

O Mambembe, o rural, o antigo. **O outro ingênuo como ficção para o próprio progresso.**

Gustavo Guenzburger, Prof. Ms, Doutorando (UERJ)

Resumo:

O homem rural na peça O Mambembe pode ser o homem do outro tempo, do atraso, da ingenuidade, da pureza de propósitos, do primitivo e da tradição. Uma tentativa de âncora ao progresso homogeneizador e violento por que passava a capital federal da época das revistas de ano. Este antigo idealizado e estilizado pode não ter encontrado empatia nas classes médias urbanas que lotavam o teatro ligeiro da passagem para o século XX, causando assim o fracasso do texto na estreia de 1904, mas também pode estar diretamente ligado ao seu enorme sucesso 55 anos depois. Na apropriação da tradição pelo moderno, o outro como atraso, como raiz, ainda que ficção de um passado para si mesmo, pode reforçar a noção de progresso, fundamental na ideologia moderna.

Palavras-chave: Artur Azevedo, burleta, revista-de-ano, modernização

1 Introdução

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

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

2 O Mambembe: uma estreia com 55 anos de atraso

Dramaturgicamente, a peça *O Mambembe* difere do estilo fragmentado e jornalístico das revistas de ano, gênero que rendeu lucro e prestígio popular para o dramaturgo e jornalista Artur Azevedo, mas pelo qual muitas vezes ele demonstrou certa vergonha e desprezo – numa posição ambígua entre a indústria de entretenimento, que o ajudava em seu sustento, e o teatro civilizatório ou de **missão**ⁱ que, no século XIX brasileiro, via a arte como veículo de educação dos sentidos, remontava aos próceres do teatro burguês na Europa do século XVIII, como Friedrich Schiller, e que ligava o comediógrafo ao seu círculo de escritores e intelectuais, com quem fundou a Academia Brasileira de Letras.

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

Numa tentativa de um musical **com** uma dramaturgia, mais aos moldes do que se esperaria de uma sociedade que se queria chamar de moderna e civilizada à europeia, essa burleta à brasileira não deixa de ser uma tentativa de comédia de costumes **com** música.

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!ⁱⁱ Um fiasco. 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.

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

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

O populismo da década de 50 marcou uma era de esperança nessa ponte entre o Brasil moderno e o do atraso, e seu fim foi também o fim de uma utopia única, e o início de uma década de conflitos entre programas e projetos divergentes. Mas ainda durante os anos 50, a arte moderna emergente se encarregou de mapear e ler as diversas tradições e culturas à margem das cidades sob o olhar estilizante de quem reelabora artisticamente um material primitivo.

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

Estas considerações nos levam a apostar que no cerne da virada azevediana de 1959 estivesse justamente a (re)descoberta, com a sua obra, dessa capacidade de dupla articulação entre campo e cidade, tradição e modernidade. Neste caso, *O Mambembe* do Teatro dos Sete legitimaria e situaria toda a recente ruptura sofrida pelo palco brasileiro, ao desenhar para ele uma genealogia *naïve* e refinada, e um passado teatral que nós gostaríamos que tivesse sido o nosso: pitoresco e engraçado, mas feito à francesa – assim como o povo na peça: rural, mas exótico, alegre, folclórico, elegante e

bem-comportado – “é gente nossa, bem brasileira”ⁱⁱⁱ, mas sem exageros. Vale lembrar que em sua época a peça praticamente não tinha sido vista e que, quanto à forma e conteúdo, dificilmente poderia representar de fato o teatro popular ou, muito menos, retratar o povo de seu tempo, e sim uma determinada concepção do que deveria ser o teatro e o povo.

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

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

Portanto, diante daquela recente onda de dramaturgia moderna brasileira que buscava raízes de identidade nacional em nosso “passado” e presente agrário e suburbano, e na falta de um dramaturgo da época que se aventurasse em algum tipo de reconstituição histórica de nosso teatro, podemos pensar que uma das grandes atrações de *O Mambembe*, em 1959, possa ter sido a construção de um passado teatral que se adequava e complementava o quadro ideológico da década de 50. Sob o pretexto de uma antiga *road story* pelo interior do país, a peça, naquele momento, realizava uma *paideuma* que dotava nossas “modestas tradições teatrais” (B. Heliodora^{iv}) de um passado refinado para os palcos onde reinariam Artur Azevedo e “suas modestas, animadas e divertidas burletas”. (PRADO, 1999, p. 165)

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

3 Tentando a metaforologia de um texto redivivo

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

Antes de embarcar, o ator-empresário Frazão aguarda ansiosamente a chegada do conto de réis que pediu emprestado e sem o qual sua empreitada não pode funcionar. Em um momento de

desolação, ele lamenta a sorte desta vida instável que já leva há trinta anos e se pergunta:

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

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

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

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

A viagem de *O Mambembe* é basicamente ferroviária. Diferentemente da náutica, esta é uma metáfora bidirecional (vai ou volta). Os mambembeiros de Artur Azevedo só voltam, pois mesmo sua partida é um recuo no tempo. Do mundo feérico e novo da cidade os artistas passam para o local do atraso e do antigo, já tão distante quanto pitoresco, onde a “cultura” ainda não tinha estado e onde a ingenuidade dos moradores não lhes permite nem diferenciar, nas peças a que assistem, as personagens dos atores que as representam.

Apesar de hoje ela nos dar uma imagem ingênua e nostálgica, num país onde o automóvel foi (e é, apesar de todo o discurso ecológico atual) a alavanca do crescimento econômico, a locomotiva a vapor significou, na época, a máquina do progresso avançando sobre o campo do atraso. Era a cidade cosmopolita estendendo seus braços de ferro, com a promessa de tudo transformar em cidade. O mambembe organizado por Frazão não deixa de cumprir um pouco este papel, levando o que se pensava como cultura civilizada aos rincões ignorantes. Ainda que para isso adaptassem um pouco o repertório, já que as peças dentro da peça (como *A Morgadinha do Val-flor*) são dramalhões antigos que certamente não caberiam em um teatro da capital, a não ser no suburbano Grêmio Recreativo Dramático do Catumbi, onde essas velharias também exerciam a sua função educativa e moralizante. Aqui já se pode enxergar no olhar de Azevedo um elo de tradições e “atraso” que une os subúrbios ao interior do país.

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

Ao retratar o teatro indigente que se adapta à precariedade de sua posição na sociedade, e por isso é capaz de representar velharias por um prato de comida, Artur Azevedo pode estar desculpando sua própria condição de escritor de peças “menores”, que garantiam sua sobrevivência. O outro tempo, onde todas as dificuldades se encaminham para um final feliz, poetiza também a realidade capitalista brutal de uma profissão onde estrelas do palco se aposentavam como mendigos.

Pois *O Mambembe*, enquanto metateatro radical, também se adapta formalmente à mudança provocada pelo deslocamento temporal. Se no interior os códigos sociais que aparecem são os antigos, ligados aos tempos coloniais, a forma dramática também retrocede às origens da comédia brasileira. A ação moderada e coloquial do primeiro ato, à medida que caminha contra o tempo e para o interior, dá lugar a uma trama de quiprocós à moda das comédias de Molière ou Martins Pena, com coincidências incríveis, inclusive no desfecho mirabolante e melodramático do reencontro de pai e filha, após 20 anos separados. Mas a questão do antagonismo é a que mais esclarece a natureza desta transformação.

O vilão da peça é o moderno tema da vicissitude social do artista brasileiro. Enquanto os atores estão em seu próprio ambiente, preparando-se para a viagem, este antagonismo é tratado da mesma maneira com que o fazem os dramaturgos realistas europeus mais avançados da época. Como diria Peter Szondi (2004), Azevedo insere em sua peça elementos épicos que possam dar conta de abarcar um conteúdo social que já não cabe na forma dramática pura, ou seja, no diálogo intersubjetivo.

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

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

Mas o recurso arcaizante e dramatizante do Coronel que é Pantaleão, e, portanto, de outro tempo, não deixa de oferecer ao espectador moderno ou contemporâneo um efeito de tranquilidade lúdica para quem assiste a uma comédia de outra época, com questões e problemas que, nesta hora, com aquele antagonista simpático à anacronia, parecem antigos ou poéticos, mas não reais. Vista sob a ótica materialista, a opção de Azevedo de resolver pelo antigo a tensão entre forma e conteúdo gera uma desdramatização e um distanciamento des-historicizante, que é o contrário daquele pretendido e atingido pela solução formal epicizante e política de Bertolt Brecht.

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

No Rio de Janeiro em construção da época de Artur Azevedo, o inimigo do progresso é o elemento arcaico e colonial que resiste ao processo civilizatório. Lembremos que, segundo Flora Süssekind (1986), o sucesso das revistas de ano se deveu à sua capacidade de representar no palco a metrópole em meio a este conflito, de maneira que o próprio espectador pudesse ter dele uma visão

panorâmica, e pudesse assim dominá-lo. Para a estudiosa, a função que a revista cumpria junto aos perplexos habitantes da cidade do bota-abixo era a organização da memória recente de sua história, e mesmo de sua geografia em constante mutação. Pois este era o tema das revistas, a metrópole, em sua geografia e sua história.

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

A estrutura básica de uma revista de ano é a do *compère* interiorano ou estrangeiro (aquele que ainda desconhece a capital e seus costumes avançados) que vem à cidade e se depara com a loucura da metrópole. Alguma coisa acontece antes de ele chegar ou à sua chegada que o obriga a passar em revista os vários locais e acontecimentos públicos da cidade, à procura de algo que perdeu ou de que necessita. Este tênue fio condutor, que não chega a se desenvolver numa trama, era uma desculpa para que quadros independentes se alinhavassem e o espectador tivesse de sua cidade uma visão em trânsito, que fosse também panorâmica. O olhar do espectador segue o de estranhamento do *compère*, por se tratar de um público também multifacetado, composto por todo tipo de gente que chegava naquele tempo para morar na Capital Federal.

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

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

Mas a peça, assim como o Artur Azevedo das revistas, tem uma relação dúbia com este passado. Se na Tocos do Coronel Pantaleão o passado é o do atraso, que emperra a locomotiva e para o trem da história (e o que é pior – o da narrativa), em Pito Aceso encontramos a Festa do Divino (já nostálgica em 1904), organizada pelo virtuoso e antiquado Coronel Chico Inácio^v, representando o poder exercido pela virtude, a cordialidade e os valores sólidos perdidos com os velhos e bons tempos que, ao serem resgatados no último ato, trazem a felicidade ao presente. O bom e justo senhor das terras brasileiras – onde não existem conflitos, miséria ou negros – encarna a nostalgia da solidez de uma hierarquia patriarcal calcada em relações tradicionais de poder.

Mas este elogio à virtude, antiquado à *la* Diderot, não seria uma contradição do rei da comédia ligeira e do dramaturgo que fez questão de acompanhar o pragmatismo de seu tempo, mesmo que à custa de sua reputação literária? O que historicamente pode ser enxergado como contradição ou ambiguidade, teatralmente se traduz em riqueza. Em *O Mambembe*, o progressista e pragmático revisteiro Artur Azevedo é interpelado pelo utópico homem de teatro já assustado com o protótipo de massificação cultural que era o teatro ligeiro de seu tempo. Neste sentido, *O Mambembe* é um chamado poético à origem do teatro, como metáfora da origem do humano. É um impulso de renovação, mas gerado pela premente necessidade conservadora de não se perder pelo caminho aquilo que o teatro/homem já conquistou de artístico e de poético.

Nesta tentativa de ancoramento a um passado rural, o texto espelha de certa forma a perplexidade frente à perda de valores sólidos na sociedade urbana em processo de massificação

(paroxismo do projeto modernizador), ao mesmo tempo em que aponta para o homem/teatro do futuro, aquele que existirá quando o Teatro Municipal for construído, brado final da peça. Na utopia do progresso reconciliado ao passado, quando o teatro e o homem derem as mãos às suas próprias tradições, o futuro finalmente poderá chegar para eles.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Artur. *O Theatro*: crônicas de Artur Azevedo (1894-1908). Campinas, SP: UNICAMP, 2009. (acompanha CD-ROM com a íntegra das crônicas, sem paginação)

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

BLANCHOT, Maurice. O Canto das sereias. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-34.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*, Lisboa: Vega, 1986.

BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

_____. Pum! Ou as surpresas do Sr. Artur Azevedo para o palco do século. *Remate de Males* - Revista do Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, v. 28 n. 1 p. 9-19, jan.-jun., 2008.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ⁱ Ver GUENZBURGER, 2011. e SEVCENKO, 1983.

ⁱⁱ Estes dados estão em SANTOS (2007), p. 177. O insucesso da montagem só foi recentemente redescoberto.

ⁱⁱⁱ “De como se deve amar o teatro”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.6, 21/11/1959.

^{iv} Idem

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