

AZEVEDO, TEATRO E RISO

Kelly Cristina dos Santos¹ (UFS)
ejholie@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O estudo sobre o teatro brasileiro é amplo, e este gênero como forma de representação traz consigo o ideal de cada tempo em que foi apresentado. Através de um estudo cronológico, observamos que essa arte nasce do desejo de catequizar, mas com representações que não se preocupavam com a unidade estética. Só após a vinda da família, com o desejo de igualar-se as demais cortes européias é que a sofisticação das óperas italianas adentraram no país abrindo espaço para outras tendências. No entanto, entre a baixa qualidade dos espetáculos e o amadorismo dos atores, o teatro colonial esteve balançando entre “o ouro, o governo e a igreja” (PRADO, 2003, p. 27).

Logo após, surge o teatro romântico, com sua aptidão pela fantasia e seus excessos da imaginação descrita nas situações violentas e nas paixões arrasadoras, vai ganhar um novo contorno e alcançar um maior patamar com o advento da comédia. Exemplo de representação desse momento é Martins Pena. O escritor foi adicionando a tradição uma imagem mais local, em seus enredos foi criticando costumes “satirizou as atitudes exaltadas e as declarações de amor bombásticas” (PRADO, 2003, p.60). Mas a corrente que realmente nos interessa é a realista. Esta também faz parte da linha de pensamento que possui o desejo da construção da identidade nacional brasileira, porém divergia do Romantismo porque não mais era baseada nos mitos idealizantes. Seguindo o desejo de se afirmar como nação, os dramaturgos da escola realista procuravam desnudar os comportamentos sociais, e, segundo Faria (2006), descrever com objetividade os costumes, transformando o teatro:

Numa espécie de tribuna destinada ao debate de questões sociais, com o objetivo de regenerar, civilizar e moralizar a sociedade. Tinha por base os valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade, a honra, a família, o casamento, a castidade, a sinceridade, a nobreza dos sentimentos, a inteligência. E se empenhavam na construção de uma dramaturgia de críticas moralizadoras a certos vícios sociais (FARIA, 2006, p. XI).

¹ Estudante de Pós-Graduação em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e Cultura. Bolsista do CAPES.

Dialogando com a ideologia do seu tempo esse trabalho objetiva refletir sobre como era esse fazer teatral em meio às reformulações culturais ocorrentes no país. Para tanto, selecionamos o autor Artur Azevedo, objetivando analisar a peça *O Mambembe* (1904) em consonância com algumas teorias contemporâneas da literatura. Basearemos-nos nas discussões engendradas por Carvalhal (2006), e Hutcheon (1988) sobre literatura nacional e intertextualidade. Mas adiante a fim de conferir melhor respaldo a análise trabalharemos com o conceito de Eco (2003) sobre metanarrativas, e buscaremos entender qual a função do viés cômico na problematização que a obra apresenta. Delimitaremos nosso estudo em busca de entender o período em que o autor e obra estão inseridos, qual o papel da arte teatral, e logo em seguida buscaremos, através dos respaldos já citados, analisar o que se propõe na obra.

1. TEATRO EDUCADOR

Levando em consideração que o teatro é uma das formas de representação que mais se aproxima da vida, entendemos que os escritores utilizavam-se das peças teatrais como um veículo para chamar a atenção do público para a realidade político-social. A arte vai agora ser usada não para fugas ao infinito, mas para desnudar a vida em sociedade sem mais lirismo. Agora vemos a vontade de afirmação da república recém implantada, e arte vai estar atuando com o papel civilizatório. Segundo Prado (2003):

O tema da liberdade, primeiro para as nações, depois para os indivíduos, cede lugar à idéia burguesa de ordem, de disciplina social. Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula mater da sociedade. (PRADO, 2003, p.78).

De acordo com Faria (2006), a inspiração para o realismo teatral provinha de Paris, mas logo os dramaturgos tratavam de abrigá-la, reforçando aspectos da realidade brasileira, e reiterando a “idéia de que a arte deve ser útil, isto é, ter uma feição moralizadora.” (2006 p. XI). Assim como o país, a produção cultural brasileira também estava em formação, era dependente dos moldes europeus, principalmente dos franceses. As peças francesas traziam um ideal de sociedade moralizada, o seu sucesso se devia ao fato de que, segundo Faria (1993), os intelectuais do momento obtinham nelas o exemplo de modelo para a construção da sociedade brasileira, as comédias teatrais francesas suscitavam em nossos escritores o “desejo de civilização” (1993, p.261).

Mediante os rumos que a sociedade tomava, em contato com movimentos modernizadores, entre os intelectuais brasileiros havia uma preocupação constante com a construção de uma identidade nacional. A arte foi utilizada, como já dito, como recurso pedagógico. A corrente teatral do século XIX estava dividida entre os dramas de casaca românticos e as comédias realistas de costume. Esta última é a que nos interessa. Elas tinham por objetivo desvelar costumes considerados inadequados socialmente e promover a correção através de lições moralizadoras. Diferentemente dos dramas românticos, essas peças tinham enredos simples e eram recheadas de situações cômicas.

Baseados nas concepções francesas, os realistas buscavam o aperfeiçoamento da moral, as peças, em sua maioria, tinham caráter didático focava-se em criticar os indivíduos que se desviavam das normas estabelecidas pela sociedade. Alguns temas como: a prostituição, o apego ao dinheiro, a escravidão, e a família, são mais frequentes porque alimentavam a visão burguesa. A defesa da família foi o ideal burguês mais aclamado, pois a mesma era considerada o núcleo social, os dramaturgos procuravam sempre em suas peças alertar para os perigos que ela corria na sociedade em ascensão. A arte literária vai então cumprir a função de construção de conhecimento, concordando com o que Candido escreve:

A obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula sua capacidade de atuar sobre ele. (CANDIDO, 2002, p. 85).

Observamos que algumas obras teatrais do período utilizavam-se da comicidade para corrigir costumes e chamar a atenção do público para uma reflexão sobre os desvios da conduta estabelecida, e assim promover, o que Faria chama de, “uma consciência burguesa” (1993, p.268). A manifestação do cômico teve bastante espaço nas peças realistas, isto é fato. O teatro realista foi difundido acolhendo a tipificação² dos personagens, pois colocando em cena caricaturas e alegorias procuravam provocar no público uma resposta através da identificação dele com os personagens. Os personagens-tipo eram postos para se fazer uma crítica à sociedade brasileira e aos seus costumes em transformação. De acordo com o filósofo Henri Bergson (2007), um dos recursos empregados para a produção do risível é a personificação de tipos, pois parte da idéia de que certos caracteres do corpo estão imóveis, presos a uma forma. No teatro cômico realista essa imobilidade é proposital, pois enseja dois

² A corrente realista buscava produzir efeito através da revelação da verdade, ou seja, daquilo que mais se aproximava da realidade do homem. Para tanto há uma recorrência a um quadro em que se apresenta a tipificação dos personagens ou das situações. Bosi (1994), em *História concisa da literatura brasileira* escreve que “A configuração do típico foi uma conquista do Realismo, um progresso da consciência estética em face do arbítrio a que o subjetivismo levava o escritor romântico a quem nada impedia de engendrar criaturas exóticas e enredos inverossímeis”. (p. 170).

objetivos: o efeito risível e a exposição de vícios sociais. Sobre os vícios, Bergson (2007) relata que ao nos deixar envolver por eles nos transformamos em marionetes, como se eles nos dominassem, o estudioso escreve:

O vício cômico pode unir-se às pessoas tão intimamente quanto se queira, mas nunca deixará de conservar existência independente e simples; continua sendo personagem central, invisível e presente, do qual as personagens de carne e osso ficam suspensas em cena. (BERGSON, 2007, p.12).

Ao almejar corrigir costumes sociais, que não estão enquadrados no ideal de país moderno, construindo uma consciência burguesa, o teatro realista acaba por corroborar com as teorias cômicas proposta por Bergson. A arte, como já relatamos aqui, não era usada apenas para retratar a realidade diária, mas também “julgá-la, aprovar ou desaprovar” (Prado, 2003, p.80). Partindo do discurso do risível, baseando-se no filósofo, veremos que a comicidade serve bem aos propósitos desejados pela corrente realista, utilizando-se de mecanismos cômicos no teatro a burguesia poderia rever-se como em um espelho corretor que aumenta os desvios para corrigi-los, e enquadrar-se no que Prado chama de “modelo de comportamento individual e coletivo” (2003, p. 80).

2. AZEVEDO, O HOMEM DO TEATRO

Inserido no período em discussão está Artur Azevedo, estudioso das artes, que se empenhou em conhecer e retratar a essência do povo brasileiro. Apesar de ter escrito crônicas, contos e textos jornalísticos, foi pelo teatro que ele se encantou, assumindo um compromisso com seus espectadores e ocupando o lugar de Martins Pena não só na Academia Brasileira de Letras, mas também na representação social através das comédias de costumes. Azevedo foi participante dessa corrente e teve presença constante no teatro. O comediógrafo escreveu para o teatro em seus diversos gêneros e foi escritor também de crítica teatral, o seu sucesso foi alcançado através das representações das comédias de costumes e principalmente das revistas do ano.

Maranhense, chega ao Rio de Janeiro aos dezoito anos, dividia seu tempo entre o jornalismo e o teatro, e no cenário carioca, segundo Magaldi (2004) “Definiu-se sobretudo como admirável animador do movimento cênico” (2004, p.153). Foi contemporâneo de Machado de Assis e fortemente criticado pelo mesmo por sua projeção no teatro cômico. O

sonho maior dos intelectuais do período era promover o país a posição de moderno e culto, e as peças cômicas, principalmente as musicadas não eram favoráveis à realização desse sonho, pois era classificada pelos críticos como de gosto decadente e desprovido de erudição. Azevedo seguiu caminho oposto ao de Assis, pois foi justamente o caráter musical e cômico de suas peças que o elevaram a posição de um dos homens que mais, segundo Prado, “encarnava o teatro nacional” (1999, p. 97). O comediógrafo buscava retratar a imagem do homem brasileiro comum, até porque vivia da pena, e colocar em cena personagens com os quais o povo se identificava era a melhor maneira de atrair o público. No entanto, colocar em cena homens e mulheres em situações triviais com seus costumes populares não era o que a crítica queria, pois não corroborava com a imagem de Brasil ideal que se queria projetar.

O MAMBEMBE

O Mambembe é uma burlata em três atos e doze quadros, encenada pela primeira vez em 1904. A peça vai se caracterizar como teatro de revista, com musicalidade, ritmo ligeiro e apresentação de personagens caricatos. As revistas se apresentavam sempre com um grande espetáculo, cenário bastante rico e um número elevado de personagens. De acordo com Magaldi (2004), a peça em tela é uma burlata que representa ‘um dos cânticos mais apaixonados de toda a história da dramaturgia, não só brasileira’ (2004, p.162). Azevedo apaixonado pelo fazer teatral se propõe nessa peça a escrever sobre a condição do fazer teatro naquele momento de instabilidade cultural brasileira.

O texto nos conta a fragilidade em que se encontrava o teatro e, principalmente, o teatro mambembe. Como já foi citado, o país passava por uma fase de reformulação. E em uma tentativa de modernização, a arte vai promover uma possibilidade de fuga do atraso. Cresce o sentimento de que o Brasil precisava modernizar-se para se afirmar como nação, e a cultura era uma das ferramentas para esse sonhado progresso. Magaldi (2004) nos diz que o título da obra define seu caráter ambulante. Logo na cena V, do primeiro ato, Frazão – personagem que representa o empresário da peça – faz uma definição do que vem a ser esse tipo de representação:

FRAZÃO —... o mambembe é o romance cômico em ação e as senhoras ficariam sabendo o que é. Mambembe é a companhia nômade, errante, vagabunda, organizada com todos os elementos de que um empresário pobre possa lançar mão num momento dado, e que vai, de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro ou onde possa improvisá-lo. Aqui está quem já representou em cima de um bilhar! (Azevedo, 2008, p.168).

O Mambembe é o teatro falando de sua própria condição, a peça vai narrar as aventuras e as dificuldades que um grupo de artistas vai enfrentar pelo interior do país. É uma viagem que aponta as dificuldades do fazer teatral e da condição de ser ator nesse momento. Azevedo vai se utilizar dos tipos cômicos para marcar a situação do mambembe, e mostrar ao longo do percurso o desejo de levar o teatro ligeiro a forma de comédia de costumes, pois essa se enquadrava melhor na categoria de arte superior.

Eco (2003) introduz um dos conceitos que mais casam com a definição dessa peça teatral que é a metanarratividade³. Desde as primeiras cenas e mais forte ainda será a presença desse conceito a partir do momento do embarque para a viagem ao interior para representar. Como já citei, a peça vai falar de si mesma, vai discutir a nossa representação cultural do passado e os discursos críticos do período. Ela vai realizar uma passagem pelo pitoresco, levando a arte para os lugares remotos do campo muitas vezes em troca de abrigo. Trazendo-nos uma reflexão sobre a proposta de modernidade e a realidade do atraso, como se sugerisse que a resposta para uma renovação teatral está em um chamado poético a suas origens.

A voz narradora vai refletir sobre o assunto proposto e nos guiar entre remissões intertextuais do universo literário que proporcionarão sustentação ao tema em destaque. Observamos na obra que o mambembe, e o teatro como um todo, toma conhecimento de sua própria natureza, questionando-se sobre o seu posicionamento diante da crise econômica e existencial. A peça narra o embarque da companhia nômade rumo ao interior, os personagens largam suas vidas para se aventurar no desconhecido, levando arte a lugares em que a cultura ainda não alcançou. É a partir dessa viagem, da ida da cidade ao campo, que tudo se transforma em teatro e o tema das vicissitudes sociais dos artistas passa a ser explorado.

A peça delinea personagens caricaturas, porém individualmente eles não são os protagonistas da peça, o destaque vai ser o grupo como um todo, com seus altos e baixos. Apresentando-se em estábulos, encenando melodramas antigos em troca de um prato de comida, andando em mulas. Narrando as incertezas da profissão, da falta de apoio financeiro e questiona a preferência do público pelas importações. Prado (2003) fala sobre a dualidade que a arte teatral vivenciava ao compor a dupla arte/negocio, pois o teatro era a diversão coletiva, mas sem suporte financeiro a produção nacional decaía. O texto põe em tela essa reflexão na voz do personagem Frazão, quando este aguarda receber os contos de réis que pediu emprestado para financiar a expedição:

[...] Mas por que persisto?... por que não fujo à tentação de andar com o meu

³ Para Eco (2003) a metanarratividade é uma reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sua natureza.

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, quadro3, cena III).

Como já dito, observamos na peça que a produção dramática e as performances artísticas somam-se a linguagem coloquial, aos ritmos, e a outros elementos da cultura nacional, além da vivência que delas têm autores, atores e produtores teatrais, levando-as ao palco na intenção de falar e questionar-se sobre esse fazer teatral no século XIX. A configuração da obra pinta um quadro bastante rico sobre o período, destacando o sentimento de impotência, o desgaste e a desvalorização da profissão.

O humor na obra vai estar presente para respaldar esse questionamento. As situações cômicas em que os personagens são colocados efetivam a fragilidade da arte. De acordo com Bergson o cômico nasce através de certas imperfeições e o riso é seu castigo, sendo assim colocando em cena tipos cômicos buscava apontar a necessidade de mudanças sociais e na formatação da arte. Vemos como exemplo o personagem Brochado, só faz monólogos e está certo de que é o melhor artista que há, não trabalha com outros porque certamente lhes faria sombra. Ele representa o personagem rígido, inflexível ao novo, talvez tenhamos aqui uma crítica que Azevedo faz aos seus pares, àqueles que lhe despreza por causa da sua implementação a novas formas artísticas. Constituindo personagem rígido, Brochado vai ser facilmente manipulado por Lopes, figura que zomba do ator e contribui para sua flagelação.

Bergson exemplifica um dos mecanismos da comicidade com a brincadeira infantil do boneco de mola. Ele nos diz:

..numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos em presença: um sentimento comprimido que se expande como uma mola e uma idéia que se entretém a comprimir de novo o sentimento(BERGSON, 1993, p 60).

Essa ideia nós vemos claramente na conversa entre Brochado e Lopes, enquanto o primeiro exalta a sua atuação, o segundo ironicamente dá a entender que concorda, porém logo em seguida revela sua intenção zombeteira, frustrando a expectativa de reconhecimento de Brochado. A presunção do ator vai representar o sentimento comprimido, e o jogo de palavras de Lopes vai atuar como a ideia que comprime o sentimento. Vejamos uma parte do diálogo:

Brochado-Ainda há dias, em São Paulo, levantei a plateia com uma simples poesia, a “Cerração do Mar”. Todos os espectadores ficaram de pé.
Lopes (que deixa o seu jornal e se aproxima)- Eu estava lá.

Brochado- Ah! Tu estavas lá? É ou não é exato?

Lopes- Eu sou franco. Todos os espectadores se levantaram, mas foi para ir-se embora. (Ato primeiro, quadro 2, cena II,).

Baseado nas concepções de Hutcheon (1991), prevemos que o texto é o próprio contexto, ele se reescreve reinterpretando sua própria condição e seu passado histórico. Vemos que o passado emerge como comprovação da manifestação estética. Através da intertextualidade paródica, proporcionada pelas ações das personagens ao reinterpretar com improvisado peças clássicas, observamos que a ideia de cultura defendida é melhor do que a provável realidade. *O Mambembe* faz menção a outros textos teatrais parodiando com dramalhões antigos, e através da fala do empresário Frazão notamos uma tentativa de legitimar a causa do mambembe pelo uso da intertextualidade histórica.

Observamos que através de vestígios do passado, e citando nomes consagrados na área em outros momentos como, por exemplo, Molière, o empresário levanta um questionamento sobre a classificação do mambembe como não arte e sua aclamada marginalidade:

FRAZÃO — Tudo é relativo neste mundo, filha. O culto da arte pode existir e existe mesmo num mambembe. Os nossos primeiros artistas — João Caetano, Joaquim Augusto, Guilherme Aguiar, Xisto Bahia — todos mambembaram, e nem por isso deixaram de ser grandes luzeiros do palco. (Ato I, quadro 1, cena V).

As discussões referentes à construção de uma identidade nacional também cabem na análise do texto. O teatro falando de si, das tensões que enfrenta, das crises financeiras, é uma metáfora da arte para falar do homem e do mundo. Basicamente as revistas do ano traziam como recorte o olhar do estrangeiro ou do matuto sobre a cidade, era pintado o quadro da cidade sobre o ponto de vista do forasteiro. Na peça em tela, o contraste campo x cidade não vai seguir os parâmetros anteriores de depreciação do interior em favor da cidade.

Em peças anteriores, como *A Capital Federal* (1873), a redenção para a família de imigrantes, que na capital esteve ocupando-se de atividades que contrariavam o padrão de família burguês, era a volta as suas origens campestres. O ideal modernizador ainda é o culto a cidade, porém constitui-se uma crítica a alienação proveniente da corrida pela modernização em um país ainda em fase reformulação. Já em *O Mambembe*, Azevedo vai testemunhar o olhar acelerado da cidade sobre a vida no campo, um chamado as origens e ao tradicionalismo. Colocando em cena um ciclo com a saída dos artistas da cidade para o campo, e o desejo de retornar a cidade possivelmente com mais força.

Azevedo trata das questões da nacionalidade questionando essa supremacia da capital ao dar voz ao povo interiorano e sair do lugar comum que é o centro do país. A identidade

nacional vai ser construída através de personagens tipos, colocando em cena o modo de falar do povo brasileiro, a oralidade característica do povo interiorano, e os antigos códigos sociais do interior. Essas características junto com o retratar das festas e costumes da população de pequenas cidades conferem maior autenticidade a peça. A linguagem atua como técnica inovadora, o emprego da oralidade na escrita distanciava-o dos intelectuais que buscavam a formalidade na escrita. Aqui também podemos inferir como uma inclinação do autor em criticar a atitude predominante entre seus pares.

Sem fugir do idealismo moderno recorrente de que o palco é educador Azevedo coloca em cena a figura da mulher através da personagem Laudelina. Esta vai ser deslocada do seu papel preestabelecido socialmente na família para mambembear pelo país, rejeita a proposta de casamento de Eduardo e segue com a trupe. Porém em meio aos altos e baixos da companhia nômade percebe que aquela vida não é o que imaginava e aceita o pedido de casamento. Em uma peripécia do destino descobre que seu pai que a muito tempo não via é o coronel da última cidade em que estava representando. Ela é então realocada no seio familiar através desse reencontro e do casamento, o teatro torna-se apenas uma doce lembrança. O final da história de Laudelina parafraseia essa viagem do mambembe em um mundo meio sem época e idealizado, essa busca do pitoresco e da tradição para dar, talvez, sustentação ao ideal modernizador.

CONCLUSÃO

Podemos depreender do estudo efetuado que o teatro nacional foi limitado no seu desenvolvimento devido ao avanço do estrangeiro. As dificuldades financeiras e a falta de apoio do público levam ao questionamento sobre esse fazer teatral. O teatro se sabe teatro através de uma conscientização poética que nos autoriza a remissões do universo literário. Através de um recuo no tempo observamos uma recomposição histórica do que era o fazer teatral, em uma tentativa talvez de reconciliar tradição e modernidade para inferir autenticidade a cultura teatral.

Vimos que no Romantismo a identidade nacional era construída em torno da figura do indígena, no Realismo o que veremos é o um retrato do povo brasileiro construído através da imagem do caipira, do caboclo e do sertanejo, ou outras quaisquer nomações para representar o homem do interior. Azevedo cria uma tela com concepções do teatro e do povo, recorrendo a imagem do povo brasileiro e traços de seus costumes para questionar a respeito da arte teatral do momento. *O Mambembe* nas palavras de Décio (2003) é a caricatura da

dualidade teatral, da representação e realidade, e questionamento de busca ilusória do representar sem saber a que fim chegará, aplausos ou abandono.

É na confusão entre teatro e realidade que são colocados em relevo questões das condições de trabalho do ator, e as dificuldades estruturais da manutenção dessa arte. O viés cômico vai caracterizar o trabalho de Azevedo integrando essa leitura que o autor traz sobre a teatralidade em um país sem tradição na dramaturgia. O uso do riso como denúncia vai enfatizar o descaso e as necessidades de mudanças sociais. Teremos então, em *O Mambembe* e em algumas outras peças de Azevedo, material de teor valorativo para se conhecer melhor a sociedade brasileira e a arte teatral do fim do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Artur. *Melhor Teatro*. 1.ed. São Paulo: Global, 2008.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2010.

CANDIDO, Antônio. *Textos de intervenção*. São Paulo: 34 Ltda, 2002.

ECO, Humberto. *Ironia intertextual e níveis de leitura*. 2. Ed. Rio de Janeiro, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Vieira, Diógenes André(org.). Lúcio, Ana Cristina Marinho. Memórias da borborema: reflexões em torno de regional*. Campina Grande: Abralic, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.