

Cadernos

letra e ato

João do Rio e a crônica social no palco

Elen de MEDEIROS¹

A obra teatral de João do Rio certamente está toda relacionada à evidente crônica social. Jornalista de destaque nos primeiros anos do século XX, ele transportou da crônica jornalística para o teatro seu estilo de observação arguta, traduzindo de maneira leve e recheada de ironia os hábitos e costumes da elite carioca da *belle époque*. Sua obra poderia ser nomeada, sob certo aspecto, de crônica dramática, pela mescla que comporta entre dois gêneros literários – sabendo de antemão que da mesma forma como ele inseria a crônica social em suas obras dramáticas, o teatro também estava muito presente nas suas crônicas jornalísticas. Assim, para poder ler o teatro de João do Rio e compreendê-lo, é preciso antes de tudo colocá-lo face ao contexto teatral vigente.

Em 1907, quando escreveu sua primeira peça, Paulo Barreto era ainda um jovem promissor das letras, a quem Arthur Azevedo dedicou algumas linhas de esperança em se tratando do teatro nacional: “Que bela mostra do seu talento de dramaturgo é essa *Última noite*, quatro cenas maravilhosas de vibração e de nervo!”. Um ano antes de seu falecimento, Arthur Azevedo estava esperançoso em relação ao ressurgimento do teatro nacional e, diante do que antevia, Paulo Barreto era um dos principais nomes que se destacavam. Em crônica escrita em 1910, foi a vez de João do Rio identificar em Roberto Gomes, cuja primeira peça² fora encenada na temporada nacional do Municipal daquele ano, “o escritor de inconfundível sensibilidade, talhado para dotar o nosso teatro com peças admiráveis” (In: PEIXOTO, 2009, vol. 1, p. 117). Ou melhor, passados três anos de sua estreia como

¹ Mestre e Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na área de dramaturgia brasileira na USP. Todas suas pesquisas foram financiadas pela Fapesp. E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

² *Ao declinar do dia...* (1910), encenada na temporada nacional do Municipal.

dramaturgo, o cronista também reclamava, como seu antecessor, autores nacionais que trouxessem novas ideias para a cena brasileira. Em 1911, João do Rio escreve outra crônica reclamando da situação do teatro brasileiro e define uma suposta crise na cena. Segundo ele, “3/4 partes dos elencos eram estrangeiros (...) e as manifestações teatrais sob o ponto de vista da pura arte eram lamentáveis” (In: PEIXOTO, 2009, vol. 2, p. 160). Essa crise, segundo o cronista, seria provocada por dois motivos interligados: de um lado, a avalanche de companhias estrangeiras no Brasil e, em consequência, a escassez dos artistas nacionais e as situações difíceis a que eles estavam submetidos.

Ora, o contexto teatral brasileiro na virada do século XIX para o XX é bastante conhecido: de um lado, importantes companhias estrangeiras faziam suas turnês no período de férias europeias, e aportavam em solo nacional com seu repertório consagrado, de grandes tragédias e óperas; de outro, o escasso teatro nacional lutando pela sobrevivência – e, para isso, amparando-se no teatro ligeiro, com representações-relâmpago de peças musicadas e comédias ligeiras.

Aos [elencos] nacionais restavam peças de qualidade reputada inferior e de grande heterogeneidade: o dramalhão, a comédia tendente à farsa, a opereta traduzida e adaptada, a revista do ano, a mágica (Prado, 1999: p. 143).

Esse panorama sofrerá alguma mudança com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, quando as companhias europeias são impedidas de atravessar o Atlântico. Esse é um momento em que o teatro nacional, frente à lacuna que se abre com a ausência dos estrangeiros, se vê motivado a produções mais numerosas, ainda assim bastante heterogêneas e com qualidade irregular.

Em oposição a esse teatro ligeiro, alguns autores procuraram ajustar suas penas ao que de mais recente insurgia na Europa. Em nossa cena, no entanto, não chegaram as manifestações estéticas provocadas por nomes como Stanislavski, Gordon Craig, dentre outros. Ficamos à margem de tudo o que ocorria de vanguardista no campo teatral. É curioso observar, no entanto, que o Brasil foi visitado por Lugné-Poe³ em 1924, quando encenou uma peça de João do Rio, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro: *Rien qu'un voleur! Quel malheur...*, juntamente com outros 23 espetáculos naquela temporada.

Alguns dramaturgos, no intuito de produzir textos que fossem uma alternativa às peças ligadas a um teatro meramente comercial, ensaiaram uma filiação à tendência

³ Era a Companhia Dramática Francesa Marie Thérèse Piérat, que estreou em 30 de junho de 1924, tendo como diretor artístico Lugné-Poe. Cf. CHAVES JR, Edgard de Brito (1971).

simbolista (responsável na França e na Rússia por movimentos que alteraram a estética cênica e deram início ao chamado teatro moderno)⁴ ou que se distanciassem do teatro musicado. Eram, então, as denominadas peças “sérias”, em franca oposição à denominação “ligeira”. Salvaguardando as restrições a essa arbitrária divisão, pensemos nesse teatro “sério” como uma forma de procurar alçar o teatro nacional à esfera estética inovadora e modernizadora surgida na Europa alguns anos antes.

Esse era um momento delicado da cultura brasileira, com um confronto direto entre literatos – interessados em uma manifestação artística mais articulada com seu tempo e, ao mesmo tempo, que traduzisse esteticamente os anseios surgidos com o século XX –, e artistas profissionais – que necessitavam da bilheteria do teatro para sobreviver e, em decorrência de tal necessidade, não abriam mão de um teatro comercial e pouco elaborado artisticamente. A compreensível divisão entre os profissionais de teatro e os intelectuais propiciou o surgimento de uma dramaturgia que estava muito mais ligada à literatura do que ao palco, acreditando que por este modo se produziria um teatro “moderno”.

A VIDA BURGUESA COMO ESPETÁCULO

No alvorecer do século XX, em meio a inúmeras mudanças sociais, culturais e estruturais no Rio de Janeiro, João do Rio se dedicou a representar essa sociedade em transformação. Sua obra teatral, permeada pelo dandismo⁵, poderia ser facilmente encarada como um simples espelho do que se passava com a burguesia em ascensão, como, aliás, o próprio autor sugeriu: “O meu único valor, se por ventura o tenho, é apenas refletir o momento de transformação dos nossos costumes acentuando-lhes os traços essenciais” (In: PEIXOTO, 2009, vol. 1, p. 239). Há, no entanto, um fator importante a ser destacado nessa dramaturgia que é o anseio vivo de renovação do teatro brasileiro. A vida burguesa está posta no palco. A questão que se destaca é sob qual perspectiva essa sociedade é colocada ali e em qual conjuntura isso, aliado à forma dramática que se impõe, pode ter tido alguma significação naquele contexto.

Exímio cronista da *belle époque* no Rio de Janeiro, João do Rio fez o trânsito entre jornalismo e teatro, inserindo em sua dramaturgia uma pintura divertida da sociedade carioca de então. Em suas peças, os encontros furtivos, o hábito de falar em língua estrangeira presente na cultura nacional de então, e até mesmo o ingresso dos italianos como mão de obra em substituição aos negros: tudo se torna objeto de comentários

⁴ “Contraopondo-se a esse tipo de teatro [teatro ligeiro], existia um ‘teatro sério’, denominação pouco feliz e que ficaria mais bem designado como um teatro com preocupações literárias, influenciado pelo Simbolismo e pelo *Art Nouveau*” (FRAGA, 2003, p. 16).

⁵ Ver: LEVIN, Orna Messer (1996).

ligeiros, imiscuídos não ao acaso na ação que se desenrola. Por vezes são apenas comentários despreziosos, mas trazem em si um leve tom irônico e, em certas passagens, revelam uma estrutura que se torna incompatível com o que está sendo exposto.

Eva (1915), peça de três atos, um texto emblemático de João do Rio, coloca em cena a elite da sociedade recém-saída da monarquia e de um regime escravocrata, em plena *belle époque*, que gira em torno de um não fazer nada, procurando em futilidades o preenchimento do vazio existencial em que se encontram. Como eixo do enredo, Eva é a jovem volúvel e encantadora, que flerta com todos, mas despreza Jorge, jovem engenheiro que a ama. Toda a ação da peça é um não fazer nada e traz para o primeiro plano a frivolidade da sociedade que se espelha nos hábitos e costumes europeus, compondo na estrutura dramática uma crônica social. A própria descrição inicial do cenário, inserida como rubrica da peça, pode ser lida como uma crônica, com breves e irônicos comentários do autor:

Souza Prates, de uma das mais ilustres famílias de São Paulo, é o fazendeiro último modelo. Membro do Automóvel Club de São Paulo, membro do Aero de Paris, riquíssimo, *levemente esnobe*, faz da vida uma contínua diversão. (...)

Essas visitas são sempre feitas na companhia de vários amigos, pessoas que levam a vida sem a preocupação da falta de renda – *uma das mais graves preocupações da humanidade*. De modo que, insensivelmente desarraigados, esses elegantes fazem desaparecer a tradição dos costumes paulistas num *reflexo dândi do conforto dos castelos de Inglaterra ou de França*. (RIO, 2002, pp. 25-6. Grifo meu.)

Aliás, como se vê no final da citação, há um evidente contraste determinado pelo autor entre a tradição e a modernidade nessa representação, que volta ao final desse texto de contextualização: “O aspecto é agradavelmente disparatado: o da tradição, que não se recolhe, e o do modernismo apreciado em excesso” (*Idem, ibidem*). Esse confronto, simbólico para o que a própria dramaturgia de João do Rio possa significar para aquele momento, aparece depois na ação da peça pela representação antagônica do trabalhador e da elite. O trabalhador como sustentáculo dessa velha tradição fazendeira do interior paulistano, enquanto a elite se traveste da elegância europeia em evidente contraste com a realidade em que vive.

Dentre as personagens que flanam pela fazenda, o jornalista Godofredo é um dândi, em sua posição de observador arguto das fragilidades e das falsas aparências: “Do alto de sua pose ilustre, o dândi de João do Rio não tarda a se revelar um observador atento das falsas aparências, como que a afirmar uma consciência privilegiada do Autor sobre as condições de sobrevivência do ofício que exerce” (LEVIN, 1996, p. 96). Por sua natureza

independente, é porta-voz dos comentários mais ácidos. No papel de *raisonneur* da peça, ele tem a função de dizer o que o autor pensa, como um próprio *alter ego*: “Estamos numa sociedade fútil! Sou fútil” (RIO, *Op. cit.*, p. 78). É por meio dele, figura paradoxal por estar incorporada àquela situação mas ao mesmo tempo criticá-la, que são expressas as opiniões sobre essa sociedade e seus hábitos. Tanto assim que é ele quem dá um resumo da situação pela qual a aristocracia fazendeira está passando:

(Mas surgem dois trabalhadores, que falam com carregado acento italiano, e vagarosamente, com atenção, já estão a descer da varanda.)

Godofredo (*vendo-os*) – Que há?

1º Trabalhador – O patrão?

2º Trabalhador – O conde de Prates...

Godofredo (*seco*) – Não está!

1º Trabalhador – É que disseram que já chegara... Não são os seus aposentos aqueles?

Godofredo – São. Mas que têm vocês com isso?

2º Trabalhador – Não. Queremos falar só...

Jorge – Falem ao capataz... É melhor, ou voltem.

1º Trabalhador – Voltaremos... Perdão...

(Saem rápidos.)

Jorge – Que caras!

Godofredo – São os substitutos dos pretos, meu caro. Anarquistas, protegidos pelos patronatos e os cônsules! Os fazendeiros paulistas bailam sobre um vulcão. Um desses tipos parece-me o jardineiro. Ainda outro dia encarregou-se do fogo de vistas. Que problema terrível! (*Idem*: pp. 50-2)

Essa cena, uma das mais emblemáticas da peça, se refere a um problema social vigente no período, a transição de uma sociedade escravocrata para a do trabalhador assalariado. A substituição dos negros pelos italianos, anarquistas, a repercussão disso para os fazendeiros e para a aristocracia aparecem como um elemento deslocado no meio do diálogo corrente entre Godofredo e Jorge. Como temática nova, a presença dos trabalhadores não consegue ser absorvida pela estrutura a ponto de se transformar em composição orgânica do texto teatral. O que se nota é um aparte no desenvolvimento da ação dramática, uma inserção que não encontra respaldo na estrutura dramaturgicamente escolhida por João do Rio.

Esse momento e outros, como a própria figuração da futilidade daquele meio, o encontro em um salão de uma fazenda do interior (mas cuja caracterização lembra um salão europeu), o olhar crítico para aquela sociedade que se deixa seduzir pelo gosto do estrangeiro, a imposição do francês como língua oficial da aristocracia e da burguesia crescente, todos são temas que passeiam pela trama, sem se compor propriamente como um elemento de engendramento do texto. A ação dramática, aliás, que se arrasta pelos dois

primeiros atos, se acelera no final do segundo e no terceiro atos. Essa concentração poderia sugerir uma ruptura no encaminhamento da ação dramática por meio de um esvaziamento, concentrando a peça na própria perspectiva de crônica social. No entanto, essa ruptura não se efetiva e, o que antes poderia ser um rearranjo estético-formal, torna-se insuficiência dramaturgica.

INVERTENDO OS PAPÉIS

No período em que João do Rio se dedicou às letras, o Brasil ainda sofria fortes influências da cultura francesa, seu teatro, sua cultura e língua. Pode-se observar, no repertório do Teatro Municipal do Rio de Janeiro nesse decênio, a quantidade de companhias francesas que estiveram na capital federal e trouxeram em sua bagagem textos consagrados da dramaturgia francesa e do seu teatro de *boulevard*. Essa cultura importada da França exigia um público que estivesse à altura de sua elegância, que acompanhasse a moda parisiense e estivesse a par do teatro que acontecia na capital francesa. E a elite carioca se esforçava para manter esse perfil. Como, sem dúvida, João do Rio foi “um verdadeiro retratista das máscaras e emoções da elite cosmopolita da capital na *Belle Époque*” (LEVIN, 2002: p. xxxiv), esse impulso imitativo se tornou objeto de observação do autor, colocando em cena essa elegância europeia, algumas vezes às avessas.

No divertido ato *Que pena ser só ladrão!*, escrito e encenado em 1915, são colocadas em cena não a elite da sociedade carioca, mas duas personagens periféricas: um ladrão e uma prostituta. O ambiente em que a peça se desenvolve é tão paradoxal quanto aquele de *Eva*, já que em um quarto de pensão decadente aparece a elegante figura do *Gentleman*, o ladrão. Esse contraste imediato se estende às personagens e à sua composição. Enquanto o *Gentleman* se configura como um homem inteligente, sagaz, elegante e culto, a jovem prostituta se coloca imediatamente contra essa imagem, sendo pintada como ingênua, de mau gosto e parva. Na figura do ladrão de maneiras finas e fala inteligente, a elegância continua no palco, agora pela inversão de alguns valores sociais consagrados. Em falas espirituosas, ágeis, o *Gentleman* mostra toda sua consciência ao optar por uma “profissão”, por mais periférica e excluída que ela seja:

Todas as profissões são interessantes quando nos destacamos nelas. Depois, minha filha, devo dizer que escolhi a profissão de gatuno admirável, em primeiro lugar porque é a única profissão em que o reclamo foi abolido; em seguida porque no Brasil todas as outras profissões estão inteiramente desmoralizadas (RIO, *Op. cit.*, p. 190).

Assim, ele defende sua “profissão”, sagrando-a tão ou mais importante que as outras. Dizendo-se gatuno de alto escalão, já que todas as profissões têm categorias, ele inverte o senso-comum a respeito dos ladrões e confunde a jovem com quem conversa:

A menina só tem uma desculpa: *procedeu como a sociedade*, cuja estupidez coletiva só se mede pela própria inconsciente depravação... Esse, porém, foi o primeiro absurdo – porque, logo que me viu bem vestido e falando bem, a menina resolveu achar impossível que eu fosse gatuno, simplesmente gatuno, ofendendo-me no meu mais sério orgulho: o orgulho profissional. (*Idem*, p. 195. Grifo meu).

Essa subversão de ideias garante ao texto uma dubiedade comum à dramaturgia de João do Rio: ao mesmo tempo em que observa a sociedade com distanciamento, podendo assim elaborar um olhar crítico, o *Gentleman* está inserido nela, fazendo parte e reproduzindo seus hábitos. Como Godofredo, o ladrão dândi imita os gestos elegantes da elite a que critica, estabelecendo um jogo de proximidade e distanciamento que pode parecer, em um primeiro olhar, uma crítica superficial elaborada pelo autor. Mas ao colocar essa postura em cena, o autor absorve as características da crônica na sua estrutura dramática, desenvolvendo um hibridismo que não se acentua, mas sugere a insuficiência do gênero dramático para a exposição de determinado ponto de vista. Como em *Eva*, esse teor de crônica se desenvolve especialmente nas rubricas. Em *Que pena ser só ladrão!*, o ato único é aberto por uma pormenorizada descrição do ambiente decadente em que a ação se passa, com breves mas incisivos comentários do autor:

É uma pensão meio-termo, de um *chique de terceira ordem*. (...) O quarto está em desordem. O relógio bate duas horas, na ocasião em que se descerra o pano, para *mostrar ao público (se houver público)*, quadro tão simples. (...) Pelo ar correto é senhor de maneiras finas. – Para não dizer cavalheiro (*o que não seria elegante*), é um GENTLEMAN (*Idem*, p. 177. Grifo meu).

O cronista fugidivo, que emerge em certos momentos do texto teatral, coloca em questão – senão diretamente, mas com algumas nuances – o fazer dramático. Não há aqui, como tampouco em outras peças de João do Rio, um questionamento direto da forma do drama⁶. Mas como obra que se coloca como alternativa para o famigerado teatro ligeiro do início do século XX, subvertendo alguns princípios determinados pelas condições da sociedade, *Que pena ser só ladrão!* é, além de divertida, uma maneira de olhar para a situação,

⁶ Esse questionamento só irá se tornar realmente direto com as peças escritas na década de 1930 por Oswald de Andrade. Anos depois, em 1943, *Vestido de noiva* também será um questionador do drama tradicional.

absorvendo-a mas criticando-a: “Pobre pateta que não compreende a sua miserável posição na sociedade!” (*Idem*, p. 202), diz o ladrão para a prostituta.

CREPUSCULAR

Uma das principais alternativas para o teatro comercial vigente no início do século XX foi o teatro de vertente simbolista, que se desenvolveu timidamente no Brasil. Roberto Gomes foi o nome de maior destaque, aquele que melhor compreendeu as propostas do belga Maurice Maeterlinck⁷. Outros autores do período, no entanto, não deixaram de ensaiar textos cuja filiação ao simbolismo se torna mais ou menos evidente: Guilherme de Almeida em parceria com Oswald de Andrade, Renato Vianna, e o próprio João do Rio foram alguns. A prosa deste último é nitidamente decadentista, visão que ele abandonou de alguma forma no seu teatro e retomou com mais força em *Encontro*, que estreou juntamente com *Que pena ser só ladrão!*, em 6 de setembro de 1915 no Teatro Trianon.

Encontramos neste texto [*Encontro*], conforme já se demonstrou, os elementos do teatro de filiação simbolista, na exploração das sensações vagas e hesitantes do sonho e da memória, a fim de desenhar uma imagem lírica da vida interior, que contrasta com a dura realidade. (LEVIN, 2002: p. xxiii)

Nesta peça, *um ato sobre uma triste saudade*, está em cena Adélia da Pinta, que cantarola tristemente na porta da sua casa, em Poços de Caldas. Carlos, que passa à sua porta, é “elegante, muito elegante, com ar de estrangeiro”, mas está “aborrecido e triste”. Esse encontro furtivo vai desencadear lembranças, remorsos e saudades entre Adélia, que, pelas vicissitudes da vida, se tornou prostituta, e Carlos, seu namorado de juventude. As personagens, contaminadas por uma visão decadentista, duelam-se entre a alegria do reencontro e a tristeza das lembranças do passado. Cada qual colocado na sua condição social (Adélia era filha de trabalhador, enquanto Carlos era estudante), eles sofrem as agruras do tempo e das decepções: ela se casou porque foi abusada, separou, tornou-se prostituta para não morrer de fome e foi trocando de homem, “caía num para escapar de outro”. Já Carlos, embora formado, tudo o que fez foi envelhecer. Ambos, marcados pelo tempo e pela realidade dura, prendem-se à lembrança do passado, com a certeza de que não o terão de volta. Embalados pelos sonhos, recordam os bons momentos que tiveram na juventude, de um amor que foi interrompido pelo pai da jovem:

⁷ Ver: MEDEIROS (2011).

Carlos (*toma-lhe as mãos, aperta-as, beija-as*) – Estas mãos são minhas...
Adélia – Eu já não sou a mesma, Carlos. Não sejas cruel...
Carlos (*beija-lhe os braços*) – Destes braços ninguém me tira!
Adélia – Carlos... Carlos, não lumbres...
Carlos (*envolta a face nos cabelos dela*) – Eu tenho medo da floresta! a floresta...
Adélia (*presa de arrepios*) – Carlinhos! Carlinhos! Por Nossa Senhora da Penha não me mates! Meu Deus! meu Deus! (RIO, *Op. cit.*, p. 235)

A cena da lembrança é envolta de lirismo e de uma atmosfera onírica, em que se debatem o desejo do reencontro e a consciência da dureza da realidade. Desse conflito, quem ganha é a memória: para manter intacto o sonho do amor impossível e não realizado, Adélia nega a Carlos um instante de prazer, preferindo guardar-se para os sonhos, sem comprometer o amor com a triste realidade em que vivem. Essa realidade é para os outros; para Carlos, ela guardou seu sentimento. Então, Adélia tem sua conclusão: “foi um sonho. (...) Que bom que foi!”, enquanto “(*pega no cesto, cantarola triste. E de repente aos soluços*) Minha Senhora das Dores! Foi mentira... dize que foi mentira. Eu vi a minha vida, eu vi! Tem pena da desgraçadinha” (*Idem*, p. 244).

Ambas as personagens estão no crepúsculo da vida, quando já não têm mais esperanças de felicidade, vivem à espera do amanhã, não desejam nada mais do que a continuidade do cotidiano. E esse cotidiano mostra a profundidade de suas almas, de suas vidas tristes, compostas de sonhos falidos. É, enfim, uma atmosfera bastante decadentista, que ajuda a alinhar esta peça à tradição simbolista de representação da dor e do sofrimento pelas representações simbólicas e pela atmosfera de sonhos que envolve as personagens.

Apesar de acusada de ser uma estética preocupada apenas com a “arte pela arte”, em que os aspectos sociais são negligenciados, há de se considerar que o simbolismo foi um dos mais importantes movimentos de renovação cênica na Europa, especialmente com o teatro de Maeterlinck, as encenações de Lugné-Poe na França e, na Rússia, as experimentações de Meyerhold. Também aqui no Brasil é preciso levar em consideração essa inclinação teatral, pois alguns autores se esforçavam, visivelmente, para a renovação dos palcos por meio de elementos que anteviram o teatro de vanguarda. Se não causaram grandes transformações cênicas, é porque havia toda uma ausência de tradição contra a qual teriam que lutar. Mas seus esforços existiram e são transparentes na construção de seus textos. No entanto, dentre os autores que experimentaram os recursos simbolistas, é perceptível que pouco absorveram da estética, não compreendendo o questionamento da forma dramaturgica que ela impõe com o esvaziamento das personagens, fragmentação da narrativa, supressão das fronteiras entre a realidade e o sonho. Pouco disso encontramos no teatro de inclinação simbolista desenvolvido no Brasil.

De todo modo, o que se vê na dramaturgia de João do Rio são experimentações dramáticas, uma busca de um teatro destoante. Assim como outros autores do período, há uma preocupação de não se distanciar de todo do público, mas acentuando na literariedade de seus textos, pensando que assim seria feito um teatro melhor. Se teatralidade era um termo fortemente aliado ao teatro comercial, o diferente seria fazer um teatro literário. Ao propor essa perspectiva, vislumbra-se a premissa de um questionamento do fazer teatral em voga, mas que não cresce, não se alimenta, encontra barreiras nas condições externas e nas formas dramáticas impostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CHAVES JR, Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Cia. Editora Americana, 1971.
- FRAGA, Eudinyr. As peças em francês. In: ANDRADE, Oswald; ALMEIDA, Guilherme. *Mon coeur balance/ Leur âme*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 3. ed. São Paulo, Globo, 2003.
- LEVIN, Orna Messer. A elegância nos palcos. In: RIO, João do. *Teatro de João do Rio*. São Paulo, Martins Fontes, 2002. pp. ix-xxxv.
- _____. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.
- MEDEIROS, Elen de. Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes. *Pitágoras, 500 – Revista de Estudos Teatrais*. vol. 1 – out. 2011. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/issue/view/3/showToc>
- NEVES, Larissa de O.; LEVIN, Orna M. *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora da Unicamp, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1999.
- PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o palco: página teatral*. São Paulo, Edusp, 2009.
- _____. *João do Rio e o palco: momentos críticos*. São Paulo, Edusp, 2009.
- RIO, João do. (Org. Orna Messer Levin) *Teatro de João do Rio*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Abstract: Considering theater circumstances in the beginning of 20th century, notably influenced by French culture and by *belle époque*, Paulo Barreto's (João do Rio) playwriting distinguishes itself between the plays currently staged by creating a social picture of his time, sculpting an elegant theater. This paper's aim is centered in the analysis of this playwriting by means of accomplishing a theater renewal, which was craved by several authors of that period.

Keywords: João do Rio; Brazilian theater; theater renewal.