama... mas ontem quando a vi no Poder do Ouro, toda a minha paixão despertou. Era um leão que dormia dentro de um Pantaleão! É impossível que ela não se dobre aos argumentos (Faz sinal de dinheiro.) que encontrará aqui... O poder do ouro! A festa não me sairá barata, mas é um capricho, e mais vale um gosto que quatro vinténs. Espero que desta vez ela não se faça de manto de seda, e ceda. Se não cedeu em Tocos, foi por causa do tal galã empata-vasas. Estava cai, não cai, quando ele surgiu e fez todo aquele escândalo. Laudelina ficou, mais a velha, conversando com a família do Chico Inácio, que as convidou para comer canjica. Ah! Elas aí vêm. Por que meios conseguirei fazer chegar esta carta às mãos da minha bela? (AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 34).

Pantaleão consegue o feito: aproveita o descuido de Laudelina ao deixar cair o seu lenço e colocando entre ele a sua carta. Laudelina e Dona Rita se despedem do Coronel e voltam aos seus aposentos, e a moça logo conta à madrinha o estratagema feito pelo senhor de Tocos. Nervosa com a situação, Laudelina pensa em entregar a carta a Eduardo, mas Dona Rita a impede.

Destaca-se, ainda, que os planos de Pantaleão se sustentam no preconceito vigente na época a respeito das atrizes e mulheres do teatro: devido ao fato de Laudelina, ainda em Tocos, ter pedido, a mando de Frazão, dinheiro ao Coronel, criou na cabeça dele a impressão de que se ele oferecesse dinheiro a ela, talvez ela fosse até a capela se entregar às suas vontades.

Na cena seguinte as duas mulheres se encontram com Frazão e lhe contam a estratégia de Pantaleão. O líder do grupo fica pasmo com a notícia e abre a carta para ler. Ao final da leitura tem uma ideia: atrapalhar a enganação que o Coronel estava armando para cima de Laudelina. Ele conclui: “Vão ambas para o quarto e durmam sossegadas. Eu encarrego-me de tudo” (AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 35).

Ciente disso, ou seja, das segundas intenções de Pantaleão, Frazão decide que será ele quem vai ao encontro do Coronel no lugar de Laudelina. Ele se veste de mulher e vai até Pantaleão, conforme ele tinha proposto, na capela.

Deve-se ressaltar, também, que há nisso um recurso bastante utilizado pelo gênero farsesco: o disfarce. Especialmente nesse caso de *O Mambembe*, temos um caráter metateatral atribuído ao disfarce, porque se trata de um ator se disfarçando, algo que o colocaria como uma personagem, ou seja, ele executando o seu ofício de ator dentro de uma peça de teatro.

Devido ao escuro da noite Pantaleão não reconhece o disfarce de Frazão, que sem rodeios pede logo ao Coronel a quantia que ele havia mencionado na carta.

PANTALEÃO (Vendo Frazão, à parte.) — É ela! Eu não disse? Não há nada como o poder do ouro! (Baixo.) És tu, Laudelina?

FRAZÃO (Baixo.) — Sim!

PANTALEÃO (Aproximando-se.) — Como és boa! (Toma-lhe a mão. À parte.) Com que força aperta a mão. Ai! Que delícia! Que mãozinha de cetim!

FRAZÃO (Baixinho.) — Que é do dinheiro?

PANTALEÃO (Idem.) — Está ali.

FRAZÃO (Idem.) — Dê cá.

PANTALEÃO — Vou buscá-lo. (À parte.) Quer adiantado! Fiem-se lá nestas ingênuas.

FRAZÃO — Dê cá.

(Idem).

Uma vez com o dinheiro em mãos, Frazão daria um jeito de escapar, e foi o que aconteceu. Mas isso ainda não era o desfecho final da segunda farsa empreendida por Azevedo e Piza em *O Mambembe*. Era preciso que Pantaleão fosse castigado e que ainda não pudesse se defender, ficando assim a mercê da sua própria esperteza, que não tão boa assim o colocaria em maus lençóis.

Tal finalização veio logo em seguida à fuga de Frazão. Numa reação impetuosa à enganação, o Coronel acorda toda a casa ao grito de “Pega ladrão” (Idem). Porém, ele percebe que não pode pedir socorro, visto que explicar o acontecido culminaria em um vexame: um homem casado, rico e dado a inteligente, caindo numa emboscada devido a sua atitude adúltera. Além disso, isso se daria num momento no qual ele tentava assediar uma moça que nem sequer havia lhe dado esperanças, e pior que isso, queria que ela se rendesse a ele através do dinheiro. Que o dinheiro em troca de sexo fosse algo praticado naquela época não se tratava de uma novidade, entretanto, pode-se dizer que não era algo tão público ou declarado abertamente entre as famílias, ainda mais dos homens casados e ligados à chefia e à segurança de uma cidade.

PANTALEÃO (Consigno.) — Sem os dois contos fico:

Não posso me explicar,
Porque se eu abro o bico,
Se toda a coisa explico,
Pancada hei de apanhar.
(Alto.) Foi, foi, um sonho!
CORO — Sim, foi um sonho,
Um pesadelo medonho!
PANTALEÃO — Desculpem tê-los
Incomodado, senhores meus.
Boa-noite, e que desses pesadelos
Os livre Deus
Boa-noite!
TODOS — Boa-noite!

Assim se encerra, portanto, a segunda farsa presente em *O Mambembe*. Assim como a outra que expusemos aqui, nota-se que Azevedo e Piza souberam extrair o máximo do dispositivo farsesco, utilizando-o não apenas para mostrar que a esperteza pode ser um mal caminho para aqueles que a utilizam para a enganação e para tirar vantagem dos outros, mas também para colocar em discussão problemas sociais, como a submissão de um artista diante da miséria do seu ofício e o preconceito com as mulheres de teatro, algo bastante difundido naquela época²⁹.

Portanto, percebe-se com esta nossa análise que *O Mambembe* se trata de uma peça sintonizada com as questões do seu tempo. Ao retratar as questões relacionadas à atividade e produção teatral, nos fornece evidências históricas, sociais e políticas de uma vida cultural formada por um povo que vê surgir no Rio de

CELESTINO, Phelippe; MARTINS, Ferdinando. **UMA QUIMERA QUASE REAL: A burlata O Mambembe de Arthur Azevedo e José Piza.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Janeiro o início do intenso processo de modernização das cidades capital. A peça nos conduz, com isso, a olhar às dificuldades de se fazer teatro no início do século XX, e avança: revela-nos como que o teatro brasileiro se submetia às recentes regras mercadológicas que pressupunham, acima de tudo, o lucro aos empresários. À medida que a vida moderna se acentuava, com seus automatismos e opressões trabalhistas, o teatro se denotava como uma indústria de entretenimento e diversão para as massas que vinham de todo o Brasil para a capital da recente república brasileira. Por outro lado, o teatro estrangeiro saciava a ânsia daqueles que buscavam entrar em sintonia com a *belle époque*.

Em suma, denota-se em *O Mambembe* o seu caráter de enfrentamento diante da hegemonia que conduzia o teatro naquele momento. Ao escrevê-la, Arthur Azevedo registrava ali grande parte da sua experiência como homem de teatro, ligado às dificuldades do dia-a-dia do fazer teatral. Colocava em teste uma obra condizente com as suas vontades de fazer teatro sem recorrer à fórmula nada original que sustentava a hegemonia do teatro ligeiro. Sua obra, realizada junto a José Piza, mostra-se como um grito por independência e autonomia artística e literária. Muito se falou de *O Mambembe* em 1904, muito se falaria também em 1959³⁰, e ainda há muito a se falar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Arthur; PIZA, José. *O Mambembe*. Rio de Janeiro: SBAT, Coletânea Teatral, n. 67, 1960.

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*, v. 1. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Artur Azevedo e a Burlata: A Capital Federal*. 2016. Texto inédito cedido pelo autor.

_____. *Martins Pena e a Comédia Farsesca de Costumes: O Judas em Sábado De Aleluia*. 2016. Texto inédito cedido pelo autor.

GUENZBURGER, Gustavo. *O Mambembe, o rural, o antigo: o outro ingênuo como ficção para o próprio progresso*. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Paraná, 2011.

HODGART, Matthew. La sátira. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Memórias da Rua do Ouvidor. Brasília: UnB, 1988.

MENCARELLI, Fernando. A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur Azevedo. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em História, 1996.

NEVES, Larissa de Oliveira. As Comédias de Artur Azevedo – Em Busca da História. Tese. Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva: 2011.

PENNA-FRANCA, Luciana. A Morgadinha de Val-Flor na rota de teatro entre Portugal e Brasil. XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro. São Paulo: EDUSP, 1999.

REY-FLAUD, Bernadette. La farce ou la machine a rire. Genève: Droz, 1984.

VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

NOTAS

- 1 ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; BERLIN, Isaiah. As Raízes do Romantismo. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2015; DETIENNE, Marcel. A Identidade Nacional: um enigma. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- 2 SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- 3 Idem.
- 4 Ambos trabalhavam na Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, tinham salas vizinhas e chegaram a ocupar algumas vezes a mesma sala. “Após a morte de Machado de Assis, em 1908, Arthur Azevedo foi nomeado para o cargo que ele ocupava de Diretor Geral no órgão público” (MENCARELLI, 1996, p. 29).
- 5 Acerca da oposição de Machado, ver o artigo Instinto de Nacionalidade, publicado originalmente no dia 24 de março de 1873 no periódico oitocentista O Novo Mundo.
- 6 Segundo Azevedo (Sobre Theatro, “O País”, 26/12/1904): “efetivamente quinze representações foram realizadas debaixo d’água, e o mau tempo é o pior inimigo da nossa indústria teatral”.
- 7 “Nas primeiras apresentações, havia um número de espectadores satisfatório e o espetáculo agradou; após alguns espetáculos, porém, a quantidade de “público” diminui sensivelmente” (NEVES, 2006, p. 188).
- 8 AZEVEDO, Arthur. Sobre Teatro, “O País”, 26/12/1904.
- 9 Idem. “O Teatro”. “A Notícia”, 17/02/1898.
- 10 Primeiras Representações. “A Notícia”, 08/12/1904.
- 11 Idem.
- 12 Novela escrita em 1851 por Henri Murger, cujo título completo é *La vie de Bohème*.
- 13 Idem.
- 14 Grande parte da população da época era ainda analfabeta, o que torna possível o entendimento de que o jornal não era algo muito acessível a toda população em geral.
- 15 O artigo ao qual Azevedo se refere está na coluna *O Dia* da edição de 24 de dezembro de 1904 do jornal “A Notícia”. Nele, Pangloss (pseudônimo de algum escritor da época) comenta a obra recém-lançada de Diogo de Vasconcelos, intitulada *História Antiga de Minas Gerais*.
- 16 [Figurado] Índole, espécie, gênero. <http://www.dicio.com.br/jaez/> (Acesso em 20/07/2016).
- 17 Idem.
- 18 DIAS, Maria Odila Leite da Silva. A interiorização da Metrópole e outros estudos. São Paulo: Editora Alameda, 2005.
- 19 Idem.
- 20 Cf. PENNA-FRANCA, 2015, p. 12.
- 21 Segundo Neves (2006, p. 195), “chamavam-se “tiros” os espetáculos organizados sem preocupação artística, para uma única apresentação, com vistas apenas a ganhar dinheiro”.
- 22 Versão original: “en toda buena sátira se dan muchos elementos de farsa y de parodia”.
- 23 (Idem, p. 13). Versão original: “el principal médio de castigar la mala conduta social”.
- 24 Versão original: “Pero aún más importante es el elemento fantasía que forma parte de toda sátira verdadera. Esta contiene siempre un ataque agresivo y una vision fantástica del mundo transformado: está escrita para entretener pero tiene agudos y reveladores comentarios sobre los problemas del mundo em que vivimos”.
- 25 Versão original: “Beaucoup plus original, en revanche, est le jugement porte sur la farce par Pierre de Laudun d’Ailgaliers, qui, malgré une intention dépréciative a cerne ce que constitue, selon nous, la thématique véritablement constitutive du genre: “La matière [...] est toute ruse et tromperie de jeunes gens envers les vieillards, la malice des serviteurs, le larcin des virges, convoitise de leur virginité, affrontement des plus rusez, et fraudes des serviteurs ou servantes”. En dégageant ainsi le primat absolu des divers jeux de la ruse comme le thème fondamental de la farce [...]”.
- 26 “BONIFÁCIO — É meu patrão! O chefe do Pito Aceso!” (AZEVEDO; PIZA, 1960, p. 29).
- 27 Cf. BERGSON, 2007, p. 73.
- 28 Cf. Idem, p. 34.
- 29 Cf. NEVES, 2006, p. 198; GUENZBURGER, 2011, spp.
- 30 Atores dissidentes do Teatro Brasileiro de Comédia, com o diretor Gianni Ratto, realizaram em 1959, também no Rio de Janeiro, uma montagem de O Mambembe. Ver GUENZBURGER, Gustavo. Acendam as luzes, O Mambembe voltou! De Artur Azevedo ao Teatro dos Sete, redenção e idealismo

NOTAS

na invenção póstuma da belle époque teatral. Dissertação de Mestrado. UERJ, Instituto de Letras, 2011.