

OS EMBATES ENTRE O ESTRANGEIRO E O NACIONAL NA DRAMATURGIA DE JOÃO DO RIO

Aguinaldo Rodrigues Gomes

Professor substituto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia

Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura

Doutorando em História pela UNESP/Franca

O objetivo precípua desta reflexão será compreender como João do Rio traduziu para sua dramaturgia os conflitos e inquietações vivenciados pelo homem brasileiro moderno diante da imposição de modelos culturais exteriores que sobrepujam-se à sua verdadeira identidade. Nesse sentido, as peças teatrais de João do Rio passam a ter um importante significado, na medida em que são portadoras de um desejo de rompimento da sujeição da sociedade carioca para com o modelo cultural europeu. Elas contribuem, ainda, não só para nacionalizar a nossa dramaturgia, mas também para reafirmar a identidade brasileira.

A dramaturgia de João do Rio, com suas máscaras sociais, constitui um segmento ainda pouco conhecido do público e poucas vezes atravessado pela crítica. Ainda não temos uma investigação rigorosa da dramaturgia produzida por aquele que, em 1917, fundou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e contribuiu, de modo inequívoco, para defesa e consolidação do papel do comentarista das artes cênicas, nos prefácios do moderno jornalismo brasileiro.

Nesse sentido, busca-se, aqui, explorar um novo filão no âmbito das reflexões formuladas em torno da obra do autor. Buscaremos, assim, apreender a representação do cotidiano carioca com base em parte da literatura dramática produzida por João do Rio (1881-1921), bem como verificar a existência de uma teatralização da modernidade e do cosmopolita, no Rio do período pré-modernista.

João do Rio teve uma participação incansável no projeto de renovação das artes cênicas nacionais, ora como criador de peças que alcançaram sucesso de público e crítica, como é o caso de *A bela madame Vargas* (1912) e *Eva* (1915), ora como crítico teatral sempre atento aos rumos e tendências da arte dramática brasileira. Sua carreira como dramaturgo inicia-se com uma “revista de ano” – *Chic Chic* (1906). O gênero que havia consagrado Arthur Azevedo e Moreira Sampaio como os autores mais populares do final do império e começo da Primeira República, já àquela época, apresentava sinais visíveis de decadência.

Suas peças, a exemplo de *A Bela Madame Vargas*, apresentam cenas de um teatro irônico que tematiza o Brasil do início do período republicano. Nos cafés e *boulevares* famosos, freqüentados pela intelectualidade brasileira, realizava-se, pelo menos na aparência, o projeto modernizador implantado no Brasil a partir da virada do século XIX para o XX.

O cenário desta ficção é muito conhecido por João do Rio: a cidade do Rio de Janeiro onde se representam os principais acontecimentos políticos do final do império e início da primeira república. Nos últimos decênios do século XIX dá-se a remodelação urbana e técnica da cidade. Este período de turbulência social transformará de maneira substancial o cotidiano do homem carioca.

O Rio de Janeiro e seus habitantes, retratados na obra dramática de João do Rio, encenam um Brasil que se desejava moderno e cosmopolita. A população trocou sua velha indumentária provinciana por *chics* chapéus e obrigatórios *paletots* (como gostava de grafar o autor), para marcar, com uma nova máscara, uma fisionomia européia.

À luz deste panorama os personagens da peça “*A Bela Madame Vargas*”, simbolizam a mimetização da fisionomia européia.

Suas peças mais conhecidas são: *Um chá das cinco*; *Pena ser só ladrão*; *Encontro*; *A Serpente* e *Ministro Prates* (inacabada), apesar de indicações que arrolam um número bem maior de textos dramáticos de sua autoria, como informa Bezerra de Freitas, ao inventariar – entre as peças inéditas de João do Rio – a seguinte série: *As ventoinhas*; *Os contos podem ser verdades*; *O raio da vida*; *El oro contrarrestado por las fuerzas del destino*; *As serpentes*; *O remorso de uma falta*; *Tudo dança*; *A memória de olhos cor de jambo*.

Sempre atento ao nosso legado, João do Rio é quem dará continuidade ao clamor inaugurado por Arthur Azevedo por um palco digno de abrigar uma companhia permanente de teatro brasileiro. Tais autores viam com pesar a influência negativa das companhias estrangeiras no teatro nacional, que tiravam o lugar dos nossos intérpretes. Não só as companhias nacionais eram escassas, como havia, ainda, uma ausência bastante significativa de espaços para a representação dos intérpretes brasileiros.

Este fato fora denunciado, à época, por Machado de Assis:

“Esta parte (o teatro) pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? [...] Os autores cedo se enfastiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada. [...] E com estas poucas linhas fica liquidado este ponto.”¹

O próprio prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Pereira Passos, organizou apresentações de espetáculos teatrais em sua residência nas Laranjeiras, até construir o Teatro Municipal, em 1909.

Nos primeiros anos da república, o gosto pelo teatro de revista suplantava outras formas de teatro. Uma revista de Arthur Azevedo, por exemplo, permanecia um mês em cartaz, enquanto uma comédia ou um drama não passava das quinze apresentações.

No final do século XIX, o teatro europeu passa por uma revolução estética empreendida por nomes como Stanislavski, Craig e Copeau. No Brasil, o objetivo era outro: consolidar uma dramaturgia nacional. Além do já citado Arthur Azevedo, espécie de paladino do movimento que apelou para o governo e procurou sempre incentivar o soerguimento da cena nacional, figuraram os nomes de Coelho Neto, Gomes Cardim, Claudio de Sousa e João do Rio. Ambos preparavam o movimento de renovação que só se concretizaria após o ano de 1920, um ano antes da morte de João do Rio.

O sentimento que movia essa renovação da cena brasileira era de cunho nacionalista e, com ele, ressurgiu entre nós a tradição da comédia de costumes e um sensível decréscimo do interesse pela revista e pelo teatro musicado por sessões. Isso ocorre no período da primeira grande guerra, quando as condições de transportes marítimos entre o Brasil e Europa eram muito precárias, o que livrava, assim, a cena brasileira da “tutela portuguesa”. Assistiu-se, então, a um fomento às companhias nacionais.

João do Rio, sob a máscara de um *dândi*, fiel ao seu propósito de nacionalização do teatro, transpôs para sua dramaturgia o cenário do Rio de Janeiro no início do século XX, no qual a remodelação urbana e a chegada do progresso técnico fez surgir entre nós a necessidade da construção de um Brasil atraente aos olhos do resto do mundo. Um País totalmente adaptado ao advento da modernidade que transforma, de maneira definitiva, o cotidiano da capital federal do Brasil. Seu teatro irônico e algumas peças, tais como *Um chá das cinco*, servem de base para que se possa

contar um pouco dos acontecimentos de um período tão rico e até recentemente desconhecido pela nossa história cultural. Muito há para se dizer sobre o teatro de João do Rio; no entanto, nos limites desta reflexão inicial, nos deteremos sobre a referida peça a título de exemplificação da análise que desenvolvemos em um projeto mais amplo.

João do Rio evoca a imagem da dança em *Um chá das cinco* (1916), que surge como metáfora inequívoca da frivolidade e artificialismo daquela sociedade, que ocupam na peça o lugar da intriga, da peripécia e do conflito. Esses elementos, quase que imprescindíveis na maioria das peças teatrais, estão ausentes em tal peça.

Os procedimentos estilísticos que João do Rio lança mão, tomados por empréstimo de Oscar Wilde, dão à ação dramática um toque de estranhamento e ousadia não usuais na época. A presença marcante da música e da dança no lugar dos golpes teatrais, da sucessão de cenas, da progressão de causas e efeitos, características intrínsecas à escrita dramática, conferiram à peça *Um chá das cinco* um efeito sinestésico sofisticado. Somos pegos menos pela intriga do que pelos seus efeitos sensoriais. O emprego de elementos sonoros, tácteis, sensoriais é recorrente no teatro de Wilde, assim como acontece, também, não por acaso, no teatro de João do Rio.

A despeito da ausência dos elementos referidos, a peça se realiza como uma espécie de iconografia cênica. É quase um teatro para-teatral, ou estático. Quadro vivo daquela paisagem humana a que nos referimos anteriormente.

O espaço do chá é onde a história se ambienta e recebe descrições várias de algumas das 15 personagens que habitam a cena:

-Pedro: — *O seu chá é a muralha da China do meu amor!*

-D. Maria: — *Muralha de fumaça perfumada. Olhe, divirta-se esperando. Tome chá.*

-Pedro: — *Não posso. Amor transforma. Desde que amo acho todos esses chás horríveis.*

-D. Maria: — *Você! Francamente! Pois ouça aqueles que o Chá conserva.*

-Pedro: — *As fúteis figuras do chá,,,*

-D. Maria: — *Que é a vida quando não há amor...*

Em meio às futilidades das conversas, naquele ambiente salonesco de *Um chá das cinco*, de frívola expectativa de um *five-o-clock* a mais entre tantos outros, é que João do Rio propõe, por intermédio das personagens, uma reflexão sobre a fragilidade e superficialidade da sociedade brasileira naquele período. Aqui se visualiza claramente uma crítica à importação de costumes que cerceavam o desenvolvimento de uma cultura nacional. A penúltima cena é reveladora: uma das personagens convida as demais para dançar ao som de um tango. Do elenco de 15 personagens máscaras, que bem representam toda a nossa cultura, em tudo aquilo que há de insensibilidade, de nevrose com a cultura nacional, de puritanismo cristão, de todas as mazelas morais ocultas, somente duas concordam em dançar. Esse fato revela como se estabelecia um conflito entre os hábitos europeus e aqueles típicos de nossa tradição, uma vez que, neste momento, a sociedade carioca inicia um processo de rejeição ao estrangeirismo. Com esta cena, João do Rio demarcava a necessidade de valorização do nacional ou de nossas influências latino-americanas.

Um outro diálogo entre os personagens Antônio e Braz demonstra como João do Rio, inspirado em Oscar Wilde, constrói um cenário decadentista para a maioria de suas peças:

-Antônio: — *A idéia de tomar chá no terraço C' est très bien.*

-Braz: — *Pois sim. Desde que te dêem ares e haja palavras estrangeiras, ficas satisfeito. Eu é que não. Estou aqui, estou a deixar isto. Olha que é trabalho. Chá no salão, chá nos quartos, chá no terraço, chá em toda parte, chá a toda hora.*

-Antônio: — *É a civilização, rapaz...*

-Braz: — *Mas de dinheiro, nem cheta. Preferia menos chá e mais massa. Tu olhar-me com estes modos superiores. Não sou eu só. Na copa todos se queixam.*

-Antônio: — *Mas ficam?*

-Braz: — *A ver se recebem...*

-Antônio: — *C' est très bien. As casas assim ainda são as melhores. De repente vem o dinheiro. Olha eu, enquanto houver tapetes, música, chá, comedorias, - vou esperando. Ca me vá. Nasci para o luxo.*

-Braz: — *Palerma!*

Agripino Grieco exemplifica cabalmente esse movimento de negação do mundanismo de João do Rio, com afirmativas do homem dotado de princípios a favor de outra coisa bem diferente do mundo de superficialidade da elite: “*Apesar dos seus mundanismos, Paulo vulnerou a vaidade dos burgueses ao garantir que não pode haver bravura num cidadão afeito ao chá com torradas às cinco da tarde*”².

Para muitos intérpretes – sobretudo aqueles que se alinharam nos pólos relacionados ao “retratista das tradições”, ao “patriota convicto”, ao “tematizador do avesso do progresso” – , o personagem preferencial de João do Rio, e em nome do qual a obra se erigia, era o “povo”. Para outros – que interpretavam João do Rio como adepto do progresso e da modernização, frívolo e exemplo (o mais bem acabado) do arrivismo próprio à época – tratava-se da elite e de seus enumeráveis modelos de artificialidade.

Em alguns casos, tratou-se de considerar todo o tempo em que perdura a produção de João do Rio, e nele localizar e periodizar as variações na predominância de um tipo de personagem ou de mundos representados – o povo, mais no início da carreira; a elite, mais no final. Tal contradição entre o povo e a elite, figura também em sua dramaturgia recheada de sons, de estrangeirismos que causam estranhamento ao público e o leva a refletir. Aí estão as máscaras sociais, os disfarces, a representação cotidiana. A má vontade das amigas de Dona Maria que abandonam o chá por puritanismo e fobia por tudo que seja vindo da Europa. O tango precisa ser revestido de um nome inglês, senão seria impronunciável às línguas acostumadas à fala afrancesada e anglófila.

Paulo Barreto parece participar do que chamaremos aqui *representação do cotidiano*, que, neste caso, aplica-se ao Rio de Janeiro da virada do século, onde a reformas urbanas e o progresso técnico transformaram não só a paisagem da cidade como também a sensibilidade de seus habitantes no limiar da Primeira República.

Em nossas reflexões sobre a dramaturgia de João do Rio levamos em conta as críticas teatrais publicadas sobre a obra do autor e formuladas no início do século XX, que constituem, também, uma importante ferramenta para refletirmos sobre o impacto causado pela encenação de suas peças no auge do processo de modernização do Rio de Janeiro, entendendo-as como uma representação de quem soube como ninguém traduzir o seu tempo. Porém, a matéria primeira delimitada para esta reflexão é o próprio texto dramático de Paulo Barreto.³

¹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/SNT, 1978, p. 141.

² Memórias de Agripino Grieco, vol. 2. Rio de Janeiro: Conquista, 1972, p. 44.

³ Para esta reflexão, utilizamos as peças reunidas em: MESSER, Orna (org.). *Teatro de João do Rio*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.