



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**GIOVANI TOZI ROCHA DOMINGUES**

JÔ SOARES, DIRETOR TEATRAL.

Campinas  
2017

**GIOVANI TOZI ROCHA DOMINGUES**

**JÔ SOARES, DIRETOR TEATRAL.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas para obtenção  
do Título de Mestre em Artes da Cena, na área de  
concentração Teatro, Dança e Performance.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Neyde de Castro Veneziano Monteiro

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA  
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO GIOVANI TOZI  
ROCHA DOMINGUES E ORIENTADA PELA PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>.  
NEYDE DE CASTRO VENEZIANO MONTEIRO

Campinas

2017

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

T669j Tozi, Giovani, 1983-  
Jô Soares, diretor teatral / Giovani Tozi Rocha Domingues. – Campinas, SP  
: [s.n.], 2017.

Orientador: Neyde de Castro Veneziano Monteiro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Soares, Jô, 1938-. 2. Teatro brasileiro. 3. Diretores e produtores de  
teatro - Brasil. I. Veneziano, Neyde. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Jô Soares, theatrical director

**Palavras-chave em inglês:**

Soares, Jô, 1938-

Brazilian drama

Theatrical producers and directors - Brazil

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Mestre em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Neyde de Castro Veneziano Monteiro [Orientador]

Marcio Aurelio Pires de Almeida

Luís Francisco Wasilewski

**Data de defesa:** 13-02-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

GIOVANI TOZI ROCHA DOMINGUES

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. NEYDE DE CASTRO VENEZIANO  
MONTEIRO

### **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. NEYDE DE CASTRO VENEZIANO MONTEIRO
2. PROF(A). DR(A). MÁRCIO AURÉLIO PIRES ALMEIDA
3. PROF(A). DR(A). LUÍS FRANCISCO WASILEWSKI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração  
Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual  
de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca  
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 13.02.2017

à minha avó Lourdes, por me mostrar o valor dos estudos. Por me incentivar através de seus olhos, que brilharam sempre, em cada conquista minha.

à minha mãe Rosana, por me trazer amor e carinho nos momentos em que mais precisei.

## **AGRADEÇO**

À Neyde Veneziano, minha orientadora, por acreditar em meu trabalho e pela amizade, conhecimento e ternura na condução do projeto.

À Marília Vieira Soares, por ser a primeira a me apresentar o fascinante mundo da pesquisa, pelas colocações atentas em minha banca de qualificação e por ser-me fonte de boas energias.

A Jô Soares, pela disponibilidade em me conceder boas conversas, pela confiança em dividir comigo suas memórias, e pelo carinho e generosidade com que me recebeu em sua casa e no elenco de Tróilo e Créssida.

A Luís Francisco Wasilewski pelo incentivo, pelo olhar carinhoso e pelas colaborações precisas em minha banca de qualificação.

A Carlos Gustavo Poggio Teixeira, pelo companheirismo, pela compreensão e pelas horas dedicadas a colaboração com essa pesquisa.

A Marcio Aurelio pela prontidão em aceitar o convite para integrar a banca de defesa dessa pesquisa.

Aos gentis entrevistados: Adriane Galisteu, Ary França, Ary Toledo, Ataíde Arcoverde, Cássio Scapin, Chris Aizner, Clara Carvalho, Denise Del Vecchio, Fábio Nascimento, Fulvio Stefanini, Juca de Oliveira, Maria Fernanda Cândido, Marcos Veras, Mariana Santos, Pedro Paulo Rangel, Mauricio Guilherme, Otavio Martins, Ricardo Gelli, Rodrigo Velloni e Tuna Dwek; por me cederem alguns minutos de seu tempo.

À Universidade Estadual de Campinas, pela estrutura, e por me fazer orgulhoso em vincular esse estudo à uma das principais instituições dedicadas ao pensamento acadêmico em artes no Brasil.

## RESUMO

“Jô Soares, Diretor Teatral.” apresenta a trajetória do artista, na condução de peças teatrais entre os anos 1965 e 2016. A pesquisa se desenvolve, tendo como base o amadurecimento da figura do diretor teatral durante a história das artes cênicas no país.

No primeiro capítulo, é exibido um levantamento histórico a respeito dos principais acontecimentos e transformações no palco brasileiro. No segundo capítulo é apresentado um fichamento, peça a peça, com informações sobre cada trabalho, seus impactos e desdobramentos. O terceiro capítulo retrata a vivência pessoal do pesquisador na função de ator no espetáculo Tróilo e Créssida, de William Shakespeare e dirigido por Jô Soares. O quarto capítulo, reúne as informações colhidas em bibliografias, documentos e depoimentos concedidos especialmente para essa pesquisa, afim de delinear e compreender os elementos estruturais na direção teatral de Soares.

Esse estudo é dedicado a organização e divulgação da trajetória de Jô Soares, que é página valiosa na história do teatro brasileiro.

**“PALAVRAS CHAVE”:** Jô Soares : Teatro Brasileiro : Direção Teatral

## **ABSTRACT**

“Jô Soares, Theatrical Director.” presents the artist’s trajectory in conducting theatrical plays between the years 1965 and 2016. The research uses as background the development of the role of theatrical diretor in the history of the performing arts in Brazil.

The first chapter gives a historical perspective on the main events and transformation in Brazilian stage. The second chapter presents an index of every play with information about each work, its impacts and developments. The third chapter displays the personal experience of the researcher as an actor in the play “Troilo e Cressida”, written by William Shakespeare and directed by Jô Soares. The fourth chapter gathers information picked on bibliographies, documents and testimonies given specially for this research, with the aim of delineating and comprehending the structural elements in Soares theatrical direction.

This study is dedicated to the organization and the propagation of Jo Soares trajectory’, a valuable page in the history of Brazilian theatre.

**Key Words:** Jô Soares : Brazilian Theater : Theatrical Direction

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
-------------------------	----

### **CAPÍTULO I - De Arthur Azevedo a Jô Soares**

1.1 Índios, africanos e portugueses, e o primeiro encenador brasileiro .....	15
1.2 Um novo olhar sobre direção teatral no Brasil .....	26
1.3 As companhias teatrais paulistas na década de 1960 .....	34

### **CAPÍTULO II - Jô Soares, Diretor Teatral: Obra e Trajetória**

2.1 José Eugênio Soares .....	38
<b>2.2 Década de 1960</b> .....	46
2.2.1 Soraia, Posto 2 (1965) .....	52
2.2.2 O Casamento do Sr. Mississippi (1965) .....	55
2.2.3 Os Trinta Milhões Do Americano (1966) .....	59
2.2.4 A Última Virgem (1968) .....	63
2.2.5 Romeu e Julieta (1969) .....	66
<b>2.3 Década de 1970</b> .....	74
2.3.1 Tudo no Escuro (1971) .....	78
2.3.2 Feira do Adultério (1975) .....	85
2.3.3 Oh Carol (1975) .....	88
2.3.4 O Estranho Casal (1975) .....	92
2.3.5 A história é uma Istória (1978) .....	96
<b>2.4 Década de 1980</b> .....	100
2.4.1 Brasil da Censura à Abertura (1980) .....	105

<b>2.5 Década de 2000</b> .....	111
<b>2.5.1 Franksteins (2002)</b> .....	114
<b>2.5.2 Ricardo III (2006)</b> .....	119
<b>2.5.3 Às Favas Com os Escrúpulos (2007)</b> .....	123
<b>2.5.4 O Eclipse (2008)</b> .....	127
<b>2.5.5 A Cabra ou Quem é Sylvia? (2008)</b> .....	129
<b>2.5.6 Happy Hour (2009)</b> .....	133
<b>2.6 Década de 2010</b> .....	136
<b>2.6.1 O Libertino (2011)</b> .....	140
<b>2.6.2 Atreva-se (2012)</b> .....	143
<b>2.6.3 Três Dias de Chuva (2013)</b> .....	148
<b>2.6.4 Histeria (2016)</b> .....	151
<b>2.7 Espetáculos Solo</b> .....	154
<b>CAPÍTULO III – Tróilo e Créssida: Um Estudo de caso.</b>	
<b>3.1 Diário de Bordo</b> .....	158
<b>CAPÍTULO IV – Conclusão</b> .....	176
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	180
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	182

## INTRODUÇÃO

Se fosse realizada no Brasil, uma pesquisa perguntando ao entrevistado, se ele sabe quem é Jô Soares, a resposta teria grande chance de ser positiva. Nos tempos atuais, em 2016, quando essa dissertação foi escrita, talvez Soares seja mais lembrado pelo Programa do Jô, *talk-show* que ele apresenta de segunda à sexta-feira na Rede Globo de televisão.

José Eugênio Soares, Jô, como ficou conhecido, pode ser associado também aos humorísticos que apresentou na tv dos anos 60 aos anos 80, como por exemplo: Família Trapo; Faça Humor, Não Faça Guerra; Satiricom; Planeta dos Homens; ou Viva o Gordo.

A televisão, por ser um veículo de comunicação de massa, tem o poder de projetar uma ideia ou uma imagem para um grande número de pessoas em comparação a outros veículos. A internet vem ganhando espaço, mas, segundo a Agência Brasil, em pesquisa revelada no dia 7 de março de 2014, a televisão ainda lidera no gosto dos brasileiros com larga vantagem:

A televisão é o meio predileto de comunicação dos brasileiros (76,4%), seguido da internet (13,1%). Os dados fazem parte da Pesquisa brasileira de mídia 2014 - Hábitos de consumo de mídia pela população brasileira, divulgada hoje (7) pela Secretaria de Comunicação Social (Secom) da Presidência da República. (...) o alcance da televisão é muito maior que o da web nos lares brasileiros: só 3% dos entrevistados disseram não assistir nunca a televisão. No caso da internet, 53% dos entrevistados afirmaram não ter o hábito de acessar a rede mundial de computadores. (Melo, 2014)

Em 2012, esse pesquisador foi requisitado para realizar um trabalho de produção no espetáculo teatral *Atreva-se*, uma comédia de Maurício Guilherme, dirigida por Jô Soares, em São Paulo. Na época, apesar da ciência sobre a função de direção teatral desempenhada por Soares, o contato, de fato, com sua obra nunca havia sido feito.

No decorrer dos ensaios da peça de Guilherme, o interesse pelos métodos de direção de Soares foi crescendo. Em uma busca simples sobre seus trabalhos anteriores, pouco material foi encontrado. Ao ter conhecimento do tamanho, e da importância histórica de sua obra, até então pouco

compreendida, fez-se a motivação para uma investigação artística de seu repertório. Em conversas informais, era constante a surpresa de outras pessoas sobre essa obra.

Assim, essa dissertação tem a intenção de oferecer o primeiro estudo acadêmico sobre a obra de Jô Soares em direção teatral. Para tanto, foi realizado um levantamento da produção do diretor entre os anos de 1965 e 2016. São mais de cinquenta anos de história, divididos entre seis décadas, vinte e duas peças teatrais e sete espetáculos solo. A análise que se verá a seguir é pautada em três aspectos analíticos, que segundo o biógrafo e ensaísta Carlos Sussekind de Mendonça são elementares para uma contribuição efetiva de documentação da história do Teatro Brasileiro. Segundo Mendonça (1926, p.60): “a de criação (aspecto literário), a de representação (aspecto cênico), a de repercussão (aspecto social)”. Apoiado nessa tríade, nos debruçaremos sobre a obra de Soares, principalmente, através de relatos e depoimentos de fazedores de teatro. Conforme apontado no começo do parágrafo, será preciso abrir caminho no estudo sobre o tema, enfrentando a escassez de bibliografia.

O principal meio utilizado para colher as informações será a pesquisa com informantes. A enquete foi elaborada de acordo com material colhido em pesquisa bibliográfica e em pesquisa documental, referentes a dados quantitativos e informativos, como por exemplo: nome da peça, local onde foi apresentado e data de estreia. Com a informação da ficha técnica envolvida em cada trabalho, foi possível detectar e eleger esses informantes, para o aprofundamento qualitativo das informações. Só assim foi possível direcionar a pesquisa no sentido de compreender e assimilar uma possível linguagem comum no processo criativo de Soares. As entrevistas foram realizadas afim de uma abordagem científica de sua carreira como diretor e não um apanhado biográfico. Jocelyn Létourneau esclarece:

Muitas vezes se faz a associação entre o pesquisador em campo e o jornalista descontraído entrevistando um desconhecido num passeio ou uma personalidade conhecida com uma série de perguntas improvisadas. A realidade é mais complexa. Seja qual for o tipo de

contato feito com fins científicos, a entrevista representa apenas a parte mais visível e espetacular de uma operação que vai da concepção do projeto à preparação pessoal do pesquisador, passando pela pesquisa documental e pela especificação de um contexto de interação. (Létourneau, 2011, p.215)

Dessa forma, o conteúdo escrito a seguir, é resultado das conversas desse pesquisador com os envolvidos nos processos de criação dos espetáculos de Jô Soares em cinco diferentes décadas.

O primeiro capítulo, De Arthur Azevedo a Jô Soares, traça um panorama histórico das artes cênicas no Brasil, com olhar apurado no desenvolvimento da função do diretor. Azevedo, além de ter contribuído largamente para esse aprimoramento, revela características em sua encenação e no humor de suas montagens que se relacionam, indiretamente, com o objeto de estudo dessa pesquisa.

O segundo capítulo, Jô Soares - Diretor Teatral: Obra e Trajetória, inicia com o percurso pessoal e profissional de Soares e suas motivações artísticas nas mais diferentes manifestações. O capítulo é seguido de um fichamento, peça a peça, da carreira do diretor. O formato e as informações incluídas para cada espetáculo, sofrem pequenas variações de acordo com a disponibilidade encontrada de material e, também, por se julgar suficiente um determinado número de referências. Por exemplo, em *Soraia Posto Dois* (1965), uma matéria com o autor Pedro Bloch, no jornal carioca *Correio da Manhã*, de 1963, foi utilizada para situar o leitor sobre o texto encenado; já, em *O Libertino* (2011) a contextualização foi feita através de depoimento oferecido a esse pesquisador pelo ator Cássio Scapin, protagonista e idealizador da montagem.

O terceiro capítulo, *Tróilo e Créssida: Um Estudo de Caso*, narra em primeira pessoa a trajetória desse pesquisador na função de ator na montagem Shakesperiana, dirigida por Soares. Oferece também depoimentos de outros atores que integraram o elenco e expõe diferentes pontos de vista sobre a montagem.

O quarto capítulo é dedicado à conclusão, e, diante dos dados apontados, é também a justificativa da confecção desse trabalho. Ao analisarmos os mais de cinquenta anos de história da carreira de Soares na direção da cena, foi possível perceber que ela estava atrelada a nomes que são considerados pilares do teatro brasileiro moderno, como: Ruth Escobar, Nelson Rodrigues e Cacilda Becker.

Com o objetivo de investigar, organizar e divulgar a trajetória de Jô Soares em direção teatral, além de proporcionar um estudo acadêmico sobre o legado do diretor, essa pesquisa traz ao conhecimento público, páginas de infindável valor do teatro brasileiro.

## CAPÍTULO I

### DE ARTHUR AZEVEDO A JÔ SOARES

#### 1.1 Índios, africanos e portugueses, e o primeiro encenador brasileiro

Um trabalho científico que se propõe a organizar e investigar a trajetória de um diretor teatral contemporâneo, não precisa necessariamente abordar a história do teatro brasileiro desde sua formação. Contudo, esse pesquisador optou por traçar um breve panorama histórico para oferecer uma perspectiva objetiva sobre um período relativamente curto (se comparado a outros países) na intenção de evidenciar os principais sujeitos dessa história, até chegarmos ao objeto dessa pesquisa.

Atualmente, o fazer teatral no Brasil pode ser estruturado de forma clara e funcional, do ponto de vista dos profissionais envolvidos. Ao compor a ficha técnica de uma peça profissional, entende-se que existem funções que precisem ser assumidas para que a cena se desenvolva. Seja por produções independentes ou por teatros de grupo<sup>1</sup>, é notável que, na maioria das vezes, há uma organização no arcabouço de um projeto cênico. Essa elaboração é relativamente recente na história do teatro brasileiro, principalmente em se tratando de uma figura específica: o diretor.

A denominação “diretor teatral” é proveniente do termo “encenador”. Em “Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas e Conceitos”, coordenado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (2009, p. 121), no termo “diretor” encontra-se “ver encenador”. Em encenador (ibid, p. 133):

O termo encenador vem a ser a tradução direta do seu correspondente francês *metteur en scène*. Entretanto, junto aos práticos do teatro, à crítica especializada e ao público, o termo empregado mais frequentemente, entre nós, para expressar esse ofício, como foi descrito acima, é o de diretor teatral. Já se depara com o problema Yan Michalski, ao explicitar as nuances sobre os termos de direção e encenação, o primeiro sugerindo uma prática mais impositiva, autoritária e executiva, e o segundo deixando

---

<sup>1</sup> Entende-se produção independente, peças teatrais que tenham sido realizadas através de um produtor sem vínculo com um grupo de atores específico. No chamado teatro de grupo, um coletivo de artistas que desenvolvem pesquisas de linguagens comuns, organiza-se para realizar a montagem e o compartilhamento público da obra.

transparecer mais fortemente a ideia de arte autônoma que privilegia seu foco criativo na linguagem estabelecida para a cena.

A linha que separa um termo do outro pode ser tênue, se considerarmos o caráter interpretativo e subjetivo das análises que elas podem fomentar. Todavia, não nos ocuparemos em tentar organizar o sentido de cada uma das palavras e sim, apontar a importância histórica desses diretores/ encenadores.

Há duas diferentes abordagens sobre a chegada do teatro no Brasil: A primeira considera a sua inauguração a partir dos autos<sup>2</sup> de catequização entre jesuítas e indígenas no século XVI, que se desenvolveu nos séculos seguintes através do ator popular, de rua. A segunda considera sua cria o a partir dos primeiros textos escritos no Brasil no século XIX<sup>3</sup>. Em História do Teatro Brasileiro, João Roberto Faria abre espaço para essas duas interpreta es dizendo que o teatro chegou ao Brasil “tão cedo ou tão tarde quanto se desejar”. Faria esclareceu:

Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a forma o da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém fundada companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro s  terá nascido alguns anos após a independência, na terceira década do século XIX. (Faria, 2014. p.21)

Por se tratar de uma pesquisa sobre dire o teatral e por entendermos que as escolhas do diretor tendem a traduzir suas experiências culturais e sociais, vamos considerar a primeira abordagem. Mesmo não delimitando fun es e não tendo como princípio a profissionaliza o do ofício, os autos de catequiza o iniciaram um processo autêntico e genuíno. O diretor e professor

---

<sup>2</sup> Os “autos” são curtas peças de teatro de temas variados. Podem ser c micas ou sérias, religiosas ou profanas. No Brasil eles foram realizados através dos jesuítas europeus com a finalidade de propagar o cristianismo entre as tribos indígenas. Em geral, eram apresentados ao ar livre, com a selva por cenário, ou ainda nos pátios das pequenas igrejas.

<sup>3</sup> Uma figura importante entre essas datas foi o autor e dramaturgo Antônio José da Silva Coutinho (o Judeu). Nascido em terras cariocas em 8 de maio de 1705, muda-se aos seis anos de idade para Portugal com a família. Perseguido pela inquisi o foi morto em Lisboa em 19 de outubro de 1739. É hoje considerado um dos maiores dramaturgos portugueses de todos os tempos.

de teatro André Carreira explica que o as atividades criativas do diretor teatral estão determinadas pelo contexto cultural no qual a tarefa de diretor se dá. “Não podemos considerar no mesmo plano a função social desempenhada por um diretor teatral situado em uma cidade como Rio de Janeiro ou São Paulo, com um diretor que trabalha em cidades das dimensões de Florianópolis, Londrina, Brasília ou Manaus” (Carreira, 2007).

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos afirmar que o teatro brasileiro desenvolve-se absorvendo o conjunto de qualidades provenientes da mistura das raças europeia, indígena e africana. Foi por volta de 1567 - data em que o padre José de Anchieta faz representar em São Paulo de Piratininga a peça “Pregação Universal” (título suposto) - que os padres jesuítas iniciaram o processo da construção do teatro brasileiro. Segundo Décio de Almeida Prado “O teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica” (Prado, 2003, p.19).

Padre Anchieta, responsável por tomar a frente na catequização dos nativos indígenas, escrevia os autos na intenção, principalmente, de apaziguar a relação dos índios com os europeus. O conteúdo desses autos buscava mesclar um pouco do cotidiano das tribos, incluindo suas danças e rituais com a vida dos santos. De acordo com Ágda Priscila da Silva e Ildegarde Elouise Alves:

Como toda espécie de dominação cultural prescinde um conhecimento da cultura do dominado, o Padre Anchieta seguiu o preceito da Companhia de Jesus que determinava ao jesuíta o aprendizado da língua onde mantivessem missões. Assim, foi incumbido de organizar uma gramática da língua Tupi, o que fez com sucesso. Meio de fazê-los participar, os evangelizar, os índios eram atores da peça, encenavam, cantavam e dançavam, participavam da peça em todos os sentidos. Os jesuítas incorporaram instrumentos nativos à música, para conseguirem a presença dos indígenas. O cenário era simples, os corpos pintados de urucum (Silva; Alves, 2010).

A religião católica também influenciou os rituais religiosos, conseqüentemente a arte, entre os escravos africanos. Suas práticas, trazidas de sua terra nativa, eram proibidas de serem executadas no Brasil. Obrigados a serem batizados, participar das missas e dos sacramentos, os escravos incorporavam elementos do cristianismo aos seus rituais e, já na segunda metade do século XIX, deram origem a religiões afro-brasileiras. Os santos

católicos dividiam os altares com os orixás e, na tentativa de enganar os seus senhores, os escravos simulavam sua adoração por eles. Com muita criatividade, estabeleceu-se uma correspondência, ou seja, alguns santos católicos ganharam “versões” africanas<sup>4</sup>. Quando um escravo desejava invocar seu Deus, ele o fazia rezando para um santo católico, mas na realidade, era seu Deus africano que ele tinha a intenção de invocar. O sincretismo religioso brasileiro influenciou definitivamente as artes no país.

Sobre as influências da cultura africana herdadas do período de escravidão brasileiro, Renata Homem aponta:

Por uma questão de lógica, inferimos que: Se o sincretismo faz parte da cultura e da cultura nasce a arte, a arte afro-brasileira, por sua vez, é naturalmente sincrética. E se a tradição africana é em sua essência religiosa, então a arte afro-brasileira tem grandes chances de ser religiosa (Homem, 2014, p.43)

Se o teatro brasileiro nasce e se desenvolve apoiado na religião católica e africana, nos costumes e na cultura dos povos aqui estabelecidos, podemos entender que se reconhecer na cena foi um elemento fundamental para que as pessoas tenham se aproximado ou se interessado por ela. Essa tendência não é uma invenção brasileira, trata-se de um processo natural que pode ser observado nas mais antigas e diferentes civilizações. Desde o homem primitivo, caçador e selvagem, que teatralizava seu dia-a-dia por meio de danças e rituais coletivos de agradecimento ou perda, até às origens do teatro grego, onde com o auxílio de fantasias e máscaras celebrava-se Dionísio. Seja qual for o contexto, o surgimento e o desenvolvimento do teatro em um determinado lugar sempre estará atrelado aos costumes e às histórias das pessoas que ocupam esse lugar. A definição primária de teatro pressupõe uma troca entre palco e plateia, e o que desperta interesse no público pela obra que será compartilhada é justamente a humanidade que a experiência encenada irá lhe mostrar. Em *A Teatralidade do Humano*, livro baseado no ciclo de debates homônimo, Ana Lucia Pardo afirma:

---

<sup>4</sup> A umbanda e o candomblé possuem dezesseis orixás, e cada um deles tem um ou mais santo católico como correspondente. Exemplo: Oxossi é São Jorge e São Sebastião, Iemanjá é Nossa Senhora da Conceição e Oxalá tem Jesus como correspondente.

As pessoas buscam o teatro pela necessidade de se ver na manifestação e expressão humanas, de se espelhar, se misturar, rir de si mesmo, criticar o mundo e a vida cotidiana, suas complexidades, problemáticas, contradições, abismos, fraquezas, inquietações e desafios; necessidade de comunhão, e química humana, de cumplicidade com o ser igual que está desnudado sob uma luz que expõe sua insustentável leveza, suas fragilidades e grandezas. (Pardo, 2011, p.44)

São essas particularidades que definem o tipo de manifestação artística de um determinado lugar. E foi assim que o teatro brasileiro se desenvolveu por mais de dois séculos.

Em 1808, no Brasil, um grande evento político e social mudou a direção da história: a chegada da corte portuguesa. Com a vinda desses nobres, o cenário teatral sofreu uma grande influência através da música e da ópera estrangeira. Os espetáculos vindos de Portugal e da Itália começaram a desembarcar no Brasil no século XIX. Era comum, portanto, que as encenações adquirissem uma característica específica para agradar os monarcas aqui estabelecidos. Essa prática podia ser realizada através de pequenas interferências diretas na obra, de agradecimentos ao fim das apresentações ou ainda de festividades agregadas aos espetáculos.

Nesse momento o espetáculo adquiriu uma característica, comum na Europa, de homenagear os governantes ou figuras políticas importantes. Essas ações não ficavam restritas às paredes dos teatros, muitas vezes envolviam várias camadas sociais e organizações, o que passou a influenciar o cotidiano das pessoas que viviam no entorno desses centros. Berço da monarquia aqui estabelecida, o Rio de Janeiro possuía na segunda metade do século XIX duas principais salas de espetáculo: O Teatro São Pedro de Alcântara e, posteriormente, o Teatro Ginásio Dramático.<sup>5</sup>

Paulo Mugayar Kühl no artigo “Ópera e Celebração: os Espetáculos da Corte Portuguesa no Brasil” ressalta que os espetáculos nesse período, principalmente aqueles que homenageavam a família real, iam além do que

---

<sup>5</sup> O Teatro São Pedro de Alcântara passou por várias reformas, sofreu três grandes incêndios e mudanças de nome. Atualmente chama-se teatro João Caetano, em homenagem ao ator homônimo, que também foi proprietário do lugar. O Teatro Ginásio Dramático exerceu papel fundamental na introdução do teatro realista no Brasil. Segundo o CTAC, Centro Técnico de Artes Cênicas, o Teatro teve seu último proprietário em 1878 e encerra as atividades antes da proclamação da República.

uma representação teatral. Segundo o pesquisador:

Em diversos relatos, percebemos que grande parte da cidade do Rio de Janeiro envolvia-se nas festividades mais elaboradas: edifícios eram decorados, iluminavam-se os principais monumentos e ruas, retratos dos soberanos eram expostos, procissões eram realizadas, bandas e pequenas orquestras tocavam, as missas solenes possuíam música, poemas eram recitados ou escritos especialmente para a ocasião, os navios ancorados davam salvas com tiros de canhão. É importante enumerar esses detalhes para entendermos o funcionamento do espetáculo em si e sua íntima relação com a homenagem (Kuhl, 2008, p.97).

Todo esse aparato, além de ser usado para agradar a nobreza e a família real, tinha a intenção de projetar o Brasil como um país moderno e erudito no cenário mundial. Existiam, na segunda metade do século XIX, várias produções com esse caráter civilizatório, mas não agradavam o grande público. Kuhl relata que, segundo os registros escritos, o teatro tinha a função de civilizar, educar e distrair. Porém o público como um todo tinha por finalidade a distração e o prazer, e completa:

Essa tensão entre as recomendações de teóricos e legisladores e o público é antiga na história do teatro e das artes em geral. De um lado, existe a tentativa de se garantir a qualidade dos espetáculos, que é entendida como respeito a determinadas normas artísticas e morais; de outro, há diversos fatores que levariam à decadência de qualidade, especialmente o interesse de empresários em conquistar o público, aliado à vulgarização do gosto. (Kuhl, 2008, p. 101)

Na segunda metade do século XIX uma forte corrente liderada por personalidades da época lutava pela erudição da população. Nesse grupo estavam, entre outros, os republicanos - abolicionistas Machado de Assis, José de Alencar e Quintino Bocáiuva. Entre eles corria a insatisfação em saber que o grande público interessava-se muito mais pelas operetas burlescas de cabaré ou pelas comédias musicadas do que, pelo dito, teatro declamado ou “teatro sério”.

É também nesse período, que uma das figuras mais importantes de nosso teatro surge no Rio de Janeiro: o jornalista, poeta, contista e teatrólogo Arthur de Azevedo. Azevedo possui uma biografia intimamente ligada ao teatro, ao qual dedicou boa parte de sua vida. Mesmo contribuindo de forma intensa com a produção de textos para o palco e artigos para periódicos, nunca se desligou de suas funções como funcionário público. Sabato Magaldi conta

que mesmo nesse ofício ele era considerado exemplar: “Foi promovido, após 33 anos de trabalho, a poucos dias antes da sua morte, a diretor geral do Ministério da Viação, na vaga de Machado de Assis.” (Magaldi, 2012, p.16)

Machado de Assis e Azevedo trabalhavam na mesma repartição pública. Além de Machado, ele se envolve com artistas e intelectuais de grande prestígio da época, aliou-se à elite intelectual, e se dedicou a escrever “teatro sério”. A empreitada não durou muito tempo. O grande público, novamente, não tinha interesse pelo gênero. Então, contrariando seus companheiros, o autor voltou a dedicar-se à comédia. Sabato Magaldi acredita que, além do temperamento otimista de Azevedo, outro fator que fez o autor preferir a comédia foi a crença segundo a qual “ninguém escreve peças tão claras, tão nítidas, tão harmoniosas como os franceses – Em Molière está o embrião de toda a dramaturgia moderna.” (Magaldi, 2012, p.17)

O trabalho de Azevedo também foi influenciado por um sentimento que crescia no Brasil nessa época: o nacionalismo. Fruto da recém independência de Portugal, esse espírito nacionalista devastador inspira os artistas. Se antes os teatros eram ocupados, em sua grande maioria, por artistas estrangeiros, nesse momento, com a crescente valorização da identidade nacional o público passou a exigir a presença do artista brasileiro.

Foi novamente a vontade de se reconhecer no palco que produziu a inédita demanda, a profissionalização do artista da cena brasileira. O público, aquele capaz de lotar os teatros, interessava-se pela potência que seus hábitos cotidianos tomavam na interpretação dos artistas. Na virada do século XIX para o século XX, a modernização e as reviravoltas políticas fervilhavam nas ruas. Esse foi um período chave para entendermos a produção artística e as consequências que elas trariam, influências que marcariam e definiriam o teatro brasileiro.

Azevedo valorizava essas características, e, mesmo tendo chegado ao Rio de Janeiro com a intenção de promover uma arte dita mais erudita, através de seus contos e textos teatrais, logo percebeu que não seria dali que tiraria seu sustento. O chamado “teatro sério” que o autor desenvolveu no início de sua vida carioca, poucos frutos trouxe. Quando enveredou seu talento para a

comédia, os elogios e os aplausos vieram. Foi nesse estilo que foi reconhecido e que se estabeleceu.

Talvez a identificação com a comédia tenha se dado devido à própria personalidade de Azevedo, que em uma passagem do livro “Arthur Azevedo e sua Época”, Magalhães Junior narra:

Era assim o espírito de Arthur Azevedo, êsse homem que podia sofrer com sua gordura, como sofreu com o reumatismo que fêz dos últimos anos de sua vida um verdadeiro inferno, mas que sempre procurou fazer rir e sorrir, no jornal, na conversa, no livro e no palco. Muita razão teve quem disse que Arthur Azevedo teria graça até colaborando no Diário Oficial. (Junior, 1953, p.121)

Décio de Almeida Prado aponta que as suas qualidades estavam na escrita teatral e não para a folha impressa. Menos preocupado em traçar análises psicológicas ou em promover discussões morais, Prado afirma que Azevedo tinha habilidade em delinear personagens e situações que faziam rir, e completa:

O seu diálogo sem pretensões não contém *mots d'auteur*, frases em que o escritor se sobrepõe pelo espírito às suas criaturas de palco. Ao contrário, o teatro de Artur Azevedo dá a impressão de objetividade – objetividade de palco, evidentemente –, de cenas que são engraçadas não porque o autor é espirituoso mas porque os homens, de parceria com as mulheres, é que se metem em boas enrascadas. (Prado, 1999, p. 147)

O estilo narrado por Prado teria terreno fértil num gênero que crescia cada vez mais no Brasil: o Teatro de Revista. Misturando música, dança, prosa e verso, o gênero é apresentado em quadros e seu objetivo principal é criticar divertindo. Bem-humorado, o Teatro de Revista não abria mão da crítica política, que sempre se fazia presente nas histórias que eram contadas. Sobre essa dramaturgia Neyde Veneziano esclareceu:

[...] ela até tem uma historinha, que chamamos de fio condutor. Mas esse fio condutor servia, apenas, para dar unidade à Revista e para fazer a ligação entre os quadros. No início, a Revista tinha um enredo mais definido e bem cuidado. Com o passar dos tempos, foi sofrendo alterações Teatro de Revista e, pouco a pouco, a necessidade da história foi abandonada. A Revista transformou-se em show de variedades ou revistas de virar a página. (Veneziano, 2006, p.34)

Paradoxalmente, é através dessa dramaturgia muito popular que o dramaturgo se promoveu, instalando definitivamente, em 1884, um grande acontecimento na história do teatro brasileiro: a revista de ano. “O Mandarim”,

a primeira revista de Arthur de Azevedo, estreou em janeiro daquele ano e foi escrito junto de seu parceiro, o teatrólogo, Moreira Sampaio. Importado de Portugal e da França em sua estrutura dramática, o Teatro de Revista brasileiro trazia assuntos, personagens, músicas, ritmos fatos e tipos nacionais.

Os espetáculos revisteiros de Arthur Azevedo já apontavam para o deslumbramento. Com estruturas gigantescas para o padrão da época, as Revistas, além do já dito apelo temático, eram espetaculares do ponto de vista visual. Reuniam dezenas de artistas no palco amparados por figurinos e cenários grandiosos. Era a primeira vez na história do teatro brasileiro que se produzia um espetáculo que dialogasse sobre as próprias questões sociais do país, levando em consideração a linguagem popular e o uso do aparato cênico em sua máxima potência.

Arthur Azevedo incorporou esses elementos ao seu fazer teatral e se tornou um dos homens mais importantes e revolucionários de nosso teatro. O reconhecimento não se dá apenas por sua escrita ou por seu olhar sobre a cena teatral, mas pela inventividade de como incorporou ao teatro tantos aspectos sociais e culturais de nosso país. Sábato Magaldi completa:

Depois de desculpa-lo das faltas e enaltece-lo pelos numerosos méritos, não resistimos à tentação de considerar Arthur Azevedo a maior figura da história do teatro brasileiro. Não, certamente, o maior dramaturgo – mas a personalidade que melhor encarnou nossos vícios e nossas virtudes, o talento nacional típico, aquele que acompanha a corrente e ao mesmo tempo a fixa nas suas marcas privilegiadas. (Magaldi, 2012, p.17)

Azevedo escreveu dezenove Revistas. Em geral, todas de grande repercussão diante do público, que admirava o acabamento na produção dos espetáculos e divertia-se com as histórias contadas e cantadas, através dos números musicais. Por outro lado, o reconhecimento dos críticos da época não demonstrava o mesmo entusiasmo.

Em 1885, um ano depois de O Mandarim, Azevedo e Moreiras Sampaio lançam O Bilontra. A dupla se utilizou da caricatura pessoal, de tipos e personagens comuns e da crítica política. Dessa vez fez uso de um assunto polêmico que estava sendo muito discutido no momento: O julgamento de

Miguel José de Lima e Silva, que havia tomado três contos de réis do comendador Joaquim José de Oliveira em troca de um título falso de barão. A encenação contou com um extraordinário número de componentes entre comediantes, coristas, técnicos e músicos e rendeu ao espetáculo a importante marca de mais de cem apresentações.

Todo esse artefato usado para contar uma história, que era de interesse geral e agradava a todas as classes sociais, consagrou o gênero. O *Bilontra* havia sido inspirado na história real de Miguel José de Lima e Silva, que sabidamente tinha culpa no caso que lhe acusavam. Na revista, apenas para não perder a piada, o autor absolveu o réu. Mas, a influência dos espetáculos de Azevedo era tão grande e tinha tanto apelo popular, que na vida real, mesmo sabendo que se tratava de um culpado, a justiça carioca fez o mesmo, absolveu o réu. Na época, Azevedo ficou estarrecido com o acontecido e declarou não compactuar com aquela decisão. De fato, parecia ele, não saber o tamanho de sua influência. Porém, não demorou a saber que era considerado pelo público, junto a seu parceiro Moreira Sampaio, o melhor no ofício.

Seja pelo talento na escrita ou pela facilidade com que transpunha o cotidiano para o palco, Azevedo foi essencial para o amadurecimento de nosso teatro. Neyde Veneziano acrescenta ainda que “pela sua ironia, sua verve satírica, sua irreverência, sua habilidade com as letras, Arthur Azevedo é mais que o autor paradigmático deste gênero. Ele é o gênio por quem se apaixonou o século XIX, o brasileiro que mais amou o teatro.” (Veneziano, 2013, p.52)

Azevedo instiga ainda maiores reflexões sobre seu papel na história do teatro brasileiro. Em *A Cena Aberta – A Interpretação de O Bilontra no Teatro de Revista de Arthur de Azevedo*, dissertação de mestrado de Fernando Mencarelli (1996), são expostos documentos, críticas e falas do próprio Azevedo que mostram a potência, a importância e a influência que o espetáculo teve perante à sociedade na época. Mencarelli descreve aspectos sobre a dramaturgia e sobre as escolhas de Azevedo relacionadas aos espetáculos, que levaram ao sucesso de sua obra. Contudo, com uma

pesquisa tão apurada seria possível analisar também o papel de Azevedo na construção e concepção da cena, onde desempenhou papel fundamental e inédito, como orquestrador da máquina cênica.

No sentido de contribuir para a análise de Mencarelli, Rubens José Souza Brito (2001) aponta quatro fatores que favoreceram para que “O Bilontra” tivesse a repercussão positiva que teve. Primeiramente o uso da caricatura pessoal, depois, a incorporação de um assunto polêmico. Ligados a aspectos “de natureza especificamente teatral” o terceiro fator foi que o espetáculo funcionava cenicamente “a peça ultrapassou as cem récitas”. Finalmente, o quarto e último ponto, é que a dupla estava introduzindo um novo conceito no teatro nacional, o de “*mise en scène*”. Brito destaca a importância desse novo pensamento, e conta que

[...] na Revista seguinte, Mercúrio, os parceiros teatrais traduzem o termo por encenação. O paradigma de encenação surge no Brasil, portanto, ligado à estética da Revista de ano. Pelo fato de introduzirem e fixarem, no país, o conceito de encenação, consideramos Arthur Azevedo e Moreira Sampaio os precursores do teatro moderno brasileiro. Mencarelli, ao comprovar a importância de “O bilontra” na historiografia teatral brasileira, perde a oportunidade de ampliar ainda mais os méritos deste espetáculo ao não considerar essas singularidades. (Brito, 2001, p. 158)

As singularidades apontadas na citação acima reforçam a ideia de que foi Azevedo, no final do século XIX, quem deu o primeiro passo rumo a um teatro que valorizasse as peculiaridades culturais emergidas no Brasil desde a chegada dos portugueses.

Arthur de Azevedo foi o primeiro incentivador e colaborador para o desenvolvimento de um teatro genuinamente brasileiro. Por escrever especialmente para os atores que faziam o espetáculo, por introduzir em seus textos mágicas, cenários que entram e voam, apoteoses iluminadas por fogos de artifício, estátuas que se humanizam e grandes grupos que entram e saem ao som de música brasileira, enfim, porque todos os seus textos apontavam para o espetáculo espetacular, é inevitável conferir a Arthur Azevedo o título de primeiro encenador do Brasil. Azevedo foi o pioneiro no uso da máquina cênica em sua máxima potencialidade na época, cenários, luz, figurinos e música a serviço da história que estava sendo contada.

Em 1903, Azevedo publicou em um jornal uma espécie de epitáfio, escrito por ele próprio, que traduz sua dedicação e devoção aos palcos. Em 2012 Sábato Magaldi cita o mesmo trecho em uma publicação:

Quando eu morrer, não deixarei meu pobre nome ligado a um livro, ninguém citará um verso meu, uma frase que saísse do cérebro; mas com certeza hão de dizer: 'Ele amava o teatro', e este epitáfio moral é bastante, creiam, para minha bem-aventurança eterna. (Azevedo apud Magaldi, 2012, p17)

## **1.2. Um novo olhar sobre direção teatral no Brasil**

As Revistas emergiram e tornaram-se um fenômeno. O público tinha redescoberto seu gosto pelo teatro. A carioca Praça Tiradentes e seus arredores fervilhava com o movimento nas salas. São inúmeros personagens e incontáveis contribuições na evolução da arte do espetáculo. A grande perda fica por conta da morte de Arthur Azevedo em 1908.

Ainda antes da proclamação da república, outra perda impactante para o teatro foi o fim do Teatro Ginásio Dramático no Rio de Janeiro. O berço do teatro realista no Brasil desde 1855 desempenhou papel fundamental no aperfeiçoamento e na formação de autores nacionais dedicados ao gênero, tais como: José de Alencar, Quintino Bocaiúva e Joaquim Manuel de Macedo. As peças, seguindo o modelo francês abordavam questões relacionadas à burguesia e empolgavam, além da própria classe burguesa, jovens intelectuais e a imprensa. Agregado ao fazer teatral desse gênero, contemplava-se, tanto no Brasil quanto na França, o objetivo moralizador. “Inauguremos o teatro útil” proclamava Dumas Filho (s.d.), que dizia que reivindicar “arte pela arte” era algo absolutamente vazio de sentido. Útil nesse caso, era a divulgação dos valores éticos da burguesia com a intenção de “educar a plateia”, que segundo José Roberto Faria “poderia ver em cena a discussão de assuntos como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família.” (Faria, 2012, p.159)

Em 1914 explode a Primeira Guerra Mundial. As notícias que chegavam perturbavam a população e isolavam o país. Um panorama do período é traçado por Neyde Veneziano:

As companhias portuguesas que aqui estavam, aqui tiveram que ficar. Não vieram outras até que o fantasma da guerra se afastasse. A crise econômica que se abateu sobre o país afetaria, de imediato, o teatro. [...] Sem receber influências do estrangeiro, cada vez mais a revista se nacionalizava. E é nesse processo de *abrasileiramento* que a sua ligação com a música popular se torna mais inevitável, estreita e indissolúvel (Veneziano, 2013. p. 67)

Essa perspectiva trouxe uma característica fundamental na identidade dos palcos brasileiros: a independência criativa com os europeus. O isolamento decorrido por conta da guerra trouxe ao país um rompimento momentâneo com os padrões português e francês. Olhou-se mais para a nossa realidade e nosso cotidiano, o que resultou em possibilidades diferentes no fazer teatral. Passou-se, por exemplo, a investir-se mais na parceria com a música brasileira. Em “O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgias e Convenções” Neyde Veneziano conta que a junção trouxe um novo meio de rendimento: a “cobrança dos direitos autorais” (Veneziano, 2013, p.68).

Os mais variados estilos afloraram nas salas. Embora os palcos brasileiros fossem ocupados principalmente pelo realismo e pela Revista o ecletismo passava a ser característica de nosso teatro. Fato relatado por Roberto Gomes em 10 de outubro de 1912, no Rio de Janeiro, na conferência “Arte e Gosto Artístico no Brasil”:

Como vedes, manifestam-se hoje livremente e fraternizam as tendências mais diversas. Restos de romantismo, surtos de naturalismo, reflexos de pré-rafaelismo, audácias de impressionistas, que têm a faculdade de ver todas as coisas verdes, escarlates ou roxas, e de que nós não devemos rir, porque todo o excesso contém sem dúvida uma parcela de verdade. (Gomes apud Martins, 1978, p. 522)

A pluralidade de estilos evidenciados por Gomes acima, cita também adjetivos como “surto”, “audácia” e “restos” junto das tendências. Isso por que de fato nada parecia engrenar, eram apenas apontamentos que desapareciam com a mesma velocidade que surgiam. Nesse período, é

recorrente afirmar que o teatro nacional estava em decadência, a variedade era fator inegável, mas o que de fato atraía o público ao teatro era o teatro cômico e musicado. Prova disso, é o fenômeno da Revista se alastrando vertiginosamente por todo o país.

Em 1922 a revista francesa “Ba-ta-clan” dirigida por Madame Rasimi chega ao país para colaborar com esse movimento. O mercado teatral estava a todo o vapor. Segundo Sheila D. Maluf e Ricardo Bigi de Aquino (2006, p. 195) o aquecimento era fruto, também, da concorrência entre montagens nacionais e internacionais. No ano seguinte, 1923, a companhia de Madame Rasimi volta ao Brasil para disputar o público com a concorrente espanhola, a Companhia Velasco (Ibid, p.196). Foi uma revolução no cenário teatral. Azevedo desbravou o caminho na busca pela identidade e essa atitude parecia ter sido incorporada definitivamente ao nosso modo de fazer.

O movimento revolucionário que crédito aqui a Azevedo, refere-se à perspectiva da encenação. Dramaturgicamente, o descontentamento entre os autores modernistas e a elite intelectual era fato concreto. Para angústia dos dramaturgos que visavam a modernização nos palcos, o teatro profissional acomodou-se sob o sucesso do Teatro de Revista. Gênero que, segundo João Roberto Faria “trazia uma encenação e uma interpretação limitada dramaturgicamente, além de continuarem a reproduzir um modo de produção baseado em práticas do século anterior, centrado mais na figura do primeiro ator do que no amadurecimento de um tema.” (Faria, 2012, p.43)

Sem espaço entre o grande público, cabia ao outro lado, aos interessados em difundir o “teatro sério” enquadrar-se também a um novo modo de produção. Contrapondo-se ao teatro musicado e aproveitando a liberdade de criação que circulava entre o meio artístico e intelectual, os palcos estavam abertos para novas experimentações.

Nesse sentido, um espaço específico se tornou notório e importante como viabilizador dessas empreitadas: o Theatro Casino. Localizado nos Pavilhões do Passeio Público na Esplanada do Passeio, foi um lugar que

desde sua inauguração (com a própria companhia Ba-ta-clan de Madame Rasimi) abrigou eventos expressivos para sua época, manteve seu caráter eclético e foi frequentado por personagens do universo artístico e intelectual que compartilharam projetos em comum.<sup>6</sup> Jane Celina Santucci destaca a importância do Theatro Casino e aponta que, mesmo tendo tido curta duração, funcionou como um lugar de convergência de relações e de trocas do meio intelectual e cultural, num espaço estruturado onde se estabelecem experiências, afinidades, convivência e diálogo. (Santucci, 2012, p.228)

Foi nesse ambiente e nesse clima de intercâmbio de ideias que, em 1927, o casal Álvaro e Eugênia Moreyra fundou o Teatro de Brinquedo. Com a estreia de “Adão, Eva e Outros Membros da Família” o trabalho apresentado vinha claramente influenciado pelas ideias modernistas. Segundo Rosyane Trotta o teatro era assumidamente amador e não trazia em cena nenhum ator profissional, mas sim modernistas das mais variadas vertentes artísticas. O espaço em si já era uma novidade, localizado na Sala Renascença do Cassino Beira-Mar, o local foi preparado para abrigar um público máximo de 180 pessoas, sendo que os teatros da época tinham plateias de pelo menos 500 lugares. (Trotta, 1994, p.130).

Curiosamente, entre esses modernistas estavam também Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt que, depois da morte de Azevedo em 22 de outubro de 1908, passaram a representar uma importante referência para o teatro de Revista. Segundo Neyde Veneziano: “ficou uma lacuna. Um lugar a ser ocupado. Abandonou-nos uma dupla [Moreira Sampaio e Arthur Azevedo] ‘a qual só outra bem mais tarde se poderia comparar: a constituída por Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, os autores do Forrobodó’, na opinião do historiador Roberto

---

<sup>6</sup> Os Pavilhões implantados no antigo terraço do Passeio Público foram construídos para a Exposição Internacional de 1922. Ao lado da entrada monumental da exposição, os dois pavilhões foram projetados para servir de apoio às comissões estrangeiras. Sua construção foi motivo de debates acalorados envolvendo o prefeito Carlos Sampaio e arquitetos, jornalistas, escritores, cidadãos, todos defensores do Passeio Público, um parque centenário; para alguns um atentado à memória de seu criador Mestre Valentim. (SAMPAIO, 1924, p. 168).

Ruiz” (Veneziano, 2013. p.63.). Ou seja, mesmo figuras consagradas do teatro de Revista, faziam suas investidas na tentativa de fazer um outro tipo de teatro.

Bem menos popular que os teatros da praça Tiradentes e com um público muito mais restrito, o que se via na Sala Renascença era um reflexo dos salões da alta sociedade. Na visão do próprio Alvaro Moreyra: "É o teatro de elite para a elite, teatro para as criaturas que não iam ao teatro. É uma brincadeira de pessoas cultas... Ele só serve aos que têm curiosidade intelectual". (Moreyra apud Trotta, 1994, p. 130)

O Teatro de Brinquedo foi um movimento de vanguarda, que embora pareça um evento localizado, foi um fenômeno importante para as páginas que se escreveriam a seguir, inclusive sobre a questão da encenação, fio condutor dessa dissertação. Apesar de ter tido uma vida curta (de 1927 até o começo da Segunda Guerra em 1945) trouxe uma abordagem diferente na concepção de espetáculos que era produzida na época.

Gustavo T. M. Assano aponta em um artigo para a “Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Assuntos Literários” algumas controvérsias sobre dois críticos de arte a respeito desse movimento:

É no mínimo curioso o lugar ocupado pelo Teatro de Brinquedo, idealizado por Álvaro Moreyra, entre os cânones da narrativa histórica do teatro brasileiro. Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado analisaram a obra de Moreyra a partir de ajuizamentos opostos, mas partilhando o mesmo horizonte intelectual. Enquanto Dória reconhecia o Teatro de Brinquedo como primeiro projeto estético que mais se aproximava de uma expectativa autoconsciente do “modernismo” teatral, Prado o concebe como uma mera “tentativa frustrada” de renovação a partir de uma esquemática “aplicação dos processos dramáticos modernos, importados da Europa, a assuntos nacionais”. Adão, Eva e outros membros da família..., o grande sucesso dramático de Moreyra, é apontado por Prado como sendo puramente “reticencioso”, ou seja, uma obra que é “menos peça que conversa fiada” (ibid), e, simultaneamente, foi recebido por Dória como triunfo dramático, entendendo o espetáculo como “o primeiro a ser elaborado num tom coloquial, o qual jamais escritor brasileiro algum tinha tentado” (Assano, 2012, p.82).

A divergência de opiniões é natural, afinal os próprios idealizadores não propunham um rigor profissional sobre o que faziam. Sobre isso, Trotta explica

que os Moreyra pretendiam se contrapor ao teatro vigente, essencialmente comercial. Por isso, eles dizem que "a mise-en-scène é de brinquedo, como tudo lá" (Trotta, 1994, p. 130) e acabam com a marcação, o principal campo dos ensaiadores, adotando a movimentação e a ação livres. Recusando a ideia de agradar ao público, afirmam: "O público não tem importância. O público não existe" (ibid.).

Esse pensamento marca uma nova maneira de fazer esse gênero de teatro, menos preocupada com o rigor em encenar um texto e mais livre do ponto de vista da encenação, já que não se preocupava em agradar o público. Inegável também é a liberdade do encenador nessa estrutura, que pode contribuir e pensar a montagem com mais liberdade criativa.

Em 1940 tomemos como base o público de teatro para entendermos os dois caminhos que se formaram. De um lado, no "teatro sério", temos a negação desse público, que segundo seus idealizadores não tinha importância, pois o que importava era a obra de arte em si, autêntica e genuína<sup>7</sup>, resultando em um aprimoramento e em novas descobertas no fazer teatral. Incluindo um novo conceito na posição do encenador, que agora tinha liberdade total para imprimir mais sua visão sobre a obra em cena. De outro lado, no teatro de Revista, um modelo sofisticado de produção estava estabelecido. O público era elemento essencial para a definição do que seria apresentado no palco. Esse, inclusive, passa a exigir cada vez mais e torna-se mais rigoroso do ponto de vista do show. Neyde Veneziano (2013, p. 90) descreve que por trás desses grandes espetáculos havia setores de produção muito bem divididos. Grandes companhias, como a de Walter Pinto traziam, por exemplo, um número estupendo de *girls*, eram mais de quarenta, que sincronizadas, faziam o show montadas em imensas escadarias. "Uma cascata de mulheres" envoltas em plumas e figurinos de luxo. O responsável viajava com todo esse aparato por várias cidades. No interior de São Paulo, por exemplo, cidades com estrutura precária, às vezes sem esgoto, recebiam ansiosamente essas produções.

---

<sup>7</sup> No sentido de poder se expressar em cena sem a preocupação de obedecer uma lógica dramaturgica pré-concebida. É autêntico no sentido de poder ser de autoria dele próprio o jogo proposto. É genuíno, pois diz respeito à legitimidade das ações na cena.

Foi no meio desses modos de fazer e pensar o teatro, tão divergentes, que surgiu uma das figuras mais importantes da história do teatro no Brasil: o polonês Zbigniew Marian Ziembinski. Recém-chegado ao país, fugindo da perseguição nazista na Polônia, contribuiu enormemente para o desenvolvimento da cena nacional. Segundo Camila Maria Bueno Souza (2014):

Trazia na bagagem uma carreira de dez anos na cena polonesa que contribuíram para o processo de modernização do teatro nacional, em curso desde meados da década de 1920. Portador de grande saber técnico de encenação e iluminação, além de conhecedor de uma literatura dramática ainda desconhecida no Brasil, Ziembinski foi um dos elementos fundamentais para a modernização do teatro brasileiro, e destacou-se pela produção de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, responsável por introduzir no palco nacional uma nova perspectiva de fazer teatro, no qual se destacava a *mise-en-scène*, ou seja, a encenação.

Foi com “*Vestido de Noiva*”, segundo texto teatral de Nelson Rodrigues que Ziembinski passou a ser considerado o pai do teatro moderno. O autor nunca foi unânime nas opiniões a respeito de seu trabalho. Dono de um estilo muito particular, Rodrigues encontrou a parceria perfeita para levar ao palco sua também inovadora escrita. Agnes Danielle Rissardo afirma que esse foi o único momento de sua carreira em que os aplausos se convergiram numa concordância geral. Rissardo conta, que “*Vestido de Noiva*”, encenado pelo grupo “Os Comediantes” em 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi um marco definitivo no Teatro Brasileiro:

Depois de uma estreia morna no teatro, sem grande repercussão entre a crítica, com *A mulher sem pecado* (1941), Nelson ousaria ao buscar elementos experimentais para compor sua segunda peça. Sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski e com ecos do Expressionismo e influência da linguagem cinematográfica dos ainda inovadores filmes falados, a primeira encenação de *Vestido de noiva* arrebatou o público e arrancou críticas entusiasmadas de nomes como Álvaro Lins e Manuel Bandeira (Rissardo, 2011, p.32).

A encenação arrebatadora a qual Rissardo se refere, só foi possível pela formação de uma preciosa tríade: o texto de Rodrigues, a direção e a iluminação de Ziembinski e, sobretudo, a concepção de cenário de Tomás Santa Rosa. Nas palavras do professor e encenador Marcondes Lima:

Mesmo diante de pálidas fotografias em preto e branco, nota-se que o entrosamento entre ele [Tomás Santa Rosa], Ziembinski e Nelson resultou numa criação orgânica, que respira até hoje. A concepção alude ao universo carioca, mesmo beirando o abstracionismo. Para quem conhece o Rio de Janeiro, impossível não vislumbrar ali os arcos da Lapa, por exemplo. Os espaços do presente, da memória e da alucinação, como indicados por Nelson, são sugeridos com precisão e eficiência. A organização dos elementos cenográficos em diferentes níveis e a possibilidade de transmutação de uma única estrutura em múltiplos espaços/ambiências são perfeitos, de uma simplicidade, economia e funcionalidade desconcertantes. E a iluminação, sem dúvida, foi uma grande aliada para o sucesso da empreitada. Já vi inúmeras imagens de outras montagens do texto de Nelson, mas nenhuma delas sintetiza tão bem as suas ideias. O cenário de Santa Rosa, mesmo com os avanços tecnológicos da contemporaneidade, ainda se mantém atual. É genial. (Marcondes apud Moraes, s.d)

Abria-se nesse momento novas possibilidades para os palcos brasileiros. Ziembinski, através de sua encenação inovadora para os padrões da época conseguiu atrair a atenção do público, interessado, até então, pelas comédias ligeiras e pelo teatro musicado.

Uma grande mudança não se faz em um dia. São processos de amadurecimento que resultam em seu aprimoramento. Portanto, muito embora tenha sido a mão de Ziembinski a segurar a “batuta” para orquestrar Vestido de Noiva, seríamos injustos em não creditar Arthur Azevedo, Walter Pinto, Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt como colaboradores na construção desse novo pensamento.

O crítico Décio de Almeida Prado, em matéria comemorativa do jubileu de Ziembinski em 1951, aponta as características do diretor:

[...] Ziembinski não ensaia: habita a peça que deve dirigir, convive na maior intimidade com cada personagem, desvendando-lhe desde as mais inocentes manias até as suas concepções religiosas ou filosóficas. Não contente com isso, penetra-lhe pelo subconsciente adentro ou passa a investigar os outros membros da família que o escritor esqueceu fora da peça. O resultado desta análise, levada a cabo com verdadeiro furor lógico e uma minúcia de filatelista é, muitas vezes, quase uma obra de arte, sobreposta à primeira. Ziembinski não interpreta somente. Cria também. Daí tanto as suas grandes qualidades como os seus defeitos, oriundos sempre da riqueza e não da indigência, do excesso e não da falta. Quando a peça ainda apresenta algo de imperfeito, de inacabado, Ziembinski galvaniza-a com a força do seu temperamento e de sua inteligência, acrescentando legitimamente não ao texto mas ao escritor. Temos,

então, um Vestido de Noiva, um Paiol Velho, um Amanhã Se Não Chover, obras-primas de colaboração mútua entre o encenador e o autor. Outras vezes, Ziembinski vai além da medida exata porque não sabe se poupar astuciosamente, não conhece as formas conciliatórias da prudência: aposta sempre só no branco ou no vermelho. Acerta ou erra, invariavelmente com a mesma coragem, a mesma franqueza e o mesmo conhecimento do teatro. É por isto que podemos discordar mil vezes dele sem que diminua a nossa admiração. (Prado, 1951)

Munido de rigor técnico, o polonês acrescentou ao texto de Nelson Rodrigues elementos que valorizaram sua dramaturgia e chamaram a atenção do público e da crítica. Manuel Bandeira finalizou uma resenha na revista O Cruzeiro em 10 de junho de 1944 afirmando: “Nelson Rodrigues está de parabéns: é um autêntico homem de teatro, e mais – um grande poeta. Na segunda tentativa atingiu a altura da obra-prima” (Bandeira, 2004, p. 288).

### **1.3 As companhias teatrais paulistas na década de 1960**

A revolução ideológica lançada pela dupla de autor e diretor em “Vestido de Noiva” fomentou também as atividades nos grupos de teatro da época. Os artistas enxergavam na realidade política e social, nos anos que vieram a seguir, um farto terreno para aplicarem suas aspirações artísticas. O mundo todo passava por transformação.

A situação no Brasil trazia crise financeira e reviravoltas políticas com a renúncia de Jânio Quadros em agosto de 1961. A revolução sexual se fazia presente em diversos setores de produção cultural. Na música mundial apareciam os Beatles e o minimalismo de Philip Glass; na música brasileira, a Jovem Guarda. Os valores mudavam não só na questão social, mas também econômica. No Teatro os orçamentos ficam mais enxutos. As Revistas que acostumaram o público ao luxo das grandes produções perdem espaço e vivem o início de sua derrocada. Retorna-se aos modelos anteriores, mais modestos. São Paulo lança a Revista de Bolso” e consegue tornar-se muito popular com um modelo menor.

Neyde Veneziano contou que os shows de boate apareceram na década de 50 e ganham força. Nessa época, a mulher inicia um pensamento oposto

aos expostos nos palcos de Revistas. O feminismo e o *Rock and Roll* já não cabiam nos quadros das Revistas. Veneziano explica ainda que nas salas de espetáculos, chegava a vez do Teatro de Resistência: “A revolução sexual, a pílula. Os filósofos, os acontecimentos internacionais mostravam que os valores estavam mudando.” (Veneziano, 2013, p.116)

Nesse contexto é que encontramos o cenário teatral em São Paulo. Já na década de 1960, o panorama da capital era composto de grupos organizados que representavam uma parcela da produção teatral importante do Brasil.

Não cabe ao objetivo principal dessa dissertação analisar ou discutir a atuação da intensa produção amadora e profissional dos grupos paulistas do período. Discorrer sobre o trabalho de grupos como o Arena e o Oficina, grandes percussores do teatro moderno brasileiro, nos afastaria do foco principal dessa pesquisa, portanto direcionaremos o olhar para um local específico, o TBC.

Desde 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) aplicava o bem-sucedido modelo lançado por Ziembinski. Produções de qualidade que visavam não só a satisfação artística, mas também a satisfação do público. A companhia foi fundada por Franco Zampari. O empresário importava profissionais da Itália para formar um conjunto de alto nível e repertório sofisticado, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro.

Berço dos principais nomes do teatro nacional, o TBC reúne montagens históricas. Diretores, atores e dramaturgos que escreveram definitivamente seu nome na história. Artistas como Paulo Autran, Cleyde Yaconis, Tonia Carrero e Walmor Chagas dividiam-se entre a intensa produção que acontecia diariamente. A atriz que mais se destacou nesse período, representa hoje um dos maiores mitos do Teatro Brasileiro: Cacilda Becker.

Maria Tereza Vargas dedica-se a narrar a trajetória da atriz e comenta sobre sua relação com o TBC. A autora explica que a entrada de Cacilda

Becker para o Teatro Brasileiro de Comédia foi essencial para fortalecer a atividade profissionalmente. Aponta fatores como ter um local fixo de trabalho, exercer uma atividade contínua, estabilidade econômica, contato com intelectuais, troca de ideias com colegas culturalmente informados, e interpretações variadas sob as ordens de diretores também eles de personalidades diversas. (Vargas, 2013, p.67)

Cacilda foi a grande atriz dramática dessa geração. Incentivada por outros que já haviam feito escolha parecida, ela abandona o TBC para lançar a sua própria Companhia. A Companhia Cacilda Becker (TCB) estreia nos palcos paulistanos em 1957. Com orçamento apertado a atriz tinha um pensamento claro sobre a relação do público com a obra:

O número de companhias cresceu, a concorrência se tornou fato concreto, mas o público não acompanhou esse crescimento. É ainda reduzido como era em 1940. Para fazer o teatro que gostaríamos de fazer temos sempre que nos dirigir a uma elite, e, no caso, pequena, para o tanto que pretendemos e sonhamos. (...) Tudo temos feito para conquistar esse público, desde a concessão banal e condenável, que faz de nossos repertórios "eccléticos" um pandemônio, até os mais variados truques... Quando temos a ousadia de apresentar uma Jornada, tentamos em seguida "caçar" mais público numa comédia "deliciosa", para depois ter novamente o ensejo de "sapecar-lhe" um outro drama de fôlego. Fizemos de tudo e, por isso, às vezes estonteamos o público ao mesmo tempo que nos estonteamos. E quando vem ao teatro, esse público vem atraído por tudo menos pelo próprio teatro. (Becker apud Almeida, 1987, pp.51-52)

O diálogo aberto com público passa a ser uma marca no trabalho da companhia. Em 1961 a montagem escolhida para comemorar os vinte anos de teatro da atriz é a peça Raízes de Arnoud Wesker. Sábado Magaldi (2011, p.280) comenta que o resultado não foi feliz, sobretudo por causa da “discutível encenação de Antônio Abujamra”, que acabara de regressar da Europa. Oscar, de Claude Magnier, vem salvar a situação financeira do grupo – e a própria Cacilda advertiu no programa: “Não façam crítica, pois a peça não representa mais do que um simples jogo” (ibid.).

Foi nessa intensa vivência teatral, em 1961, que um jovem deu seus primeiros passos nos palcos de São Paulo. Podia ser mesmo um simples jogo, como disse Cacilda Becker, mas foi o suficiente para despertar os olhos do

público. Como observou o próprio Sábado Magaldi: “O espetáculo revelava ao público paulista Jô Soares, um excelente comediante” (ibid).

**Figura 1:** o elenco de Oscar: Cacilda Becker, Walmor Chagas, Cecília Carneiro, Benjamin Cattán, Lélia Abramo (de pé); Jô Soares e Nilda Maria (abaixados). ago. 1961.



Fonte: Prado, 2002. p. 465

## CAPÍTULO II

### 2.1 José Eugênio Soares

**Figura 2:** Jô Soares aos 5 anos ao lado de Salgado Filho



Fonte: acervo Jô Soares

José Eugênio Soares nasceu no Rio de Janeiro em 1938. Filho do empresário paraibano Orlando Soares e da dona de casa Mercedes Leal. O interesse pela leitura vem da infância quando, presenteado pela mãe, entrou em contato com a obra de Monteiro Lobato. Em discurso à Academia Paulista de Letras, no dia de sua posse, Soares lembrou:

Minha paixão pela literatura começou aos 8 anos, quando ganhei da minha mãe o livro “Caçadas de Pedrinho” de Monteiro Lobato. Notívago desde a infância, fui eu quem caçou o Pedrinho madrugada a dentro. Posso dizer que li todas as aventuras do “Sítio do Picapau Amarelo”, uma ligada a outra e, por último, “Os 12 Trabalhos de Hércules”, a quem devo minha paixão pela mitologia greco-romana. (Soares, 2016)

Morou dos doze aos dezoito anos na Europa, estudando em colégio interno. Nesse período, aprendeu a falar alemão, francês, inglês e italiano. O gosto pela literatura, plantando desde a infância, auxiliava na busca pelo conhecimento. Sobre esse período, Soares comenta:

Foi uma oportunidade incrível para conhecer gente de diferentes países e culturas. O colégio também me ajudou a desenvolver o interesse pela leitura. Como havia hora para ir pra cama e como eu sempre fui notívago, aproveitava uma frestinha de luz que entrava no quarto e lia durante a madrugada. (Marreira, 2014)

A curiosidade por aprender sobre culturas diferentes e a habilidade em apreender novas línguas podem ter colaborado para despertar em Soares um interesse profissional que contemplasse esses fatores. Afinal, almejava uma carreira como diplomata. Porém, devido a imprevistos financeiros na família, os planos começaram a mudar. Regressou ao Brasil. Em entrevista à revista *Rolling Stone* Brasil, Soares comentou:

Eu fui estudar na Europa e então minha família perdeu tudo. Papai ficou sem onde morar, foi morar num apartamento emprestado da irmã. Nessa época, eu voltei depois de ter prestado exame para as Universidades de Oxford e Cambridge, mas não pude porque não dava mais, tinha que voltar. (...) eu fui morar num quarto alugado na praia do Junior, que era a rua da boca, onde morava o Clovis Bornay, enfim, era a zorra. (Cavalcanti, 2011, p.68)

A zorra, a qual Soares se refere, pode ser entendida como a efervescência cultural carioca que tomava conta das rodas de amigos que passou a frequentar. O objetivo de ingressar no Instituto Rio Branco e seguir uma formação voltada para a diplomacia foi perdendo espaço. Recém-chegado da Europa e entusiasmado com o novo ciclo de amizades, foi redirecionando seu futuro. “Imediatamente comecei a frequentar a turma do teatro, a mostrar

meus números, e a coisa engrenou quase que naturalmente”, afirmou Soares (2002).

Entre os componentes dessa turma estavam, por exemplo, o ator e diretor Daniel Filho e o autor e apresentador Silveira Sampaio. Nessas rodas, Soares contava piadas e fazia brincadeiras, gostava de fazer um número onde calçava sapatinhos nos dedos das mãos para imitar o sapateado americano. Sampaio se divertia e se tornou um dos primeiros incentivadores de sua carreira: “Você pode fazer o que quiser – vai acabar mesmo é no palco, no teatro, na televisão, fazendo show, essa é que é a sua” (Ibid).

Da previsão de Sampaio aos dias atuais, em 2016, passaram-se mais de cinquenta anos. No desenrola desse tempo, José Eugênio Soares, passa a ser conhecido como Jô Soares, um artista multifacetado e colecionador de sucessos nas mais diferentes vertentes artísticas.

Como autor, tem oito livros publicados: O Astronauta sem Regime, de 1985; Humor nos Tempos do Collor, de 1992, em parceria com Luis Fernando Veríssimo e Millôr Fernandes; A Copa que Ninguém Viu e a Que não Queremos Lembrar, de 1994, em parceria com Armando Nogueira e Roberto Mulyaert; O Xangô de Baker Street, de 1995, O Homem que Matou Getúlio Vargas,, de 1998, publicado em sete países; Assassinatos na Academia Brasileira de Letras, de 2005, publicado em cinco países; Ricardo III De Shakespeare, de 2006, tradução e adaptação editada em livro pela Imprensa Oficial; e As Esganadas, de 2011, publicado em três países.

Seu primeiro sucesso literário foi em 1995 com o Xangô de Baker Street, publicado em doze países e adaptado para o cinema. Desde então, a Cia das Letras, sua editora, tem contabilizado números expressivos de vendas. As Esganadas, seu último romance, liderou a lista de livros de ficção mais vendidos (Maia, 2011). Lançado em outubro de 2011 com uma tiragem de 80.000 exemplares, teve outros 20.000 encomendados pela sua editora, menos de um mês depois. Em novembro de 2016 tomou posse como imortal na Academia Paulista de Letras (APL).

Sobre o estilo de Jô Soares como autor, é possível destacar uma habilidade natural de construir histórias bem engendradas, com mistérios a

serem desvendados e boas doses de humor. Luís Fernando Veríssimo, faz uma definição na contracapa do livro *As Esganadas*:

Como ator e comediante, o Jô é um grande fazedor de tipos. Sabe como poucos construir um personagem, defini-lo com um detalhe e dar-lhe vida com graça e inteligência. Como autor, essa sua maestria se expande: os tipos são postos no mundo, numa trama – e o seu criador (eu quase escrevi Criador, pois não deixa de ser um trabalho de Deus) se solta. Toda a ficção do Jô é feita de grandes personagens envolvidos em grandes tramas. (Veríssimo apud Soares, 2011, contracapa)

Figura 3: best-seller



Cliente	CIA DAS LETRAS		
Veículo	GAZETA MERCANTIL - SP		
Data	20 A 22.11.98		
Seção	CULTURA	Página	06

Rua Traipu, 221 - CEP 01235 000 - São Paulo - SP - Fone/Fax: (011) 3667 7532 - 3667 1843 - 3666 8147 - 826 3713 - 826 1048

## Best-seller de um amador em evolução

*Estruturado corretamente, romance de Jô Soares mostra que ele precisa dedicar mais tempo ao ofício*

**José Onofre**  
de São Paulo

**A** espíndida venda de seu primeiro livro, "O Xangô de Baker Street" (mais de 400 mil exemplares), faz Jô Soares repetir a dose com "O Homem que Matou Getúlio Vargas - Biografia de um Anarquista", mais elaborado e já sem boa parte do amadorismo do primeiro. A aturbada vida de Dimitri Borja Korozec, nascido na Bósnia, em 1897, criado na doutrina anarquista pelo pai e que dedicou sua existência a matar os tiranos, é mais rica de detalhes e personagens. Se a história se limitasse aos incidentes europeus já seria suficiente, mas a vinda de Dimitri para o Brasil dá um tom mais moleque aos desastres que vive.

Na verdade, sua mãe é brasileira, gaúcha de São Borja que fugiu com um contorcionista de circo e foi parar na Bósnia, onde se casou com um linopista sérvio e logo engravidou de Dimitri. O pai o ensinou desde cedo a odiar seus inimigos de sempre: aristocratas, militares e padres. Era bom estudante na escola anarquista, e seu sonho é liquidar um tirano. Não demora muito e tem



*Getúlio Vargas: personagem de trama policial*

sua primeira oportunidade e logo outras mais. Fuge para a França e viaja no Orient Express, onde conhece Mata-Hari. Com poucos dias de Paris, decide matar o deputado Jaurès, grande líder pacifista. É um homem feliz: não há falta de tiranos para suas bombas.

É claro que, depois de várias peripécias, Dimitri dá com os costados no Brasil, em plena ditadura Vargas. E logo toma sua decisão: matar o tirano. Assim é a vida de Dimitri assim é o romance de Jô Soares, sua segunda incursão literária. É um livro leve, divertido, com uma boa descrição dos personagens reais (Jaurès, M. Curie, Getúlio, Patrocínio Filho) e inventados. São poucos os humoristas que escrevem livros e sabem que as piadas de tanto sucesso no rádio, TV e no teatro quase nunca se dão bem em livros. Jô Soares nem tenta, deixa que os riffs de Dimitri falem por si mesmos. O resultado é agradável, mostrando como ele domina a arte do entretenimento, que não é considerada arte pelos teóricos do assunto e críticos em geral. O pessoal tem má memória.

A tese da arte engajada foi durante muito tempo o critério dominante para julgar uma obra no Brasil, no

teóricos do pós-moderno.

O pós-modernismo, ao fim e ao cabo, tem como único mérito retomar o conceito de arte lúdica, o que muita gente boa considera uma redundância. Durante as décadas de discussões ideológicas em torno do conceito de arte, o lúdico foi carimbado de frivolidade de artistas alienados e subornado pela arte engajada. Quer dizer: não há novidade, mas o aproveitamento de um conceito e de experiências já consagradas. Na verdade, eles não fizeram nada mais do que aglomerar num conceito as experiências literárias de James Joyce, Franz Kafka e Samuel Becket, seguidos de Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, John Barth, J.P. Donleavy, Kurt Vonnegut, incluindo as do realismo mágico latino-americano e as do New Journalism. Uma salada.

Uns 80% da literatura feita atualmente no Brasil são ilegíveis. Alguns mostram que seu autor desconhece a língua. Alguns são coleções de peças de escrita automática, feitas em momentos de grande depressão. E há os clones de escritores consagrados, exibindo com orgulho os resultados da vampírica tarefa. Jô Soares tem frases que o fazem merecedor de passar algumas horas na solitária de um presídio chinês. Mas seu livro tem consistência, chega até o fim com a estrutura bem organizada e, principalmente, é fiel ao seu personagem.

O livro está um pouco longo, poderia perder umas trinta páginas para ganhar mais ritmo. É um romance que evita as chatices literárias, mas em alguns momentos sucumbe a tentação e lá se instala a literatice, da mesma forma que tende a se repetir um pouco. Enfim, livro de iniciante com pouco tempo para correção e um terceiro livro nessas condições, então é porque a literatura continuará a ser feita no rabo das horas, depois de ele atender seus compromissos multimídia. Neste caso, ele não tem bola para tanto. Se quer escrever romances, que vá aprender como se faz, dedicando mais tempo à tarefa. Se é um hobby, melhor deixar como está. A fama literária não gratifica como a TV, o rádio e o teatro, tanto no aspecto financeiro como no pessoal. Mesmo num mundo eletrônico o papel impresso ainda tem sua significação. Uma permanência que eleva e consola. Desde que o trabalho seja bem feito.

Fonte: acervo Jô Soares

Como artista plástico, realizou exposições individuais na Galeria Atrium, em 1967, em São Paulo; na Galeria Ipanema, em 1986, no Rio de Janeiro; e no Mube, em 2004, em São Paulo.

Em exposições coletivas, suas obras puderam ser vistas na IX Bienal de São Paulo em 1967, e no Salão de Campinas (onde foi premiado), no mesmo ano. Em 1968 expôs no salão de Belo Horizonte; e no ESDI, no Rio de Janeiro.

## Figura 4: exposição na galeria Ipanema

A Galeria de Arte Ipanema abre suas portas para um pintor não muito conhecido, porém, cuja genialidade é aplaudida em todas as telas — de televisão — do Brasil.

José Eugênio Soares, mais conhecido como Jô Soares, nascido na Gávea, é um daqueles raros artistas que dão certo em qualquer atividade a que decidam dedicar-se. Caso não fosse o humorista impagável que é boje, Jô Soares seria certamente um dos melhores valores de nossa pintura.

Autodidata, Jô foi influenciado pelo grafismo e pela vanguarda Pop nos idos de 66, 67 e 68. Participou da 9.ª Bienal de São Paulo, ganhou prêmio no Salão de Campinas (67/68) e participou do Salão de Belo Horizonte. Participou de uma coletiva em 67 e na ESDI, no Rio. Foi companheiro do nível de Rubens Gerchman, Carlos Vergara e José Roberto Aguilár, com quem já dividiu um atelier.

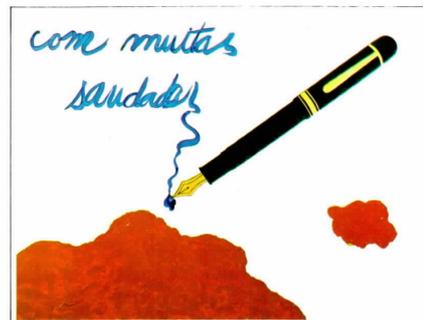
A pintura o absorve de tal maneira, que, por falta de tempo devido a seus múltiplos compromissos, não é raro encontrar Jô Soares varando as madrugadas, até as 7 da manhã, com seus pincéis e tintas dando forma a sua criatividade.

Seu talento, muito maior do que uma tela de televisão de 21 polegadas, teria de transportar-se para as telas maiores da pintura. Sua obra revela, através da crítica inteligente, uma grande afinidade com as dezenas de tipos que criou na TV e no palco. São reflexos de

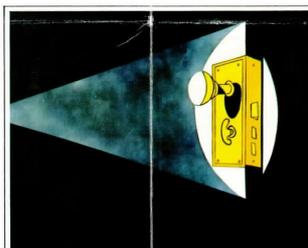
um cotidiano especial, vistos por um ser humano privilegiado.

Nós, da Galeria de Arte Ipanema, estamos certos de que as 15 obras de Jô Soares, que ora expomos, encontrarão a melhor receptividade e receberão os aplausos merecidos.

Frederico Seve



1,50 x 2,00



1,20 x 1,50



1,20 x 1,50



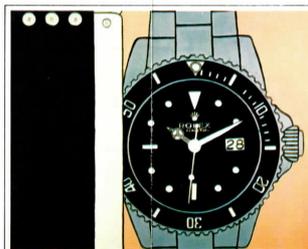
1,20 x 1,50



1,20 x 1,50



1,20 x 1,50



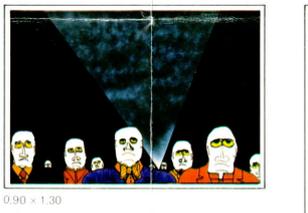
1,20 x 1,50



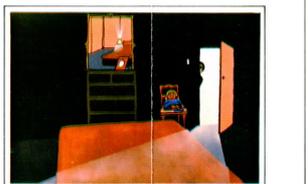
1,20 x 1,50



1,20 x 1,50



0,90 x 1,30



0,90 x 1,30

Em 2004, volta a expor no Museu da Escultura (Mube) em São Paulo, a exposição Quadro de Luz, reunindo 53 telas de sua autoria.

A técnica de pintura utilizada nas obras sofreu alterações durante os anos, principalmente por consequência de um acidente de moto nos anos 90, que limitou o movimento dos braços:

Por causa de sua limitação física, Jô Soares teve de recorrer a um outro processo para continuar seu trabalho. A técnica usada é a digicromia única. Os desenhos que Jô realiza a lápis ou com canetas de ponta porosa são escaneados - alguns são até mesmo realizados a partir de fotografias tiradas por Jô - , manipulados no computador e impressos com tinta acrílica sobre tela, uma descoberta feita por ele para continuar pintando. (Molina, 2004)

Sobre o trabalho de Jô Soares em Quadro de Luz, José Roberto Aguilar, curador da mostra, escreve no programa da exposição que considerou o universo plástico de Jô Soares imensamente rico. Aguilar apontou o humor como sua ferramenta principal. “Humor profundo, visão aguda e desnudante, que retira roupagens superficiais e conduz as pessoas a uma visão verdadeira ou mais humana.” (Programa da Mostra Quadro De Luz, 2004) Além de São Paulo, a exposição viajou para Santos/SP e para o Rio de Janeiro/RJ.

Mesmo não sendo essa a atividade artística de maior atuação de Jô Soares, Aguilar ressaltou a importância de seu trabalho no panorama das artes plásticas contemporânea, e avaliou:

Neste momento, Jô comunga e identifica-se totalmente com seus personagens, neste momento, Jô é o anarquista, o iconoclasta e acima de tudo o pistoleiro. Sua contribuição para a pintura de vanguarda é bastante vital, enriquecida pela vivência e experiência diretas nos meios de comunicação de massa como cinema, televisão, teatro, *comics*, sua pintura oferece novos rumos ao novo realismo brasileiro (Ibid.)

Como músico, encontrou um terreno fértil para experimentações. A música também fez parte das motivações artísticas de Soares. Especificamente o *jazz*. Foi através desse estilo que ele se interessou em aprender mais a respeito desse universo, principalmente durante a adolescência na Europa. Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo relembra: “O *jazz* foi a minha música de juventude. Quando eu era adolescente

e vivia na Europa, em meados dos anos 50, o *jazz* era equivalente à música pop e ao rock de hoje. Os mitos musicais daquela época eram os músicos de *jazz*” (Calado, 1999). A história com a música evoluiu e em 1999 lançou o álbum *Jô Soares e o Sexteto*, gravado no mesmo ano, na casa de espetáculos paulista Tom Brasil. A banda era composta por Carlos Nascimento (Tomati), João Frederico Sciotti (Derico), Francisco Carlos de Oliveira (Chiquinho), Osmar Barutti, Milton Ramos de Brito (Miltinho) e Ubirajara Penacho dos Reis (Bira). Nesse álbum, além de contar histórias sobre as músicas interpretadas pela banda, Jô Soares contava fatos pessoais de sua vida, tocava bongo, *cornet* (versão compacta do trompete) e cantava.

Figura 5: Jô na música



Fonte: acervo Jô Soares

Os comentários de Soares nos shows eram sempre acompanhados de boa dose de humor. Elemento que, segundo ele, foi um dos responsáveis por sua primeira aproximação com o *jazz*: "Count Basie, Dizzy Gillespie: essa turma tinha uma visão do mundo cheia de humor". (Agência Estado, 2000)

Na prática, Jô Soares misturava acontecimentos históricos, curiosidades e informações sobre as músicas que executava. Tudo no estilo *One Man Show*<sup>8</sup>. Sobre o conteúdo dessas falas, comentou: "Eu falo sobre o Chet Baker e brinco com o fato de os cubanos influenciarem os EUA. Também conto histórias de alguns *blues*, mas sem 'pentelhices' didáticas" (Ibid.).

O álbum foi resultado do show homônimo feito em diversas cidades brasileiras. O disco foi feito a convite da gravadora Som Livre. O espetáculo foi o único apresentado nessa formação. Depois disso, eventualmente, Soares passou a tocar junto dos músicos nas vinhetas de seu *talk-show*.

Fórmula originária dos Estados Unidos, o *talk-show* já estava na história de Soares há muito tempo. Em 1973, recém-chegado à Rede Globo, Soares comandou o Globo Gente, programa que já caminhava nessa linha. O formato da atração propiciava conversas informais, retratando os artistas fora de seus personagens. Em uma crítica no jornal O Globo em 19 de abril de 1973, Artur da Távola observou:

Globo Gente pretende realizar dois aspectos modernos da comunicação: o jornalismo de 'gente' e a entrevista simples e direta, que anda meio sumida da televisão. (...) Bocós e convencionais não foram as entrevistas feitas por Jô Soares na estreia do programa. Foi buscada a linha de conversa leve, interferida pelo bom humor de Jô, sem, no entanto, enveredar pela comicidade. Finalidade: papo agradável. Foi conseguida. (Távola apud Castro, 2015)

Globo Gente foi ao ar de abril a setembro de 1973. Quatorze anos mais tarde, assinou contrato com a emissora de televisão SBT e estreou, em 1987, o Jô Soares Onze e Meia. A atração foi sucesso de público e crítica e angariou pontos expressivos no Ibope para o horário. O programa exibido pela emissora de Silvio Santos foi exibido entre 17 de agosto de 1988 e 30 de dezembro de 1999.

---

<sup>8</sup> Um tipo de apresentação onde um único artista, ator ou comediante, se utiliza de várias técnicas para compor sua performance e entreter o público. A comédia *stand-up* é uma das possibilidades desse estilo.

O apresentador voltou à Rede Globo em 3 de abril de 2000 com o Programa do Jô. O formato é o mesmo, um programa de entrevistas, que mistura entretenimento, humor e música, com direção geral de Willem Van Weerelt. Aos 78 anos, Soares segue a frente da atração, que vai ao ar de segunda a sexta-feira pela mesma emissora.

Considerado o responsável por instalar definitivamente o *Talk-Show* no Brasil, Jô Soares tem anunciado em seu programa que esse será o último ano da atração na Rede Globo. O SBT e a TV Record lançaram programas seguindo o mesmo estilo. Embora a fórmula seja muito parecida, o apresentador continua garantindo a liderança na audiência, como comenta Maurício Stycer:

Exibidos dez episódios do “Programa do Porchat”, os dados do Ibope em São Paulo mostram que o principal concorrente do talk show da Record é o “The Noite”, de Danilo Gentili, no SBT. O “Programa do Jô”, na Globo, se mantém na liderança com uma certa distância dos dois. (Stycer, 2016)

A televisão tem a própria história atrelada à carreira de Soares. Em 1950, Assis Chateaubriand inaugura a TV Tupi em São Paulo. Em 1958, Jô Soares estreou na TV Rio o programa Noite de Gala. Em TV Mistério, da mesma época e na mesma emissora, tinha como parceiros Tônia Carrero, Paulo Autran e Adolfo Celi. Nesse período, e nos anos que vieram a seguir, ele escrevia os roteiros e atuava. Tendo a televisão como veículo para difundir o seu trabalho, Jô Soares pôde ser visto por personalidades de grande influência no meio artístico da época. A habilidade em fazer rir através das câmeras, passou também a ser experimentada nos palcos. Em São Paulo, os teatros fervilhavam de ideias e diferentes movimentos, eram chegados os anos 60.

## **2.2 A Década de 1960**

Os anos 60 são marcados por grandes mudanças políticas e sociais no Brasil e no Mundo. Essas transformações afetaram diretamente a produção artística do período. O acontecimento político brasileiro de maior impacto foi o

golpe militar de 1964. Em São Paulo, o Teatro de Revista entrava em profunda decadência:

A revista das décadas anteriores, com sua visão de mundo otimista e crítica, ficou deslocada no ambiente cultural moderno. (...) Ficou impossível montar uma revista falando dos acontecimentos atuais, com elencos numerosos, cenários e figurinos caríssimos, como era na fase de Walter Pinto. Os tempos estavam difíceis e um teatrinho de arena, nos anos 60, foi o signo perfeito de toda uma geração. (Veneziano, 2006, p.316)

Foi assim que surgiu o Teatro de Arena em 1953. Como forma de se reinventar e viabilizar o teatro, apesar das crises econômicas que se abateram sob as produções. José Renato Pécora, diretor e fundador do Teatro de Arena e mais conhecido como Zé Renato, foi o responsável por sua criação “e teve como inspiração a estrutura norte americana de teatro sem proscênio, no qual a área de encenação é circular, central e circundada pelos assentos destinados ao público” (Faria, 2013. p.175). Em cena, a representação de conflitos envolvendo as questões da classe trabalhadora tinham maior adesão do público, como foi o caso de *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri em 1957 e de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960.

Outros movimentos importantes aconteciam na cidade como o teatro político feito pelo CPC (Centro Popular de Cultura), fruto da junção de artistas e intelectuais. O grupo se diferenciava, principalmente, por atuar em lugares abertos, ter um repertório que dialogasse com esses espaços não convencionais e trazer pra cena discussões sobre acontecimentos sociais e principalmente políticos do momento. Segundo João Roberto Faria “de um modo geral o teatro político do CPC produziu resultados de trabalho em duas frentes paralelas: a do teatro de rua, de caráter conciso e agitado, e a da dramaturgia de maior extensão e recursos cênicos mais diversificados.” (Faria, 2013, p.190)

Mesmo o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) fundado em 1948, conhecido por suas produções luxuosas, passava a enfrentar com dificuldade os percalços econômicos que o período trazia:

Os primeiros sinais de crise surgem em torno de 1956. Ou porque algumas produções são muito caras e não propiciam retorno; ou porque alguns integrantes, descontentes com a falta de oportunidades internas, resolvem seguir carreiras independentes. Em 1955, saem Sergio Cardoso e Nydia Licia; em 1956, Paulo Autran, Adolfo Celi e Tônia Carrero; e, noutra direção, Cacilda Becker, Walmor Chagas e Cleyde Yáconis; em 1957, Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Gianni Ratto (Enciclopédia Itaú Cultural, s.d.)

Entre os artistas que se desligaram do Teatro Brasileiro de Comédia, TBC, estava Cacilda Becker, que em 1957, alegando mais liberdade artística, fundou o Teatro Cacilda Becker, TCB. Levou consigo, o diretor Ziembinski, o ator (e seu marido) Walmor Chagas, a atriz (e sua irmã) Cleyde Yáconis, e o parceiro de cena Fredi Kleemann. O repertório da companhia era eclético, Cacilda priorizava o público. Esse, por sua vez, interessava-se mais por comédias do que por dramas. Sobre essas concessões, Cacilda Becker desabafou:

Para fazer o teatro que gostaríamos de fazer temos sempre que nos dirigir a uma elite, e, no caso, pequena, para o tanto que pretendemos e sonhamos. (...) Tudo temos feito para conquistar esse público, desde a concessão banal e condenável, que faz de nossos repertórios "ecléticos" um pandemônio, até os mais variados truques... Quando temos a ousadia de apresentar uma Jornada, tentamos em seguida "caçar" mais público numa comédia "deliciosa", para depois ter novamente o ensejo de "sapecar-lhe" um outro drama de fôlego. Fizemos de tudo e, por isso, às vezes estonteamos o público ao mesmo tempo que nos estonteamos. E quando vem ao teatro, esse público vem atraído por tudo menos pelo próprio teatro! (Becker apud Almeida, 1987, pp.51-52)

Em uma dessas empreitadas o TCB, estreou o espetáculo *Raízes* (*Roots*), em 1961. Do inglês Arnold Wesker e com direção Antônio Abujamra – que também sugeriu o texto, depois de tê-lo visto montado com sucesso em Londres, pelo *Royal Court Theatre*. Um fracasso. Em poucas semanas foi preciso tirá-lo de cartaz, pois a bilheteria não bancava os custos da produção.

A próxima montagem teria a função de atrair o público e recuperar a bilheteria de *Raízes*. Foi então que Cacilda lembrou-se de uma comédia trazida de Portugal chamada *Amá-la Sem a Mala* do francês Claude Magnier. Na tradução feita por Gert Mayer passou a chamar Oscar. A montagem tinha potencial para divertir o público, mas precisava de um bom humorista para o papel protagonista, iniciou-se aí uma busca por um ator apto ao papel. Numa

noite Cacilda e Walmor assistiam televisão: “um desconhecido lhes chamou a atenção: ‘É ele!’, ela apostou. No dia seguinte, Walmor fez contato com o recém contratado da TV Record paulista. Até ali, José Eugênio Soares tinha feito uma chanchada na Atlântida (O homem de Sputnik) e alguns programas na TV Rio.” (Prado, 2002. p. 464)

Foi a primeira oportunidade do ator em mostrar seu trabalho no teatro paulistano. No livro Cacilda Becker – Fúria Santa, Soares descreve a experiência:

Fui à casa deles para uma primeira leitura da peça. Quando terminei, Cacilda me disse: “Você leu tudo errado, mas vai dar tudo certo”. Durante os ensaios me ensinou com paciência de monja o que estava errado e, realmente, deu certo. Na véspera da estreia passou a noite inteira me ajudando, “costurando” – como dizia – meu papel. Aí já não era diretora; ela era assim com todo mundo. Impressionante era ser assistido por ela. Vinha de seu olhar uma onda de afago e aprovação que me deixava todo alegre. Mas o melhor de tudo era ver Cacilda em cena: cada gesto, cada frase era um universo. (Soares apud Prado, 2002. p. 464)

A peça estava longe de ser algo que motivasse a companhia artisticamente. No próprio programa do espetáculo, Cacilda se defendia, mas também ressaltava uma figura de seu elenco “não façam crítica, pois a peça não representa mais do que um simples jogo (..) esse moço de talento excepcional – o Jô Soares – que com prazer imenso apresentamos ao público de São Paulo” (Prado, 2002. p. 465). Décio de Almeida Prado, em crítica ao jornal Estadão, acrescenta:

Nada a dizer, nem contra nem a favor, sobre uma peça como Oscar, que se coloca decididamente, deliberadamente, corajosamente fora do que ela, crítica, chama de teatro. (...) Mas a revelação, sem dúvida, é Jô Soares, meio termo entre Chaby Pinheiro (cômico da velha guarda) e Abbott (ou seria Lou?) & Costello. (Prado apud Prado, 202, p. 466)

Mesmo com essas controvérsias, foi o espetáculo Oscar que garantiu o sustento da companhia durante o período de crise com a inesperada renúncia do presidente Jânio Quadros.

Foi nesse cenário teatral da capital paulista que em 1963 a atriz e produtora cultural luso-brasileira Ruth Escobar, inaugurou seu próprio teatro. Escobar emigrou de Portugal para o Brasil aos 16 anos de idade, além de atriz

é produtora cultural. Foi pela visão vanguardista e empreendedora que Escobar representa hoje uma das figuras mais importantes do teatro brasileiro.

Em sua autobiografia, a produtora narrou o momento em que decidiu erguer as tábuas para a construção de um sonho:

Num final de tarde, descia a rua dos Ingleses em direção à minha casa, na rua Santo Antônio, quando vi a tabuleta *Vende-se* ao lado de um mirante, bem onde um terreno despencava até o nível da rua Treze de Maio. Olhei aquele buraco de baixo de chuva. Debrucei-me sobre a mureta que domina as escadarias em direção à Treze de Maio e à pequena praça Don Orione. Meus olhos, já embaçados, turvaram-se ainda mais. Da retina à mente, névoas propagavam-se em ondas de vertigem. Comecei a ver, sem nem mesmo poder olhar, aquelas névoas adquirindo formas indistintas, apenas sugeridas, apossando-se de mim, imprimindo-se em meu espírito com violência dolorosa e doce a um só tempo (...) A chuva parou, o transe cessou. Eu disse simplesmente, acho que em voz alta: “É aqui que vou construir o meu teatro”. (Escobar, 2003, p. 116)

E assim o fez, abriu as cortinas pela primeira vez com a montagem *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht, sob direção de José Renato Pécora. Escobar não aderiu ao modelo de uma companhia fixa, embora costumasse trabalhar recorrentemente com alguns profissionais, buscava essas pessoas de acordo com cada projeto. Teve grande participação nos mais variados movimentos teatrais da cidade de São Paulo. Sobre a atuação de Ruth Escobar no cenário teatral paulista, Marcio Aurélio acrescentou:

Ruth Escobar é um assunto especial na história de nosso teatro. Também é responsável pelo avanço. Grande personalidade, forte, e mestra, proporcionou a mais de uma geração formação cultural sobre o teatro contemporâneo da melhor qualidade. O que de melhor se produzia no mundo. Além de espetáculos que produziu, foi responsável pelos festivais internacionais realizados na cidade de São Paulo nos anos 1970 e 1980. (Aurélio in Cunha, 2010, p.45.)

Já em 1965 estava em busca de um bom texto para uma nova produção. Foi então que Ary Toledo, ator envolvido nas produções de Escobar sugeriu um novo texto. Em depoimento para essa pesquisa, Toledo lembrou:

Eu estava trabalhando com a Ruth Escobar e ela tava precisando montar uma peça. Ela tava procurando uma boa peça! Como eu conhecia essa peça *Soraia Posto 2* no Rio de Janeiro... eu não trabalhei como ator não, eu fiz a contrarregragem da peça. Eu ainda não era Ary Toledo. Aí eu sugeri pra Ruth Escobar o *Soraia Posto 2*,

uma peça boa do Pedro Bloch. Aí eu tinha o texto comigo e emprestei pra ela, ela leu e gostou.<sup>9</sup>

A montagem a que Ary Toledo se refere é de 1963 e contou com a direção de Léo Jusi. Integraram o elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Gracinda Freire, Léa Garcia, Clementino Kelé e Elísio Vasconcelos. O cenário foi assinado por Claudio Moura e a produção por Hélio Bloch. Em 12 de novembro de 1963, “numa mera coincidência” – diz o jornal – Pedro Bloch, à altura do posto dois, concedeu uma entrevista ao Correio da manhã, e contou:

Soraia Posto Dois poderia ser resumida dizendo que é a alma ignorada de Copacabana. Poderia ter como título: “Copacabana, essa desconhecida”. É uma Copacabana que se universaliza, mostrando-nos algo exclusivamente seu. (...) É a peça da ternura humana à sombra dos ritmos alucinantes dos dias de hoje. Estou admiravelmente servido de interpretes, cenários, direção. Não faltou nem a música de meu fraterno Ari Barroso, um tema que ninguém esquecerá. (Jafa, 1963, p. 3)

Ruth Escobar acatou a sugestão do texto feita por Ary Toledo. Como mulher visionária que se mostrava, ousa e convida o ator apresentado aos palcos paulistanos por Cacilda Becker para dirigir a nova montagem. “Tu tens que dirigir!” disse Escobar a Jô Soares<sup>10</sup>. Começava com esse chamado a carreira do diretor. Em entrevista concedida a esse pesquisador, Soares lembrou do estímulo dado por Escobar:

A responsável por eu ser diretor de teatro é a Ruth Escobar. Ela me convidou pra dirigir uma peça do Pedro Bloch, que era aliás uma peça genial chamada Soraia Posto 2. (...) É uma peça que foi montada, inclusive, na Suécia pelo Bergman. O Bergman tinha uma ligação muito forte com o Pedro Bloch. No Brasil ele era considerado um autor “menor” por ser popular, e era muito popular, mas isso na Suécia... o clima brasileiro que caracterizavam suas peças fascinava os suecos, claro, por que era uma coisa tropical. Ele chegou a me mostrar correspondência dele, do Pedro Bloch, com o Bergman. (...) então eu dirigi essa peça [Soraia posto 2] e ela me disse “o que você gostaria de dirigir?” eu disse: eu gostaria de dirigir O Casamento do Sr. Mississippi, que aliás é uma peça que gostaria de fazer hoje. Ela não pode ser mais atual. (...) Enquanto isso eu vi a Regina Duarte fazendo uma novela e falei: essa menina daria uma julieta espetacular. Aí a Ruth Escobar disse: “Pois então, porque que não fazemos?” Que ela era maluca, ela topava, qualquer coisa ela ia junto. Então eu devo isso à ela.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Tolero, Ary. Soraia Posto 2. Depoimento do artista a esse projeto em 14 nov. 2016.

<sup>10</sup> Soares, Jô. Primeira Entrevista. Depoimento do artista a esse projeto em 15 out. 2014.

<sup>11</sup> Ibid.

## 2.2.1 Soraia, Posto 2 (1965)

Figura 6: divulgação Soraia Posto 2



Fonte: jornal Folha de São Paulo, 26 jun. 1965.

A peça escolhida por Ruth Escobar trazia no enredo uma Copacabana diferente da comumente divulgada, de praia, bares e bossa-nova. Segundo o próprio autor Pedro Bloch:

Existe uma outra Copacabana, séria, profunda, de “marginais” daquela vida “fútil”, que é apenas expressão da angústia em que vivemos e que precisa ser compreendida, analisada num mergulho revelador de olhos que saibam sentir. “Soraia Posto 2” não é nem a Copacabana do grã-fino, nem a Copacabana do intelectual. Contanos a história de seres que, alta hora da noite, vivem suas comédias e seus conflitos, em contraste com o ambiente que os rodeia. Eu poderia dizer que “Soraia Posto 2” é a comédia do entendimento e da solidariedade entre os seres humanos mais simples. Seria pretencioso e não expressaria toda a verdade. (Jafa, 1963, p. 50)

Pedro Bloch, além de escrever, era também médico, especialista em problemas de fala e audição. Trabalhava com crianças e esse ofício lhe rendeu inspiração para escrever mais de 50 livros, dos mais de 100 que publicou. Grande parte dessa obra é voltada ao público infanto-juvenil. Nasceu em 1914 e no dia de seu falecimento, 23 de fevereiro de 2004, uma nota na revista Isto É, lembrou: “Nascido na Ucrânia, Bloch veio para o Brasil em 1922 juntamente com seu primo Adolpho Bloch, fundador da revista Manchete. Foi um dos pioneiros no Brasil na área da fonoaudiologia: João Gilberto e Roberto Carlos estavam entre seus clientes.” (Isto É, 2004)

Entre os textos mais conhecidos estão *As Mãos de Eurídice* e *Os Inimigos Não Mandam Flores*, dois trabalhos que foram encenados no Teatro da Malmo (Suécia), e dirigidos por Ingmar Bergman. Sobre a relação de Bergman e Bloch, Jô Soares, em entrevista a esse pesquisador, comentou: “Pedro Bloch se correspondia, sabe com quem? Com Ingmar Bergman. Que

montava as peças dele por achar que elas tinham um sabor inteiramente diferente.” (Ibid.)

A montagem de Jô Soares estreou no Teatro Ruth Escobar em São Paulo, em junho de 1965. O elenco, escolhido pelo diretor, foi formado por: Arabela Bloch, Ary Toledo, Milton Ribeiro, Rubens Campos, Ruth Motta, Ruthinéa de Moraes, Sebastião Campos e Teresa Austregésilo que, além de parceira de cena, foi esposa de Jô Soares entre 1959 e 1979, com quem teve seu único filho. A produção foi assinada pelo próprio Teatro Ruth Escobar. A cenografia e os figurinos eram de Wladimir Pereira Cardoso, marido de Ruth Escobar na época. A atriz Ruthinéa de Moraes recebeu os prêmios de melhor atriz coadjuvante, Prêmio Saci, APCT e Governador do Estado. Wladimir Pereira Cardoso foi contemplado pela cenografia.

A assistência de direção ficou a cargo de Ary Toledo, que descreveu o convite:

Eu já havia trabalhado com a Ruth em outros espetáculos, ela já me conhecia. E sugeriu ao Jô, que aceitou de pronto. Como eu tinha feito a contrarregragem da peça no Rio de Janeiro o Jô me convidou pra ser assistente dele e fazer um bom papel. Eu fiquei como assistente e fazendo um personagem. A peça fez sucesso.<sup>12</sup>

Em conversa com esse pesquisador, Ary Toledo contou que esse foi o passo mais importante de sua carreira. Foi através desse trabalho que Soares o indicou para fazer a novela humorística Ceará Contra 007, com direção de Nilton Travesso, na TV Record. Durante as gravações Toledo cantou uma música de Vinicius de Moraes chamada Pobre Menina Rica, onde fazia o papel de um “pau-de-arara”. Certo dia, enquanto cantarolava a música em um dos intervalos, a cantora Elis Regina ouviu e o convidou para cantar no programa que ela apresentava na época. Toledo afirma: “Foi um sucesso extraordinário, aí eu passei a ser o Ary Toledo conhecido.”

Quando eu cantei no programa da Elis Regina eu estava em cartaz com a peça Soraia Posto 2, e começou a aparecer muito show pra eu fazer. O que ia ganhar num show eu levaria dois ou três meses para ganhar na peça. Eu, com o senso profissional que tinha, a responsabilidade profissional, não pedi pra sair da peça. Não quis sair. (...) O Jô foi sensacional comigo, ele disse: Ary você vai fazer teu

---

<sup>12</sup> Tolero, Ary. Soraia Posto 2. Depoimento do artista a esse projeto em 14 nov. 2016.

show, vai faturar, que eu faço teu papel. O dia que você precisar. Ele fez várias vezes. (...) Foi muito humano da parte dele. (...) A minha ascendência no cenário artístico brasileiro eu posso creditar uma boa parte ao estímulo e à ajuda do Jô.<sup>13</sup>

Toledo também contou que o texto ganhou muitas qualidades nas mãos do diretor, que acentuou a encenação na linha da tragicomédia. O ator finaliza: “Tinha momentos engraçados, era uma tragicomédia muito engraçada.”<sup>14</sup>

Uma crítica no Jornal Folha de São Paulo de 16 de junho de 1965 feita por Paulo Mendonça desqualifica a dramaturgia de Bloch, que, segundo palavras do próprio, é “tola e piegas”. Ressalta no entanto as qualidades do cenário, do elenco e da direção:

O excelente cenário de Wladimir P. Cardoso, com toda a justiça aplaudido em cena aberta; (...). Dirigidos com sobriedade e inteligência por Jô Soares, os intérpretes fazem o possível. Dizer com convicção aquelas baboseiras e compor com imaginação aquelas pseudo-personagens, não há de ser fácil. E eles conseguem, salvando a pátria. Aplausos e toda a minha simpatia a Teresa Austregesilo, Milton Ribeiro, Rubens Campos, Ruth Motta, Ruthinea Moraes e Ari Toledo. (Mendonça, 1965, p. 4)

Ruth Escobar, empreendedora e proprietária do teatro, talvez fosse mais preocupada com a opinião do público do que com as considerações da crítica. Prova disso, é um “tijolinho”, publicidade comum na época, do dia 08 de julho de 1965 no Jornal Folha de São Paulo. Nele, Escobar revelou uma pesquisa de opinião feita entre o público, sobre o espetáculo. Na divulgação ela mostrou que 90,3% da plateia considerava Soraia Posto 2 ótimo/bom.

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.



Sobre a história escrita por Dürrenmatt, o diretor e professor finlandês Timo Tiusanen, observou:

"O casamento do Sr. Mississippi" não pretende trazer felicidade; É punição, "inferno para ambas as partes", e "um triunfo da justiça". (...) Dürrenmatt dá-lhe o seu último triunfo sobre a credulidade de seu marido e sacrifica sua imortalidade com um efeito Grand Guignol<sup>15</sup> com três cadáveres no palco. (...) Mississippi é o exemplo mais típico de suas comédias não-eróticas, usando o amor apenas como um eixo para sua complicada trama. (Tiusanen, 1977, p.105 tradução nossa)

Friedrich Dürrenmatt foi um autor e dramaturgo suíço nascido em 1921. Era um proponente do teatro épico<sup>16</sup>, inseria em suas peças as recentes experiências da Segunda Guerra Mundial. É reconhecido por seus dramas vanguardistas, romances policiais, e algumas sátiras macabras. Uma de suas frases famosas é "Uma história não está terminada até que algo tenha dado extremamente errado". Sobre seu trabalho em *O casamento do Sr. Mississippi*, dizia:

Confesso que quando comecei a escrever Mississippi não sabia onde eu queria chegar. Certo, com o passar do tempo se formaram diversas intuições e diversos planos sobre como um dia a peça poderia se configurar. Mas, aquelas intuições não se concretizaram. Continuava a escrever, entrando em terrenos que rendiam necessariamente, sempre, novos projetos. O trabalho era invencível e agitava as ideias. Pessoalmente usei entregar-me aos meus achados, porque, como artista tenho certeza que um escritor se expõe ao mundo sobretudo se ousa expor-se aos seus próprios achados: É assim que eu gostaria que fosse compreendido o meu modo de experimentar o Mississippi. A aventura nesse trabalho era dada pelo fato de encontrar o argumento e não a forma. Se depois viesse a mim a árdua tarefa de compreender também o argumento encontrado, de modo assim aventureiro, já seria "outro par de mangas" (Genova Today, 2015, tradução nossa)<sup>17</sup>

<sup>15</sup> O *Grand Guignol* foi um teatro na região do Pigalle em Paris, de 1897 a 1962, especializado em espetáculos de horror naturalista. Começou com a utilização de bonecos e posteriormente com atores em encenações bastante realistas. Era comum que pessoas desmaiassem ou vomitassem diante de cenas explícitas de violência, como decapitação e tortura.

<sup>16</sup> O termo "épico" refere-se à uma narrativa sobre a trajetória do herói. O palco narra seus feitos para que a justiça prevaleça.

<sup>17</sup> Original: Confesso che quando cominciai a scrivere Mississippi non sapevo dove volevo arrivare. Certo, col passare del tempo si formarono diverse intuizioni e diversi piani su come un giorno avrebbe potuto configurarsi la pièce, ma quelle intuizioni generalmente non si avverarono. Continuavo a scrivere addentrandomi su terreni che rendevano continuamente necessari nuovi progetti. Il lavoro era avvincente, chi capiva scuoteva la testa. Personalmente osai abbandonarmi alle mie trovate, perché come artista sono convinto che uno scrittore si espone al mondo soprattutto se osa esporsi alle proprie trovate: è così che vorrei venisse compreso il mio modo di sperimentare in Mississippi. L'avventura in questo lavoro era sicuramente data dal fatto di dover trovare l'argomento, non la forma. Che poi mi aspettasse

O texto é parte do release de uma montagem italiana de 2015, feita pelo diretor Marco Sciaccaluga em Gênova. Nele, entre outras coisas, Dürrenmatt conta que se permitiu “experimental” durante o processo de escrita do texto. Acrescenta que encarou como parte de uma aventura que nem ele próprio sabia onde iria levar quando começou.

A montagem de Jô Soares estreou no teatro Ruth Escobar – Sala Gil Vicente, em São Paulo, em 4 de setembro de 1965, com tradução e adaptação assinadas por ele. O cenário foi de Wladimir Pereira Cardoso e os figurinos de Ugo Castellana, com produção de Líbero Rípoli Filho e Roberto Lane. As fotografias de Fredi Kleemann. E na assistência de direção, Alvim Barbosa.

O programa do espetáculo trouxe um artigo escrito pelo crítico Anatol Rosenfeld:

O Casamento do Sr. Mississippi é sem dúvida a mais ousada [dramaturgia] – verdadeiro pandemônio cênico, de um cinismo que não respeita nada. O diálogo oscila entre poesia, chavão, grandiloquência patética e retórica de feira. A essa mistura propositalmente bombástica, imoderada e inflada até a caricatura corresponde a mixórdia de estilos na sala em que se desenrola a ação – mistura que representa o leilão da cultura europeia, cuja desmontagem se reflete, por sua vez, no coquetel do enredo, preparado com fortes doses de crime e teologia (debaixo da mesa), moralismo e devassidão, caridade e luxúria (Rosenfeld, s.d)

Embora Rosenfeld descreva os perigos de se montar um texto como esse em plena ditadura militar, governo vigente no Brasil, Eder Sumariva Rodrigues, na tese de doutorado *O Embate Além do Sangue e da Carne de Ruth Escobar: Facetas de uma Guerreira*, afirma:

Apesar do assunto “atacar” os princípios norteadores propagados pelo regime militar, no processo de censura sob DDP 5729, o espetáculo somente teve restrição quanto à faixa etária – proibida para menores de dezesseis anos. Não consta no texto qualquer tipo de corte ou observações a cerca do espetáculo. Liberado pela censura, o espetáculo estreou em 4 de setembro de 1965 na sala Gil Vicente, do teatro Ruth Escobar. (Rodrigues, 2015, p. 100.)

No elenco, além de Soares, estavam Adegário Magalhães, Arabela Bloch, Emílio Bersano, Francisco Rocco, Hélio Menezes, Ibsen Wilde, Jaime Barcelos, Joachim Soares, Luiz Lema, Mário Coelho, Mário Siqueira, Pedro

---

*l'arduo compito di comprendere anche l'argomento trovato in maniera così avventurosa è un altro paio di maniche.*

Miranda, Rubens de Falco, Ruth Escobar, Túlio de Lemos. Falco observou: “Quando voltei para São Paulo, Ruth Escobar me chamou para fazer um papel na primeira peça dirigida por Jô Soares, que foi o Casamento do Sr. Mississippi, de Dürrenmatt, que teve uma carreira bastante positiva – isso já foi em 1965, 66, por aí.” (Falco apud Licia, 2005, p.75.)

Falco comete um engano ao dizer se tratar da primeira montagem de Soares, era a segunda. Por outro lado, acerta ao dizer sobre a carreira positiva que o espetáculo teve. Fato relatado também nas críticas que vieram. Sobre a montagem, Décio de Almeida Prado analisa:

Como diretor, soube afastar de início aquela malfadada ideia, tão difundida entre nós, de que a farsa deve ser sempre representada com o máximo de gesticulação e a todo vapor. O ritmo do espetáculo estreado esta semana no Teatro Ruth Escobar é tranquilo, quase lento às vezes. Não há também, abuso de efeitos fáceis: o dramalhão é devidamente sublinhado mas sem se cair na paródia vulgar. A encenação ajuda-nos a compreender as intenções da peça, mantendo-se de pé com muita finura e firmeza nesse terreno essencialmente escorregadio que é o grotesco. (Prado, 1977, p.98)

Prado analisa também o trabalho de Soares como ator, onde ressalta a falta de vícios, natural em alguns, que é a de fazer graça por si mesmo. Destaca o fato do ator não fugir do personagem, fazendo exhibições como intérprete para buscar a risada a qualquer custo: “ao contrário, o seu Conde Von Uberlohe Zaberensee é uma criatura quase lírica em sua inépcia e inocência. O público, por duas vezes, aplaudiu-o longamente em cena aberta.” (Ibid. p.99). Sobre a dupla função no espetáculo, o crítico ressalta:

Jô Soares surpreende-nos duplamente, como diretor e como ator, não por desconhecermos o seu talento cômico, tão vasto quanto a sua circunferência, mas por se tratar de um artista formado no show, cujas regras não são as do teatro. (Ibid. p. 98)

A crítica de Prado é minuciosa nos detalhes e se encarrega de observar individualmente a atuação de cada um dos atores. Destaca também a eficiência e o cuidado que Wladimir Pereira Cardoso teve com o cenário. Encerra o texto com a seguinte observação:

O Casamento do Sr. Mississippi, a exemplo de A Ópera dos Três Vinténs, representada anteriormente no Teatro Ruth Escobar, é um desafio lançado muito mais ao cérebro do que ao coração dos espectadores. Nesse ponto contraria os hábitos do nosso público.

Mas não haverá, numa cidade de vários milhões de habitantes, alguns milhares de pessoas que procurem no teatro uma diversão sobretudo para a inteligência? (Ibid. p. 99)

A diversão para o cérebro a qual Prado se refere, foi também traduzida como “Humor Inteligente”, expressão habitualmente usada por críticos em futuras direções como, por exemplo, Ricardo III, O Libertino e Atreva-se.

### 2.2.3 Os Trinta Milhões Do Americano (1966)

Figura 9: divulgação Os 30 milhões do Ameicano



Fonte: jornal Folha de São Paulo 13 ago. 1966

*Les Trente Millions de Gladiator* é uma comédia, estilo *vaudeville*, escrita por Eugene Labiche em 1875. Sobre o enredo, e algumas escolhas de direção, Jô Soares explica:

É a história de um milionário americano que vai para a França, se apaixona por uma ‘puta’ de cabaré, e quer se casar com ela. E tem um moleque, que é sobrinho de um dentista, que é apaixonado por ela. Agora, a confusão do Labiche é muito grande, porque o ‘cara’ é americano, mas fala da selva amazônica. É uma mistura. Por que americano era tudo. Aí eu fui pensando que o cara era muito mais sul americano do que americano. Aí eu fiz uma adaptação e musiquei.<sup>18</sup>

Eugene Labiche, nasceu em Paris em 1815, foi um dramaturgo e escritor francês. A “confusão” que Soares relata pode ser atribuída ao fato de Labiche ser mais habituado e reconhecido por escrever comédias, *vaudevilles*<sup>19</sup> e farsas sobre a sociedade francesa, principalmente burguesa. Além disso a noção de América nessa época era muito geral. Os Estados Unidos não eram ainda, nem perto de ser, a potência que são atualmente. Labiche, generaliza a noção de americano em seu texto, mas esse elemento é definitivo para que Soares contextualize sua tradução e adaptação.

<sup>18</sup> Soares, Jô. Primeira Entrevista. Depoimento do artista a esse projeto em 15 out. 2014.

<sup>19</sup> *Vaudeville*, ou o Teatro de Variedades, é um gênero que mistura várias vertentes artísticas em suas apresentações à fim de entreter a plateia. Caracterizado por uma série de números sem necessariamente ter conexão direta entre eles, os *vaudevilles* reuniam músicos (clássicos e populares), dançarinos, comediantes, animais treinados, mágicos, etc.

Esse tipo de adaptação não era uma novidade. No XXIV Congresso de Iniciação Científica da Unicamp, Isabella Battibulgi e Orna Messer Levin observaram:

Sobre as encenações em português, encontram-se traduções livres de autores anônimos e de grandes nomes da época, como Arthur Azevedo, Moreira Sampaio e Eduardo Garrido. Além disso, por vezes, suas peças sofriam um tipo muito característico de apropriação cultural – a adaptação de peças francesas para a “cena brasileira” –, que consistia em trocar os elementos tipicamente franceses por outros que fossem característicos do Brasil. A peça *Le choix d'un gendre*, por exemplo, foi “acomodada à cena brasileira” pelo grande escritor brasileiro Artur Azevedo, recebendo o título *Genro e sogro*. É importante notar que o nome de Labiche aparecia sempre indicado com destaque nos anúncios dos espetáculos. Seu prestígio como um dos melhores autores cômicos da época era utilizado para atrair o público fluminense ao teatro. Isso é ainda mais importante quando se considera que a grande maioria de suas peças foi composta em conjunto com outros escritores, cujos nomes raramente são mencionados. A análise dos anúncios compilados mostrou que as obras de Labiche alcançaram um sucesso enorme, ficando em cartaz por bastante tempo (Battibugli; Levin, 2016)

A adaptação de Soares chamou a atenção de Décio Almeida Prado, que inicia uma crítica salientando a naturalidade da adaptação em relação ao texto original. Prado brinca com a situação: “Os Trinta Milhões do Americano, de Eugene Labiche, tradução de Jô Soares. Ou Talvez Os Trinta Milhões do Americano, Tradução de Eugene Labiche.” (Prado, 1977, p. 35.)

Além de dirigir, traduzir e adaptar, a montagem de Soares contou com sua presença no elenco. Os 30 Milhões do Americano estreou no Teatro Ruth Escobar em 03 de agosto de 1966.

Também integravam o elenco: Arabela Bloch, Lutero Luiz, Osmano Cardoso, Roberto Srour, Ruthinéa de Moraes, Tereza Austregésilo e Túlio de Lemos. Sábato Magaldi, em seu livro de críticas *Amor ao Teatro*, reforçou a competência do elenco na montagem:

O desempenho, leve, e ao mesmo tempo sem cair na caricatura, completou o quadro feliz da realização. Tereza Austregésilo tem a graça de uma coquete verdadeira, Roberto Srour é um ingênuo divertido, Túlio de Lemos mostra a imponência do criado promovido a tio nobre e Jô Soares compõe um engraçado milionário sul-americano, num elenco em que os outros atores colaboram para o equilíbrio do conjunto. (Magaldi, 2014, p. 27.)

Décio Almeida Prado, em sua coletânea de críticas organizadas no livro *Exercício Findo*, desenvolveu maiores observações sobre as atuações:

Jô Soares é o americano do título: rico como um norte americano (de teatro francês) e ardente como um sul americano (de teatro francês). Jô brilha mais no último quadro, ao puxar o papel para a sua especialidade, que é a paródia. Tereza Austregésilo é a cocote – pelo nacionalismo que imprime a personagem talvez pudéssemos lhe dar outro nome. Interpretação engraçada, mas sem muita sutileza, de acordo com a índole do espetáculo. Túlio de Lemos vai afinando, de peça para peça no diálogo com o público, o seu peculiar senso de humor Roberto Srouf revela pela primeira vez em uma encenação nacional a comicidade já demonstrada em espetáculos franceses. Dos outros, só Arabela Bloch merece rápida menção. (Prado, 1977, p. 136)

Prado, entre outras coisas, destaca a atuação de Srouf. O ator referido era francês. Sobre uma das cenas em que ele atuava Soares comentou que “Tinha uma cena de jogo com o Roberto Srouf, um rapaz francês, onde eu usava balões de história em quadrinhos. Os dois jogando *poker*, os balões desciam e mostravam o que os dois estavam pensando.”<sup>20</sup>

A montagem tinha apelo popular. Era engraçada, bem escrita e bem executada, talvez na tentativa de minimizar prejuízos anteriores. Nas palavras de Sábato Magaldi:

É quase inacreditável que, depois da dispendiosa e malograda montagem de Júlio Cesar, o Teatro Ruth Escobar respondesse ao fracasso com uma produção igualmente difícil, exigindo malabarismos da cenografia num palco sem muitos recursos técnicos. Só que desta vez apresentando Os Trinta Milhões do Americano, o elenco acertou, e provavelmente poderá compensar prejuízos anteriores. (Magaldi, 2014. p.27)

Nas palavras do diretor Jô Soares: “Foi a primeira peça totalmente *pop* que eu fiz. Tinha um pianista que tocava e passava pelo cabo de aço, pelo teto, tocando enquanto os atores cantavam e dançavam abaixo.”<sup>21</sup>

O cenário de Wladimir Pereira Cardoso chamou a atenção. “Já no começo abre-se uma ponte, no alto do palco, e um piano se coloca na frente do espectador, correndo por trilhos nos urdimentos.” (Magaldi, 2014. p. 27) Sobre esses efeitos cenográficos, Prado acrescenta: “A partida está ganha (...) Quando o pianista paira suspenso nos ares ou quando passa um fiacre puxado por dois cavalos de Xadrez.” (Prado, 1977. p. 136) Os figurinos ficaram a cargo de Ana Maria Neumann.

<sup>20</sup> Soares, Jô. Primeira Entrevista. Depoimento do artista a esse projeto em 15 out. 2014

<sup>21</sup> Ibid.

Prado, define a direção de Soares como “inspirada e desigual”. E faz um alerta sobre o tipo de encenação adotada, comparando o estilo de Soares aos Irmãos Marx e a moderna revista *Mad*. Segundo o crítico, esse tipo de comicidade está condenada a nunca poder recuar, o público irá pedir sempre mais e, se os personagens retomarem as vias de trânsito comuns, canais que de fato são competentes ao teatro, “a nossa fantasia, excitada, passa a exigir sempre mais. (...) Em suma, não uma peça de teatro, no sentido habitual da palavra, mas uma *extravaganza*, como dizem os norte-americanos, um *vaudeville* revisto pelo show moderno.” (Prado, 1977, p. 136)

A impressão de Prado, também foi semelhante a de Magaldi. Esse porém, atentou para a semelhança de Soares com um mestre no estilo:

O tratamento musical da comédia e a adaptação dos diálogos aproximaram Os Trinta Milhões do Americano de uma burleta brasileira, no estilo de Artur Azevedo, atualizado pelos valores contemporâneos. Essa familiaridade trazida pelas improvisações de Jô Soares ajudou o contato com o público, pródigo ontem em aplaudir as menores brincadeiras do espetáculo. (...) O teatro, cuja condição permanente é a crise, sobrevive graças a milagres como esse. (Magaldi, 2014. p. 28.)

Arthur Azevedo soube ser popular numa época em que o teatro brasileiro estava em crise. Popular, no sentido de atrair as pessoas para as poltronas dos teatros. A encenação classificada como popular de Soares, era amparada pelo pensamento prático de Ruth Escobar: em uma divulgação do espetáculo Os 30 Milhões Do Americano na Folha de São Paulo, em 16 de setembro de 1966, a produtora anunciou “Temporada Popular”, afinal era a quem se destinava a recente montagem em cartaz em seu teatro.

**Figura 10:** temporada Popular de Os 30 Milhões do Americano



infantil. Soares relembra do dia em que fez uma ligação telefônica para Rodrigues: “Nelson, as pessoas têm me perguntando se se trata de uma peça infantil. Não daria - desculpe essa minha ousadia - pra você sugerir um outro nome? Ele respondeu: Que tal A última Virgem?”<sup>22</sup>

O título foi aceito prontamente. Era ideal para o enredo da história que falava sobre a família Noronha, especialmente de Silene, a caçula de cinco filhas, onde quatro se prostituíam. A menina tinha 16 anos, e por todos acreditarem que ainda era virgem, possuía vários privilégios. Até que num dado momento da história a garota é acusada de matar a pauladas uma gata grávida de sete gatinhos – daí o nome original da peça - Depois do acidente na escola, os segredos de Silene, inclusive o fato de não ser mais virgem, são revelados.

Nelson Rodrigues, depois de Pedro Bloch e sua Copacabana, foi o segundo autor brasileiro que Jô Soares levou aos palcos. Rodrigues, já citado no capítulo anterior, continuava em grande ascensão como dramaturgo e ambientou sua história em outro bairro carioca, o Grajaú.

A relação do diretor com o autor era direta. Soares explica como foi a sua abordagem, quando ofereceu um adiantamento no pagamento referente ao texto: “Eu fui a primeira pessoa a oferecer adiantamento de *avaloir* para um autor brasileiro. Eu disse: - Ô Nelson eu quero montar sua peça, mas faço questão, já falei pra produtora, pra Ruth Escobar, de você receber um *advance* como qualquer autor internacional recebe.”<sup>23</sup>

A montagem de Soares estreou em São Paulo, no teatro Ruth Escobar – Sala Galpão - no dia 29 dezembro de 1968. O elenco foi composto por: Aldo Cesar, Ana Maria Magalhães, Dirce Migliaccio, Enzo Carnotti, Fernando Benincasa, Germano Filho, Jofre Soares, Maria Alice Faria, Rachel Martins, Ruthinéa de Moraes e Yolanda Cardoso.

Uma crítica escrita por A.C Carvalho e publicada no jornal O Estado de São Paulo em 19 de janeiro de 1969 avalia a escolha do diretor:

---

<sup>22</sup> Soares, Jô. Primeira Entrevista. Depoimento do artista a esse projeto em 15 out. 2014.

<sup>23</sup> Ibid



(...) seus sete gatinhos fundidos numa única gata virgem tiveram também, em Jô Soares, uma direção inteligente. Inteligente, porque contida e contida, porque realista: os ensaios se desenrolaram a toque de caixa sempre para atender à regulamentação da C.E.T. Jô Soares abdicou, com toda certeza, de vôos imaginativos e ateu-se a um terra a terra que, a meu ver, valorizou o texto. (Carvalho, 1969)

Com esse depoimento, é possível perceber que entre a direção anterior em *Os 30 Milhões do Americano* e essa, Jô Soares experimentou tipos de encenações muito diferentes no sentido do espetáculo. O que é comum nas duas críticas é que, com ou sem *extravaganza* (encenações exuberantes do ponto de vista plástico), o texto é sempre valorizado.

### 2.2.5 Romeu e Julieta

Figura 13A: Romeu e Julieta em ensaio com o diretor



Fonte: Acervo Jô Soares

Figura 13B: divulgação Romeu e Julieta



Fonte: jornal Folha de São Paulo de 17 de setembro de 1969

Romeu e Julieta é um dos maiores clássicos da história do teatro, e uma das peças mais montadas de William Shakespeare em todo o mundo. O texto fala sobre a paixão inesperada entre dois jovens de famílias rivais, os Montecchio e os Capuleto.

Um obra-prima que funde a tragédia e a poesia. Sobre essa junção, Bárbara Heliodora destacou que “Romeu e Julieta tem de longe o mais alto percentual de rima entre as tragédias: 15,5% do seu texto é rimado. Como marcar o encontro dos dois jovens de forma definitiva? A solução é memorável: as primeiras catorze linhas de diálogo entre os dois formam um soneto. (Heliodora, 1997, p.43.)

A tragédia se desenvolve na medida em que o amor entre os jovens vai se tornando cada vez mais impossível. A inviabilidade da relação se dá devido à rivalidade entre as duas famílias. Com um final impactante, Shakespeare mata os protagonistas e devolve a harmonia entre os Montecchio e os Capuleto.

Autor de Hamlet, Macbeth, Rei Lear e tantas outras peças que foram encenadas e marcaram história, William Shakespeare colocou no romance de Romeu e Julieta, boa dose de violência, potencializando os sentimentos através de contrastes. Sobre isso, Bárbara Heliodora, na introdução do livro Romeu e Julieta que traduziu, comentou:

Essa violência, no entanto, é banhada no lirismo do diálogo, e o clima especial da obra, do fulgurante amor entre os dois jovens, transparece na imensa quantidade de imagens de luz, luz contrastada com o escuro que não é amor. O rosto de Julieta vai ensinar as tochas a brilhar; se seus olhos brilhassem no lugar de estrelas, os pássaros cantariam como ao dia; Romeu é a luz para ela, e quando morrer ele deve ser retalhado em estrelas. O amor e a juventude são luz; a tristeza e a dor são sombrias, são o sol que se põe ou que não quer nascer. Há a imagem do brilho do sol, das estrelas, de luar, velas, tochas, da rapidez da luz do raio; há a imagem da escuridão que chega, de nuvens, sombra, noite. Mas é tudo muito complexo, porque os grandes momentos de felicidade (o encontro, a cena do balcão, a despedida) vêm na noite — e, naturalmente, a iluminam, enquanto os conflitos, mortes e o banimento dão-se de dia. O sol claro parece ser a luz do ódio, não do amor (...)Romeu e Julieta não é nem a melhor nem a mais consagrada das obras de Shakespeare, porém poucos contestarão que seja — e merecidamente — a mais amada. (Heliodora in Shakespeare, 2011, p.11)

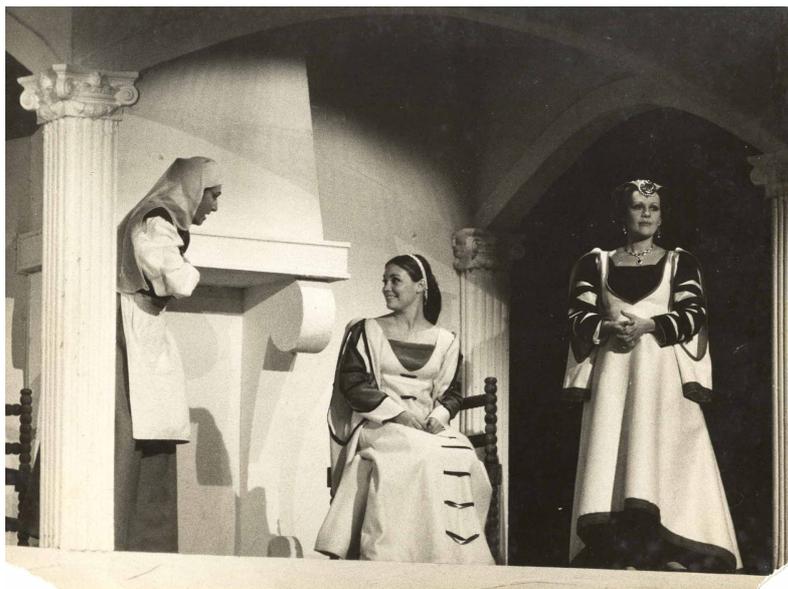
A montagem de Jô Soares estreou em 17 de setembro de 1969 no Teatro Ruth Escobar – Sala Galpão, em São Paulo. A Tradução foi fruto da parceria entre o diretor com José Luiz Archanjo. Sábato Magaldi observou que o trabalho da dupla se atentou, não em fazer a correspondência exata de cada palavra do original, mas sim garantir o colorido cênico, a impressão de linguagem viva. E acrescentou:

A tradução de Jô Soares e José Luiz Archanjo tem a qualidade de procurar uma equivalência moderna para os achados shakespearianos, embora grande parte do lirismo não encontre em português a mesma beleza estilística. E há os exageros, sobretudo nas falas de Capuleto, que chegam à uma vulgaridade tola e dispensável. (Magaldi, 2012, p.105.)

A tradução também chamou atenção do crítico Jeferson Del Rios, que entendeu a opção em atualizar e dar mais naturalidade às falas, porém Del Rios alerta para os limites dessa adaptação que, ao seu ver foram excedidos, “Jô acha que existem boas traduções da peça, mas que conservam certa rigidez literária e não oferecem bom rendimento cênico. A observação procede, só que a solução dada ao problema empobreceu o texto, reduzindo a belíssima linguagem de Shakespeare ao raso e descolorido diálogo-chão.” (Del Rios, 2010, p. 28.)

O elenco foi formado por Alexandre Radovan, Augusto Baroni, Carlos Guimas, Celina Duarte, Clarisse Abujamra, Cristiane Gade, Edson Soler, Fábio Teixeira Simas, Fernando Benincasa, Flávio Pagliuca, Gileno Del Santoro, Heleno Prestes, Inês Paulino, José Renato Viola, Lafayette Galvão, Lélia Abramo, Marcus de Toledo, Nadia Vilela, Neville Vieira, Norberto Fayon, Paulo Gröbe, Pedro Paulo Rangel, Raul Santos, Regina Duarte, Renato Machado, Roberto Maya, Sérgio Mamberti, Tefé Lopes, Tereza Austregésilo, Vera Saliés, Walcyr Carrasco, Wilson Jorge.

**Figura 14:** Julieta



Fonte: acervo Jô Soares

Sobre o elenco, Magaldi destacou que Regina Duarte, a protagonista, tem a paixão para viver Julieta, e completou:

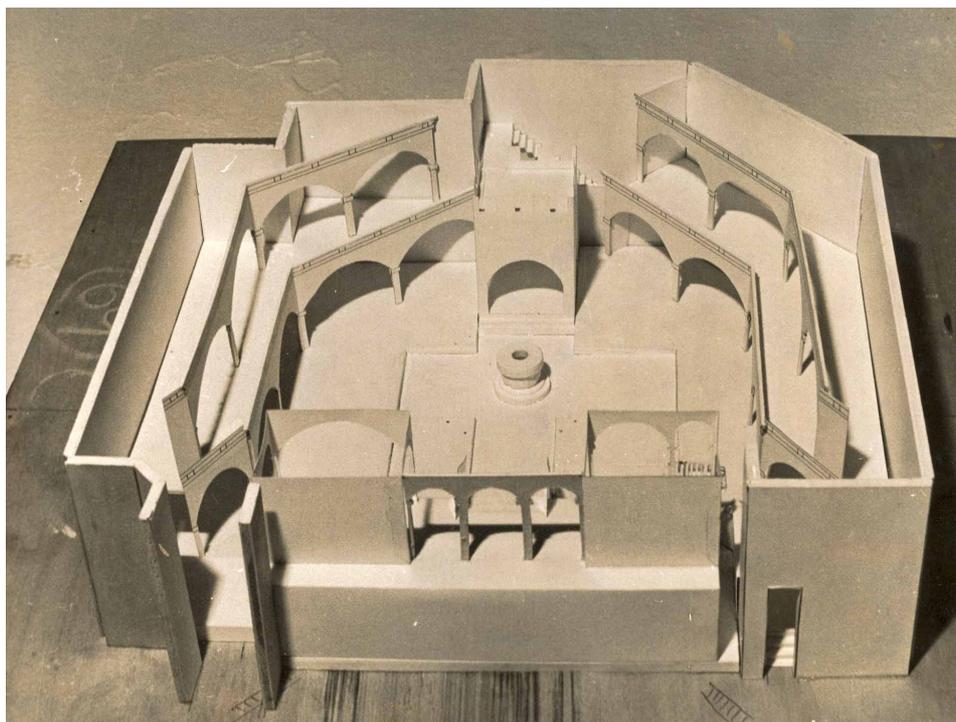
[...] mas seu timbre de voz quebra permanentemente o sortilégio das palavras. Heleno Prestes possui ótima figura o papel de Romeu, falhando apenas na dicção insatisfatória. Excelentes desempenhos são de Lélia Abramo (seu melhor trabalho nos últimos tempos) e o de Renato Machado como Mercúrio (esse é um ator de têmpera, que tem uma grande carreira pela frente.) (Magaldi, 2012, p.106)

A dupla, que chamou a atenção de Magaldi, também cativou Del Rios, que elogiou “Lélia, que parecia ser uma atriz talhada para os papéis mais austeros faz uma magnífica ama; Renato Machado como Mercúrio, demonstra que é um dos melhores atores da nova geração.” (Del Rios, 2010, p.30.)

As opiniões dos críticos também são congruentes quando revelam os méritos dos cenários e figurinos de Ciro Del Nero. Del Rios afirmou que “A ótima cenografia de Ciro Del Nero, em estilo elisabetano, enriquece a encenação, envolvendo o público, que se coloca abaixo e acima das arcadas do palácio.” (Del Rios, 2010, p.30). Magaldi entendeu como “quase inacreditável” que Ruth Escobar tenha recém criado um ambiente novo para *Os Monstros*, espetáculo anterior da produtora, e agora tivesse permitido “a total mudança do galpão, para o cenógrafo Ciro Del Nero construir ali um

teatro nos moldes elizabetanos.” (Magaldi, 2012, p. 105) Abaixo, uma imagem da maquete do cenário:

**Figura 15:** maquete do cenário de Romeu e Julieta



Fonte: acervo Jô Soares

As arcadas do palácio onde o público se acomoda ficam evidentes na imagem. No entanto, Del Rios faz uma ressalva sobre a visibilidade da plateia que é conduzida a ocupar algumas poltronas:

o único defeito é a falta de visibilidade em alguns pontos, deixando o espectador impossibilitado de acompanhar a ação. Que se sentar nas últimas poltronas da parte inferior da plateia corre o risco de, na cena do balcão, só ver os pés de Romeu. (Del Rios, 2010, p. 30)

Magaldi concorda que “a disposição das localidades é que não favorece todos os espectadores, ficando muito prejudicado pelas colunas e por zonas cegas.” (Magaldi, 2012, p. 105)

Na imagem a seguir, é possível perceber o público integrado à encenação, acomodado nas arcadas superiores e inferiores.

**Figura 16:** encenação de Romeu e Julieta



Fonte: acervo Jô Soares

Magaldi, fez também uma breve menção aos figurinos: “são em geral bonitos e de elogiável sobriedade os figurinos de Cyro Del Nero, sem caírem na primaria reconstituição arqueológica.” (Magaldi, 2012, p. 105).

Completam a ficha técnica Neide Archanjo e Pedro Paulo Rangel como assistentes de direção; Manoel Ribeiro como iluminador; Clarisse Abujamra como coreógrafa; e Renato Machado e Jô Soares como diretores musicais.

Romeu e Julieta, marcou também o encontro do diretor com Pedro Paulo Rangel. O ator, viria a ser nos anos seguintes, um parceiro nos palcos e um amigo pessoal. Em depoimento a esse pesquisador, Rangel lembrou:

O Jô produziu junto da Ruth Escobar o Romeu e Julieta, em 1969. Eu estava fazendo o Galileu Galilei no Oficina. E a Ruth... Eu já tinha feito o Roda Viva no Teatro da Ruth (...) a gente veio do Rio, foi minha estreia no teatro, 1968. Houve um ataque do CCC naquela época e eu passei do Coro para um dos papéis principais (...) por

causa daquele ataque o Flavio Santiago saiu da peça, e eu passei do coro para ator. Então, a Ruth presenciou isso. E o Jô precisando de um ator e como a Ruth passou a conhecer meu trabalho, ela me recomendou. O Jô foi com ela assistir e eu já tinha saído também do coro do Galileu para um dos papéis, então meu trabalho podia ser visto. O Jô gostou e foi assim que ele me levou pra fazer o Romeu e Julieta que além de ator, eu trabalhei na produção e também como assistente dele. Esse foi o começo.<sup>24</sup>

Dividindo-se entre várias tarefas na montagem, Rangel contou que não pôde se dedicar o quanto gostaria para a assistência de direção. O elenco numeroso exigiu muito da equipe de produção. Rangel contou ainda que:

Nessa primeira peça (...) nossa parceria ainda não tinha sido muito bem desenvolvida. Por que eu fazia... eu precisava de dinheiro, eu fazia produção, fazia assistência e trabalhava como ator. Era muito coisa. Eu nunca tinha feito produção. Foi a primeira vez e única. Eu nunca mais quis saber de produção na minha vida.<sup>25</sup>

Rangel contou também que não tinha condições financeiras para manter-se em São Paulo. Havia recém-chegado do Rio de Janeiro e não tinha opções de trabalho que garantissem seu sustento. O ator destaca o apoio do diretor nesse período:

O Jô foi muito generoso comigo, porque eu sai do Rio de Janeiro vim pra São Paulo e passei a viver aqui sem... sou filho único, sou filho de funcionários públicos, não tinha muitos recursos na época... muitos, não! Não tinha nenhum. E tinha que me manter aqui em São Paulo. O Jô praticamente me adotou eu tinha 19 anos na época, o Jô é dez anos mais velho que eu. Ficamos assim, muito ligados.<sup>26</sup>

Durante a entrevista concedida por Rangel, o ator relembrou de um fato que, segundo ele, atrapalhou o desempenho da temporada: “a gente teve o problema de estreiar junto com o filme do Zeffirelli.” Rangel se referiu ao filme do diretor italiano Franco Zeffirelli, que levou aos cinemas a versão de Romeu e Julieta para as telas em 1968. O filme teve grande repercussão de público e de crítica. No *Oscar* daquele ano, foi indicado em quatro categorias: melhor filme, melhor diretor, melhor fotografia e melhor figurino. Venceu nas duas últimas.

---

<sup>24</sup> Rangel, Pedro Paulo. As primeiras produções de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 12 ago. 2016.

<sup>25</sup> Ibid

<sup>26</sup> Ibid

O “problema” ao qual Rangel se refere foram as comparações que surgiram a partir da montagem do teatro, com a filmagem exibida nas telas. O roteiro do filme foi bastante fiel ao texto de Shakespere. Abaixo a imagem da clássica cena da morte de Julieta, na montagem de Soares:

**Figura 16:** morte de Julieta



Fonte: acervo Jô Soares

Sobre o trabalho de direção de Jô Soares nesse espetáculo, Del Rios finalizou:

Como diretor, Jô Soares imprimiu um bom ritmo ao espetáculo, eliminando cenas dispensáveis, valorizando outras, principalmente aquela em que o elenco inteiro está na praça da cidade. São momentos de agitação e exuberância, de cores e movimentos, que contagiam o ambiente, favorecendo o clima de representação. (Del Rios, 2010. p.29.)

“Momentos de agitação e exuberância, de cores e movimentos” também contagiavam o clima fora dos teatros, começavam os anos 70.

### 2.3 A década de 1970

O final da década de 60 foi um período muito próspero no teatro brasileiro, e fez com que a década de 70 adquirisse qualidades muito particulares. Influenciado pelos acontecimentos políticos nos chamados “anos de chumbo” o palco paulista celebrou montagens da maior importância para o teatro brasileiro, mas, que poderiam ser desmerecidas por alguns, por não travarem embates diretos contra a ditadura militar instalada no país. Sobre esse tipo de atuação política por parte das peças teatrais, na virada da década de 60 para a década de 70, João Roberto Faria analisa:

A dramaturgia de 1969 acabou por ganhar de certos setores intelectuais pecha de “teatro alienado” por não comungar com as formas do teatro político mais conhecidas em nossos palcos, representadas sobretudo, pelos grupos Arena, Oficina e Opinião (...) Por não atuarem segundo os modelos de resistência conhecidos, estas costumam ser ignoradas pela historiografia ou pouco compreendidas por ela. De outro modo, a simples atribuição do rótulo “teatro político” a muitas das iniciativas dos anos de 1960 é em si uma classificação redutora que em nada ajuda a esclarecer o emaranhado cenário no qual diversas forças artísticas e históricas entraram em jogo naqueles anos efervescentes. (Faria, 2013, p. 242.)

Os anos 70 não puderam contar com a presença de Cacilda Becker nos palcos brasileiros. A responsável por inserir Jô Soares no teatro paulistano sofreu um derrame cerebral durante uma das apresentações de Esperando Godot, e faleceu no dia 14 de junho de 1969. Becker também tinha um claro posicionamento sobre o teatro e a política:

O engajamento ou “participação”, não é novidade e nunca foi, desde os gregos. O que o poeta traz para a forma teatral necessariamente possui contornos da época. E o ator recria o que o poeta criou. O importante é não confundir o mero engajamento político com expressão artística do ser humano (...) não me parece que a arte chamada alienada tenha raízes na revolta (da juventude), pelo menos no Brasil. (Prado, 2002, p. 499)

Outra baixa na década de 1970 foi o Teatro Brasileiro De Comédia. O TBC de Franco Zappari não resistiu às dívidas. Nidia Lycia narrou o seu ocaso:

No TBC chegaram outros diretores que injetaram sangue novo. Atores mais jovens subiram ao palco da Rua Major Diogo. Mas, com o passar dos anos, o teatro atolou-se em dívidas. Por várias vezes

ameaçou fechar. Em 1960, a classe teatral cerrou fileiras ao lado dos colegas; o Banco do Estado, inicialmente, ajudou, até que o montante foi alto demais. Zampari perdeu o teatro ao qual havia dedicado tantos anos de vida e todo o seu dinheiro. Perdeu tudo. Morreu pobre, esquecido por muitos amigos que tinham usufruído de sua hospitalidade durante décadas. Éramos bem poucos no seu velório. Naquela noite, fomos ao TBC para prestar-lhe uma homenagem antes do espetáculo em cartaz. Subimos ao palco: Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Aldo Calvo, Joe Kantor, eu, atores e técnicos do teatro. Pedimos um minuto de atenção ao público presente. Décio sugeriu que eu, a atriz mais antiga presente, falasse em nome de todos os que tinham pisado naquele palco. Mal ele começou a falar, a luz apagou. Não me contive: É o Zampari – exclamei – ele não gostava de homenagens! (Lycia, 2007, p.320.)

O movimento de alguns artistas em se desligar do TBC já havia começado anteriormente, esses artistas criaram seus grupos e companhias, como descrito no caso de Cacilda Becker, Tônia Carrero e a própria Nidia Lycia. A autonomia desses grupos foi uma importante marca na década que se iniciava.

Se a resistência da classe teatral era grande em relação aos grupos que não se engajavam politicamente, em relação ao Teatro de Revista era ainda maior. Além disso, socialmente, o Teatro de Revista já não se enquadrava, eram outros tempos, de valores diferentes. O feminismo, a pílula, o Rock'n Roll, os filósofos e a visão da mulher na sociedade haviam reconfigurado o cenário. Já saindo de cena, e deixando apenas vestígios do que foi um dia, através dos redutos gays em shows em boate, o Teatro de Revista influenciou um dos grupos mais emblemáticos dos anos 70: Os Dzi Croquetes. Neyde Veneziano reforçou a relevância que o grupo teve:

O sucesso nacional e internacional do grupo se deve, além da capacidade técnica e histriônica dos componentes, à revitalização da paródia e do deboche, ingredientes máximos da Revista brasileira na sua essência. (...) Durante oito anos, os Dzi Croquetes mantiveram vivo um gênero derivado da revista que, como bom descendente dessa fórmula alegre, era irreverente, paródico e ousado. Foi com eles e através desses procedimentos revisteiros que os conceitos sobre a cultura homossexual no Brasil começaram a mudar. (Veneziano, 2013, p.118)

Outro grupo carioca que merece menção é o Asdrúbal Trouxe o Trombone. Composto por nomes como Hamilton Caz Pereira, Regina Casé e Luís Fernando Guimarães, o grupo exerceu influência desde sua criação em 1974.

Dois grupos paulistanos formados na década de 70, também deixaram sua marca na história. Mais distanciados da militância política e mais ocupados em criar uma identidade própria, o Pod Minoga, criado em 1972; e o Teatro do Ornitorrinco criado em 1977; ousaram misturar linguagens artísticas para experimentar novos caminhos na cena.

Humor e irreverência em tempos de repressão pela ditadura militar, eram vistos com maus olhos por grupos de teatro engajados. Grupos que não tomavam partido da situação eram rotulados como alienados. Anna Verônica Mautner, psicanalista, dividiu sua sensação sobre esse tipo de avaliação aos grupos como Pod Minoga:

Ser alienado equivalia, na minha fantasia, ao que era ser leproso na idade média. Assim eram vistos os que ousavam não ligar para mensagens, seja pela esquerda feliz, ou seja pela esquerda exilada ou clandestina. Esse grupo de jovens lançara mão de todo o seu talento para gerar tão somente luz, cor, alegria: puro entretenimento. (Mautner apud Fernandes, 2008, p. 62)

Híbridos, sem a preocupação de se encaixar em alguma modalidade específica, os dois grupos tinham em comum a criação coletiva e o espírito anárquico na concepção de seus trabalhos. O resultado em cena, era de espetáculos vibrantes, intensamente expressivos e principalmente bem humorados.

Silvia Fernandes, coordenadora editorial do livro Pod Minoga – A Arte de Brincar no Palco Sem Pedir Licença, ressaltou a importância do grupo no período:

O Pod Minoga pode ser tomado como paradigma do teatro de grupo dos anos 70, não apenas por ter experimentado um dos processos mais radicais de criação coletiva de que se tem notícia do período. (...) O resultado desse procedimento, adotado não apenas no início, mas durante toda a trajetória do Pod Minoga, foram objetos, adereços e figurinos concebidos como obras plásticas, que se assemelhavam, em alguns aspectos, e guardadas as devidas proporções, aos penetráveis e parangolés de Hélio Oiticica, ou mesmo, para lembrar referências mais distantes, aos traje-escultura de Bauhaus. (Fernandes, 2008, p. 39)

Carlos Hee, jornalista e escritor, comentou sobre a irreverência também das montagens do Teatro do Ornitorrinco:

O diretor e ator Cacá Rosset, deixou de lado qualquer afetação histórica, varreu vestígios de bolor e levou para o palco uma montagem vigorosa, moderna e divertida (...) A primeira impressão que se tem é que Cacá Rosset e sua trupe colocaram Molière de cabeça para baixo (...) A irreverência, contudo, não se traduz por uma postura demolidora ou que deturpe o texto original (...) ele transforma o espetáculo numa grande festa que se estende até a platéia, produzindo alguns dos melhores momentos da peça (...) A montagem do Ornitorrinco é uma lição de como modernizar Molière sendo fiel ao texto do autor. (Hee, 1989, p. 125).

Reni Chaves Cardoso, lembrou do clima de tensão política e das perseguições violentas no anos 70, contrapostas ao trabalho do grupo Pod Minoga: “naqueles anos, ver as exposições e os espetáculos do Pod Minoga representava para mim (e, sem dúvida, para os espectadores em geral) um respiradouro onde, na maioria das vezes, era possível sorrir, rir e gargalhar – criticamente.” (Cardoso apud Fernandes, 2008, p.77)

Mais, ou menos “engajadas”, as produções teatrais dos anos 70 exploraram possibilidades e encontraram formas diferentes de fazer teatro. Vanguardista, a geração de 70 experimentou e apresentou novidades na questão estética e na forma de se falar de política. Nesse sentido, João Roberto Faria completa, e afirma que “o agitado panorama de debates, postulações e confrontos faz com que a nova geração exalte a liberdade individual diante de toda e qualquer engrenagem política, ideológica ou partidária, procurando se desviar das posições muito definidas.” (Faria, 2013, p.243)

Dentre as principais montagens ou movimentos teatrais dos anos que vieram, destaca-se a montagem de José Celso Martinez Corrêa em O Rei da Vela. A importância da peça deve ser salientada devido a influência que o espetáculo teve em vários outros na década de 70. Principalmente por um elemento específico, o uso da metalinguagem. Faria esclarece:

Pela importância de que se revestiu no final dos anos de 1960, O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, na encenação de José Celso Martinez Corrêa, pode ser considerado o precursor de várias modalidades de teatro articuladas e realizadas pelo teatro paulista no decênio seguinte. Dentre elas é possível destacar o germe do metateatro, germe esse que seria levado a extremos pela brilhante encenação. (Faria, 2013, p. 261)

Depois de *O Rei da Vela*, outros espetáculos de relevância no cenário teatral paulista recorreram ao recurso da metalinguagem, o que nos possibilita um pequeno recorte da produção desta década por esse viés: Em 1971, *Castro Alves Pede Passagem*, texto e direção de Gianfrancesco Guarnieri; Em 1973, *O Evangelho Segundo Zebedeu* de César Vieira e direção de Sidnei Siqueira; No mesmo ano, *Um Grito Parado no Ar* com texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de Fernando Peixoto; em 1975, *Pano de Boca* de Fauzi Arap e direção de Antonio Pedro Borges; em 1979 *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* de Carlos Alberto Soffredini e direção de Iacov Hillel; e no mesmo ano, *Um Sopro de Vida*, adaptação de Marilena Ansaldi e José Possi Neto para o original de Clarice Lispector.

Nesse heterogêneo campo de ideias, posicionamentos e movimentos artísticos abriu-se para Jô Soares a década de 70.

### 2.3.1 Tudo No Escuro (1971)

Figura 17: elenco carioca reunido com o diretor



Fonte: acervo Jô Soares

*Black Comedy*, título original da peça de Petter Shaffer, é uma comédia inglesa que se inicia utilizando um recurso de iluminação como mote para desenrolar a trama. Ocorre um curto-circuito em cena dando origem a um apagão. A partir desse momento o elenco passa a usar outras fontes de luz como isqueiros, tochas e fósforos para iluminar o palco.

Tudo no Escuro, na tradução de Soares, narra a história de Marcos, um jovem artista plástico. Em certa noite, ele é visitado por um *marchand* milionário e pelo coronel Melquíades, pai de sua noiva. Marcos achava que essa poderia ser uma grande oportunidade de se dar bem, mas a queima de um fusível gera um longo blecaute e, para completar a confusão, entram em cena uma vizinha solteirona, a ex-namorada do dono da casa e um técnico da comissão elétrica.<sup>27</sup>

O texto, escrito em 1965, teve grande repercussão mundial. Foi montado algumas vezes em Nova York e em Londres, tendo em 1967, cinco indicações ao Tony Awards na montagem de John Dexter. Em 1970 foi adaptado para o cinema, por Anthony Shaffer, irmão gêmeo de Petter Shaffer.

Peter Shaffer, nasceu em Liverpool, na Inglaterra, em 1926 foi um dramaturgo e roteirista britânico. Autor de várias obras importantes na dramaturgia, dentre elas está *Equus*, encenada no Brasil com Paulo Autran, Ewerton de Castro, Abraão Farc, Regina Braga, Sonia Guedes e Cristina Pereira nos personagens principais. Sobre o trabalho de Shaffer, o jornal português Público, divulgou:

Shaffer iniciou a sua carreira profissional com *The Royal Hunt of the Sun*, em 1964, na companhia que viria a ser o National Theatre. Seguiu-se a peça *Black Comedy*, em 1965, com nomes como Maggie Smith, Derek Jacobi e Albert Finney no elenco. O dramaturgo deixa, no seu repertório, mais de 18 peças, vários prêmios - entre os quais um Oscar e um Globo de Ouro - e o seu nome gravado no American Theater Hall of Fame, desde 2007. (...) O agente do dramaturgo refere ao *The Guardian* que Peter Shaffer estava feliz com este regresso de *Amadeus* a um palco, para onde a peça foi originalmente escrita. Por sua vez, o director do teatro nacional Rufus Norris diz ao mesmo jornal britânico que "o National Theatre teve muita sorte em manter uma relação tão frutífera e criativa" com

---

<sup>27</sup> Sinopse a partir de informações contidas no programa do espetáculo.

Shaffer e que as peças que este lhes deixou "são um legado duradouro. (Jornal Público, 2016)

Peter Shaffer faleceu em 2016, aos 90 anos, em um hospital de Marymount, no condado de Cork, na Irlanda.

A montagem de Jô Soares estreou no Teatro Cacilda Becker em 20 de maio de 1971, em São Paulo. O texto contou com sua tradução e adaptação.

O elenco era formado, além de Jô Soares, por Carlos Arutin, Geórgia Gomide, Líbero Ripoli Filho, Luiz Carlos Arutin, Maria Izabel de Lizandra, Marina Freire e Zeloni. Cenografia de Cyro Del Nero e assistência de direção de Pedro Paulo Rangel.

**Figura 18:** Tudo no Escuro, Jô Soares e Zeloni



Fonte: acervo Jô Soares

Rangel apareceu novamente como seu assistente de direção, especificamente nesse trabalho sua função era essencial. Soares, por assumir também um dos papéis da peça, solicitou que Pedro Paulo fizesse em seu

lugar durante os ensaios para que pudesse assumir o papel quando o espetáculo estresse. Em entrevista a esse pesquisador, Rangel descreveu como o ensaio funcionava:

Eu comecei como assistente e aí foi muito bom, porque nós trabalhamos bem. Em Tudo No Escuro o Jô era ator e eu ficava no palco fazendo o papel dele. Aí eu acho que ocorreu uma simbiose mesmo. Porque o Jô, você sabe como o Jô trabalha, não é? Não sei se ainda é assim, mas no primeiro dia de ensaio ele costumava sentar com o elenco e ele lia todos os papéis, então, ele mostrava o que ele queria.(...) E ele sabe o que ele quer. Ele tem condição de fazer qualquer coisa. Então ele mostrava o que ele queria e como ele queria. E eu tenho uma capacidade mimética e eu fazia como ele queria, então fui aperfeiçoando... fazia como ele queria.<sup>28</sup>

Rangel também comentou, que por conta da saída de um dos atores do elenco acabou entrando também na função de ator: “depois um dos atores saiu, que foi o Arutin, que fazia o decorador e eu passei pro papel do Arutin.(...) Fiz muita substituição, o que foi muito bom pra mim também.”<sup>29</sup>

Sobre Tudo No Escuro, Jô Soares escreveu:

Meu personagem em Tudo No Escuro é extremamente gratificante, não só pela reação extraordinária diante do público, como também pelo desafio de fazer um tipo de interpretação “no escuro”. A direção do espetáculo foi outro prêmio pra mim, por ter conseguido uma harmonia total com o elenco, nos palcos e nos camarins.<sup>30</sup>

Já, sobre o acúmulo de funções como produtor, tradutor, adaptador, diretor e ator, Soares esclareceu:

A coisa fica mais integrada. Pois ao dirigir uma produção sua, você sabe exatamente até onde você quer – e pode – ir, dando uma liberdade de ação muito maior. Evidentemente que no trabalho de ator complica um pouco. Mas, geralmente, quando eu dirijo um espetáculo em que eu mesmo trabalho, tenho um ator contratado – que funciona como assistente de direção – e crio o papel nele. Depois passo a substituí-lo nos ensaios corridos.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup>Rangel, Pedro Paulo. As primeiras produções de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 12 ago. 2016.

<sup>29</sup>Ibid.

<sup>30</sup> Programa do espetáculo para a temporada na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>31</sup> Ibid

**Figura 19:** Jô Soares entre velas



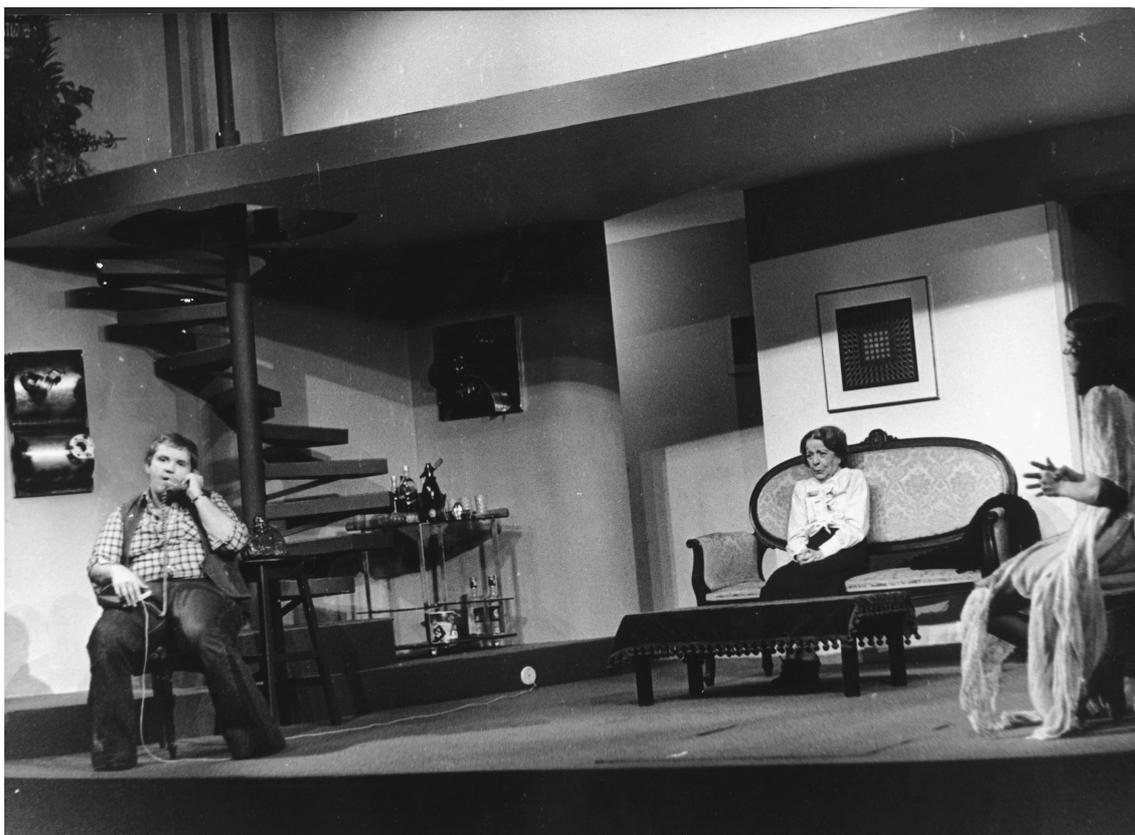
Fonte: acervo Jô Soares

Sábato Magaldi escreveu uma crítica em 18 de junho de 1971 sobre o espetáculo, nela, ele aponta o elenco como ótimo, mas observa: “não deve ter ensaiado muito, porém, porque o rendimento interpretativo está muito abaixo das possibilidades de cada ator. (...) frequentemente o elenco dá a impressão de estar perdido no palco, sem saber como preencher o vazio.” (Magaldi, 2014, p.188)

Magaldi não aprovou a cenografia de Del Nero, que julgou mais “uma decoração do que um cenário”, sugeriu que Jô Soares talvez estivesse mais “preocupado com seu próprio desempenho” impossibilitando que observasse os demais atores e, sobre o texto, acreditou que achada a situação inicial, de todos no escuro, “todos os quiproquós são rotineiros na comédia.” Depois de pontuar essas observações o crítico finalizou o texto:

A ‘ranhete’ do crítico não deve prejudicar o prazer espontâneo da plateia. É possível que, desejando esquecer os dramas pessoais ( e os públicos), o espectador prefira mesmo essa diversão, que não faz pensar em nada. E acabará comendo prazeirosamente a lebre, que o crítico apresentou como gato. (Magaldi, 2014, p.189)

Figura 20: cenário



Fonte: acervo Jô Soares

O público parece ter mesmo “comido prazeirosamente”. O espetáculo fez grande sucesso em São Paulo. Anos depois, em 12 de maio de 1976, o diretor resolveu remontar a peça no Teatro Santa Isabel no Rio de Janeiro.

A crítica carioca surpreendeu-se com o espetáculo apresentado por Soares. O crítico Armindo Blanco avaliou:

Um comediante em grande forma, Jô Soares; um texto maravilhosamente construído para se tornar ininterrupta fonte de gargalhadas; um elenco muito ajustado, que se entrega ao jogo cênico com um explosivo prazer lúdico. Eis a fórmula que está fazendo de Tudo no Escuro um charmoso triunfo. O crítico pouco tem a objetar, quando o teatro digestivo dispensa expedientes vis para inflar a venda de ingressos. A comédia de Peter Shaffer não ofende nem humilha. Haveria, sim, reparos a fazer aos malabarismos nacionalizantes da versão brasileira, assinada por Jô Soares, que, homem de sete instrumentos, também dirigiu e com inegável brilho, o espetáculo. Mas o que deve ressaltar-se, antes de qualquer outra consideração, é que, Tudo no escuro se propõe a fazer rir sem questionar nada. E o consegue plenamente, ainda que, terminada a função, nada mais reste do que a recordação de uma noite divertida.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Programa do espetáculo para a temporada na cidade do Rio de Janeiro.

Quando questionado sobre o porquê de remontar Tudo No Escuro, Jô responde que acredita ser uma das comédias mais engraçadas e inteligentes de todos os tempos. Sobre as modificações da montagem explicou:

Existem modificações, porque por mais que você tenha alguma rigidez de plano de montagem, cada ator te sugere alguma coisa diferente. Basicamente é o mesmo espetáculo, mas com modificações dinâmicas, pois não gostaria que fosse uma cópia do espetáculo paulista.<sup>33</sup>

Figura 21: divulgação



:Fonte: jornal Folha de São Paulo de 15 de maio de 1971.

O elenco estava renovado, além de Soares, Antônio Carlos, Claudio Fontes, Elisângela, Henriqueta Briebe, Jayme Barcellos e Tereza Austregésilo. A repercussão foi positiva. O então, crítico teatral, Gilberto Braga comentou:

Está talvez aí o grande presente do espetáculo para este redator: Jô Soares me fez voltar a ser criança, morrendo de rir até com um homem que cai no chão. Numa época em que mesmo em plano

<sup>33</sup> Ibid

internacional o humorismo perde campo, feliz do teatro que pode contar com um talento como o de Jô Soares. Antes de tudo está o ator, o belo histrião capaz de dosar perfeitamente o desenho de um personagem, psicologicamente bem estruturado, com a conhecida garra de show-man, bastante utilizada. Mas seu acerto em Tudo no Escuro não para por aí. Como adaptador, soube transpor com nitidez para a nossa realidade a comédia de Hsaffer, enriquecendo-a, acrescentando piadas e situações engraçadíssimas, cortando-a no que havia de redundante (só os profissionais conhecem o peso do teatro europeu). Como diretor, conseguiu reunir um elenco excelente e, de alguma maneira, multiplicar Jô Soares em cena. Dos tarimbados Henriqueta Brieba, Jaime Barcelos e Tereza Austregésilo era de se esperar a qualidade. Mas também é ótimo o rendimento dos menos experientes Tony Ferreira, Elisângela (para o teatro, uma grata revelação), Claudio Pontes e Antônio Carlos.<sup>34</sup>

Tudo no Escuro foi a primeira experiência de Soares em montar a mesma peça em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas não a primeira vez que assinou uma direção em teatros cariocas. Entre a temporada de Tudo no Escuro no teatro Cacilda Becker e a temporada no teatro Santa Isabel, duas produções de Jô Soares haviam estreado no Rio: Oh Carol e Feira Do Adultério.

### 2.3.2 Feira do Adultério (1975)

**Figura 22:** elenco Feira do Adultério com o diretor



Fonte: programa do Espetáculo

<sup>34</sup> Disponível no Programa do espetáculo, na temporada do Rio de Janeiro.

Feira do Adultério é um texto teatral, cujo subtítulo é Como Cobiçar a Mulher Alheia. A dramaturgia é composta por seis peças curtas e traz diferentes autores, sendo: O Repouso da Guerreira, de Armando Costa e Paulo Pontes; A Tuba, de Lauro César Muniz; O Deus Nos Acuda, de Bráulio Pedroso; Curra na Secretaria de Educação, de João Bethencourt; O Flagrante, de Jô Soares; e Ejaculatio Praecox, de Ziraldo. O roteiro é de Paulo Pontes.

Era a primeira peça teatral, levando sua direção, que estreava primeiro no Rio de Janeiro. Feira do Adultério Estreou em 22 de Fevereiro de 1975, no Teatro Princesa Isabel. A assistência de direção foi de Tony Ferreira, a direção de cena Joel Jardim, cenografia de Cyro del Nero e figurino de André Luis. O elenco, além de Jô Soares, foi formado por Arlete Salles, Flávio Galvão, Fúlvio Stefanini, Guilherme Corrêa, Luiz Carlos de Moraes, Mauro Mendonça, Roberto Orosco, Rosamaria Murtinho e Ruthinéa de Moraes. Como *stand-in* Tony Ferreira e Claudia Martins. Em depoimento a esse pesquisador, Fulvio Stefanini, lembrou da estrutura do texto e das propostas da montagem:

A Feira do Adultério, eram seis peças de seis autores diferentes falando sobre adultério. Os atores se revezavam fazendo uma hora uma peça, outra hora, outra. Personagens diferentes, etc. Os intervalos foram cobertos, digamos assim, com depoimentos de personalidades da época. Pessoas assim que tinham uma mídia muito forte no Rio de Janeiro. Estavam sempre na mídia, eram: Nelson Rodrigues, Clóvis Bornay, Carlos Imperial, Nélide Piñon. Enfim, tinha diversos ali que fizeram os depoimentos. E também tinham frases escritas. E naquela época a tecnologia não era como hoje... Você imagina, por exemplo, que nós projetávamos os depoimentos em 16 mm, filme, e as frases escritas eram em slide, hoje em dia nem se usa mais isso. É uma coisa que ficou pra trás.<sup>35</sup>

Além das personalidades citadas por Stefanini, também eram projetados no telão, depoimentos de: Cidinha Campos, Ivo Pitanguy, Marisa Rajagabaglia, Renaud, Scarlet Moon e Silvia Falkenbourg. Sobre a formação do elenco e a chegada de Jô Soares na direção, Stefanini descreveu:

Em 75, já faz um tempão, a gente fez uma peça lá no rio de Janeiro, era pra ser A Infidelidade Ao Alcance De Todos, era do Aldair Lima, um autor que já morreu, que fez aqui em São Paulo e queria fazer no Rio de Janeiro. Falou comigo, falou com Mauro Mendonça, Rosamaria Murtinho, e aí nós falamos com a Arlete Salles e enfim... e a Arlete Salles sugeriu que a gente chamasse o Jô também, pra

<sup>35</sup> Stefanini, Fulvio. Feira do Adultério. Depoimento do artista a esse projeto em 23 nov. 2016

fazer, pra compor o elenco. Quem ia dirigir a peça era o Antônio Pedro, que é um ator e também diretor. Nós nos reunimos numa churrascaria lá no Rio de Janeiro, na Visconde do Pirajá, chamada Carreta numa noite o elenco todo, e tal, e ali nós ficamos sabendo que o Antônio Pedro tinha desistido de dirigir, tinha outros compromissos, etc. Ai não tínhamos diretor. Eu me lembro que faltou luz inclusive, nós jantamos ali na churrascaria à luz de velas, o Jô tava ali também, estávamos todos ali reunidos. Ai eu sugeri que o Jô dirigisse a peça. Eu me lembro que o Jô ficou envaidecido, muito lisonjeado, quase até, assim, emocionado com o convite. Ele disse mais ou menos assim: 'se vocês confiarem em mim eu gostaria de dirigir' A reação dele foi muito curiosa. E o trabalho dele foi um trabalho muito legal.<sup>36</sup>

**Figura 23:** divulgação Feira do Adultério



Fonte: programa do espetáculo

A junção desses artistas marcou o nascimento da Duka Produções, uma produtora constituída por esse núcleo nas atividades culturais.<sup>37</sup> E que assinou a produção de Feira do Adultério ao lado de E. F. Produções Teatrais. A produção executiva ficou a cargo de Roberto Murtinho e Tânia Yara Perotto.

Especificamente sobre a direção de Soares, Fulvio destacou que “a experiência da direção do Jô foi uma experiência ótima. Por que ele foi extremamente criativo, foi muito generoso com os atores. Fez também,

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Palavras do produtor Orlando Miranda, no programa do espetáculo: “Duka Produções nasce agora. Constituída por Jô Soares, Arlete Sales, Fulvio Stefanini, Rosamaria Murtinho, Mauro Mendonça e Osmar Prado. E para todos nós do teatro, o aparecimento de uma nova empresa produtora é sempre motivo de muita alegria. Principalmente quando traz em si gente de comprovada vivencia teatral. São poucas, no momento, as empresas teatrais permanentes na terra carioca.

participou do espetáculo como ator. (...) E comédia, uma coisa que ele domina muito bem.<sup>38</sup>

### 2.3.3 Oh Carol (1975)

Figura 24: capa do programa



Fonte: programa do espetáculo

“Você não acredita no que eu digo, acredita no que eu nego”. Esse é um dos diálogos do texto de José Antônio de Souza, que traz à tona o conflito entre duas mulheres de mundos diferentes. Mãe e filha, que dividem a mesma casa, mas distanciam-se na percepção do entorno, devido a ótica pessoal de cada uma delas. A filha dá asas à imaginação, e se configura como uma garota sonhadora. Por outro lado, a mãe, desvenda suas paranoias e medos em

<sup>38</sup> Stefanini, Fulvio. Feira do Adultério. Depoimento do artista a esse projeto em 23 nov. 2016

contraponto às pressões sofridas pela sociedade. Os universos se chocam com a chegada de um rapaz, trazendo uma entrega misteriosa. O clima se altera, instalando-se um ambiente desconfortável. A trama caminha desenrolando diálogos humorados e reflexões sobre os sentimentos não verbalizados, até então, naquela relação.

O autor, José Antônio de Souza, é natural de Januária, Minas Gerais. Nasceu em meados de 1950, passou a adolescência em Belo Horizonte e vive em São Paulo desde 1973. Escreveu diversos textos teatrais, entre os encenados estão: “A vida impressa em dólar, melhor espetáculo e direção do ano (1967), Belo Horizonte; Machado de Assis esta noite, indicação de melhor direção do ano (1977), indicação para o prêmio Molière, São Paulo e Cantos Peregrinos, indicação para o prêmio Shell e indicação de melhor texto do ano (1997).” (Matos, 2011. p.13). Sobre Oh Carol, Souza afirma:

Sobre o texto e o que eu escrevo, pouca coisa a dizer. O homem deu dízima periódica e eu estou tentando a equação. “Oh Carol” é um esforço no sentido de penetrar a raiz do movimento que divide e multiplica as pessoas. Vejo o que eu tenho escrito com muita cautela, sem medo mas com plena consciência de que estou em fase de experiência ainda, em procura de perspectiva de formulação.<sup>39</sup>

A montagem de Soares estreou no teatro Mesbla, 27 de agosto de 1975, no Rio de Janeiro.

O elenco foi composto por: Pedro Paulo Rangel, Sandra Brea e Tereza Rachel. Os cenários e figurinos ficaram a cargo de Federico Padilha<sup>40</sup> e a assistência de direção foi de Rangel em parceria com Tereza Austregésilo.

Sobre a montagem, Rangel comenta:

Em Oh Carol! De José Antônio de Souza, mais uma vez fui assistente do Jô. Não foi sucesso, embora no elenco estivessem duas personalidades fortíssimas: Tereza Rachel e Sandra Bréa. A peça foi montada no teatro Mesbla, que era bastante identificado com comédias de *boulevard*, porque ficara muitos anos com as companhias de Daisy Lúcida e depois André Villon. O público estava acostumado com outro tipo de teatro, mais digestivo – a peça do José Antônio era meio estranha – e não gostou. (Rangel apud Carvalho, 2006. p.65)

<sup>39</sup> Programa do Espetáculo

<sup>40</sup> Padilha também assinou o cenário da remontagem de Tudo no Escuro no Rio, anos antes.

A repercussão não foi o esperado. Em entrevista para o jornal O Globo, transcrita para o programa do espetáculo Tudo No Escuro, no Rio de Janeiro, Soares contou sobre as peças que já havia sido convidado para dirigir no Rio: “Logo depois, Tereza Raquel já estava me chamando para dirigir Oh Carol e, em seguida, Gracindo Junior veio com O Estranho Casal. (...) eu tinha começado a ensaiar a Feira [do adultério].” O colunista emendou: “Nestes três trabalhos, Jô Soares só teve um insucesso, Oh Carol. O diretor explicou:

Acho que Oh Carol é uma peça extremamente difícil e hermética. Trata-se de um texto que só fala através de símbolos, sugestões, metáforas, além de muito místico. Então, o espetáculo era quase que de vanguarda, era uma tentativa de renovação que estávamos fazendo. Tudo dentro do maior profissionalismo da produção de Jorge Ayer. Isso. No entanto, não bastou para tornar a peça um sucesso comercial. Porque o espetáculo, era, antes de mais nada, uma experiência.<sup>41</sup>

Em 1980, Antônio Abujamra encenou Oh Carol no Teatro Brasileiro de Comédia, TBC. Magaldi, 5 anos após a montagem de Soares no Rio, observou: “talvez se Oh Carol tivesse sido encenada logo depois que José Antônio de Souza escreveu, em dezembro de 1973, a intenção de torna-la um protesto contra a intolerância ficasse patente ao público.”

Por um motivo ou por outro, Oh Carol não alcançou um número expressivo de público. Por outro lado, Soares reforça que mesmo o insucesso de Oh Carol foi meio relativo. Na opinião do diretor “ela chegou a ser um êxito – para o tipo de peça que era. E nunca esperei um estrondo de bilheteria, desde a primeira leitura.”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Em material do Jornal O Globo, transcrita para o Programa do Espetáculo.

<sup>42</sup> Ibid.

**Figura 25:** Sandra Brea e Tereza Raquel em Oh Carol



Fonte: programa do espetáculo

### 2.3.4 O Estranho Casal (1975)

Figura 26: capa do programa



Fonte: programa do espetáculo

O Estranho Casal foi o título dado na tradução de Jô Soares ao texto de Neil Simon, *The Odd Couple*. Adaptado por Soares, em parceria com Gilberto Braga, a história fala sobre a relação de dois amigos que resolvem morar juntos, depois de uma separação com a esposa. Sob o olhar de uma relação conjugal, as ações vão se desenrolando e o cotidiano dos amigos vai sendo abalado por problemas próprios de casais.

No programa da peça, Gilberto Braga, falou sobre os méritos e as perguntas que o texto de Simon pode fazer brotar na cabeça do espectador:

Como em “Plaza Suite”, que vocês devem ter visto, no “Estranho Casal” Neil Simon coloca o casamento em questão. Só que nas três historinhas passadas no mesmo quarto do Hotel Plaza, em Nova Iorque, víamos três casamentos fracassados, de casais, “homem-mulher” que se degladiavam em batalhas comicamente ferozes. Aqui, Simon nos pergunta nas entrelinhas: “o problema é mesmo o casamento ou a convivência diária de duas pessoas?” E tem esta sacada genial que é fazer dois homens separados das esposas tentarem a experiência do “morar junto” e verem repetidas, no dia a dia, as mesmas brigas que fizeram os fracassos de seus casamentos.

Neil Simon nasceu em 1927, em Nova York. É dramaturgo e roteirista, e coleciona sucessos nos palcos, principalmente na Broadway.

Recebeu mais de vinte prêmios entre Emmy, Tony, Globo de Ouro, e outros. Algumas de suas obras são: *Barefoot in the Park*, *Sweet Charity*, *The Last of the Red Hot Lovers*, *The Out-of-Towners*, *The Trouble With People*, e *The Goodbye Girl*.

Sobre o autor, Braga ressaltou uma característica que, segundo ele, é a característica mais importante em seus textos:

O mais importante, no entanto, é o humor deste grande autor de comédias, dinâmico humor verbal, com uma dialogação que é teste definitivo de agilidade e ritmo para atores e diretores. Frequentemente acusado de “cavador de ouro” por estudiosos do teatro menos simpáticos aos escritores capazes de grande comunicabilidade com o grande público, que se vê mordazmente retratado nestas comédias de absoluto rigor narrativo, Simon nada fica a dever, acho eu, aos maiores comediógrafos de todos os tempos. Surgido na década de sessenta, em poucos anos tornou-se capa da Broadway, cada texto seu, uma certeza de anos em cartaz e adaptações cinematográficas à vista. A plateia do mundo inteiro ri. Simon aumenta dia a dia sua conta bancária, com os direitos autorais. Vamos culpa-lo por isso? Molière, que escrevia para o “parterre” ao mesmo tempo em que puxava o saco de Luís XIV, não haveria de querer outra coisa, fosse nosso contemporâneo.

Braga, em seu comentário, supôs que a conta bancária do autor Neil Simon estivesse crescendo devido ao grande número de montagens que estariam comprando seus direitos autorais, e emendou a pergunta “vamos culpa-lo por isso?”

Pode soar estranho hoje em dia, mas o Rio de Janeiro da época, era separado por apenas uma década do Rio de Janeiro que inspirou Tom Jobim dizer: “sucesso no Brasil é ofensa pessoal”. A célebre frase foi dita quando *Garota de Ipanema* passou a ser a segunda música mais tocada da história, atrás apenas de *Yesterday*. (Vianna, 2012).

De fato o sucesso chamava a atenção, em matéria para o *Jornal do Brasil* de 2 de novembro de 1975, Yan Michalski disse:

Neil Simon é disparadamente o maior pé quente da Broadway. Em cada temporada, pelo menos uma de suas comédias ou de seus musicais estoura e transforma-se num dos grandes sucessos de bilheteria do ano (...) Como não podia deixar de ser, os produtores brasileiros preocupados essencialmente com bilheteria, e que podem

dar-se ao luxo de contratar elencos suficientemente profissionais para as sofisticadas exigências das comédias simonianas, não costumam perder essas galinhas de ovos de ouro. (Michalski, 1975)

A montagem de Jô Soares estreou em 4 de novembro de 1975 no teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. A montagem foi interrompida para o carnaval e voltou em cartaz no dia 09 de fevereiro de 1976 no teatro Serrador, no centro da cidade. Para promover a volta, Jô Soares substituiu por alguns dias sua esposa, Tereza Austregésilo, no papel da vizinha portuguesa.

A ficha técnica foi composta por Gianni Ratto, no cenário; José Luiz da Bibba nos figurinos, Soares (não o diretor) na iluminação; e produção de Gracindo Junior. No elenco estavam: Augusto Olímpio, Carlos Eduardo Dolabella, Célia Coutinho, Gracindo Júnior, Jorge Botelho, Jorge Cândido e Teresa Austregésilo.

**Figura 27:** elenco Feira do Adultério



Fonte: programa do espetáculo

Sobre a montagem, Braga ressaltou que: “a transposição da peça de Manhattan para Ipanema é porque tanto eu quanto o Jô achamos que este casal, nem tão estranho assim, podia ser vizinho nosso, e vai tocar vocês mais de perto se comer suflê de bacalhau ao invés de “London Broil”.

Gracindo Dolabella, escreveu para o Jornal do Brasil de 7 de novembro de 1975 ressaltando a qualidade da comédia que estava sendo encenada:

Casal tão estranho quanto engraçado anda à solta nas ruas de Ipanema. É de fácil acesso e agrado e bem sucedido naquilo que pretende: ser estranho sem no entanto deixar de mostrar sua semelhança com muitos outros casais e ser engraçado sem se esquecer de forçar as pessoas a concluir como é difícil conviver. (...) Essa comédia de *boulevard* que pretende apenas ser engraçada tem em seu resultado final um teatro de primeira linha. Da seriedade de corpo a corpo à leveza de O Estranho Casal existe alguma diferença de profundidade e enfoque. Mas ambos são bons teatros. (...) O Estranho Casal é dirigido por Jô Soares (é importante que o ritmo desta comédia seja alucinante mas enfatizo também certas gags e cenas (tem ponto e contraponto, numa variedade de ritmos). (Dolabella, 1975)

A recepção do espetáculo foi muito positiva, e sua repercussão foi divulgada em jornais da época, como consta nas imagens abaixo:

Figura 28: divulgação O Estranho Casal



Fonte: jornal do Brasil 11 de maio de 1976

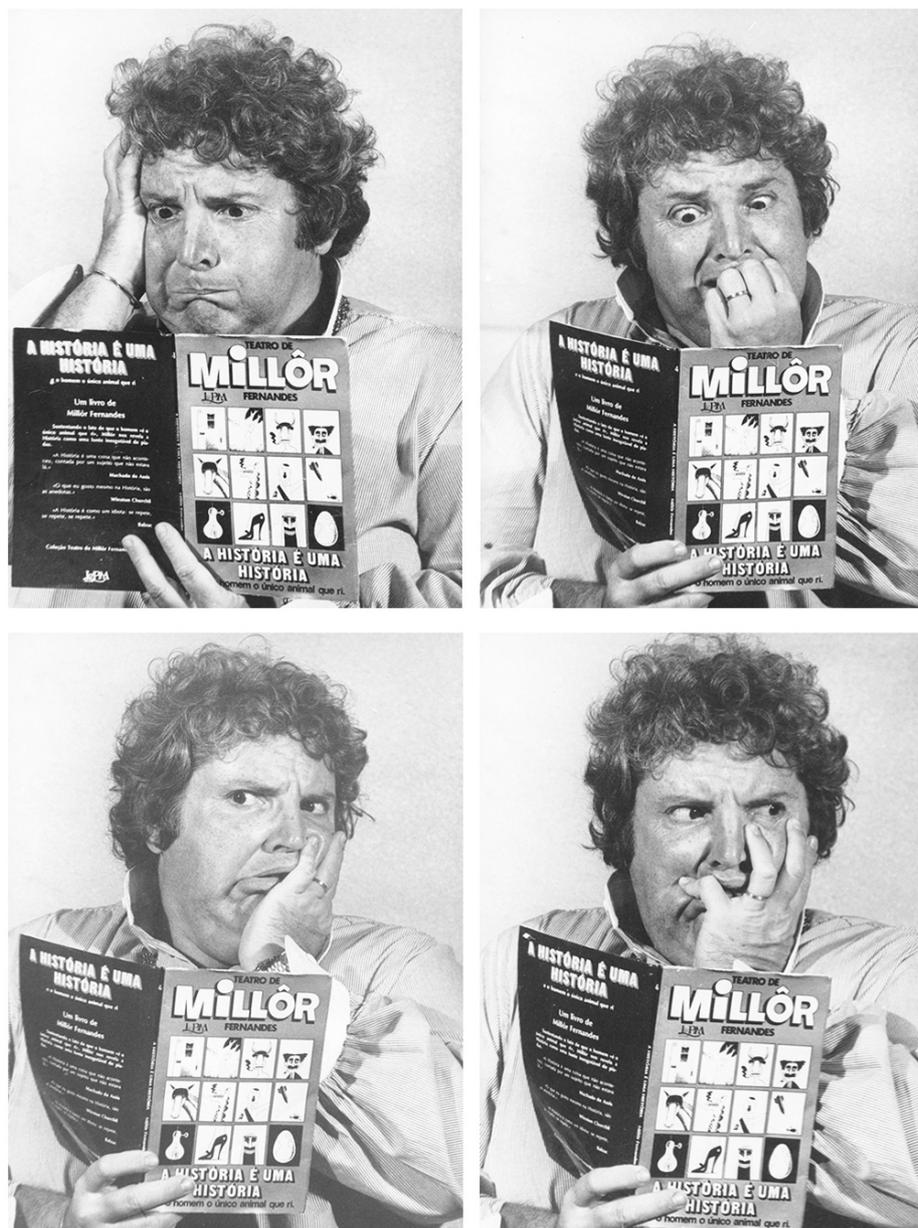
Figura 29: "tirinha" O Estranho Casal



Fonte: jornal do Brasil 30 de março de 1976

### 2.3.4 A História é uma Istória (1978)

Figura 30: Jô Soares e a história



Fonte: acervo Jô Soares

A História é Uma Istória – e o Homem o Único Animal Que Ri é um texto de Millôr Fernandes que se utiliza de fatos e personalidades históricos para desencadear um jogo de cena entre os atores. Humorado e crítico, o jogo é acelerado pela rapidez dos diálogos.

O espetáculo, segundo o autor, “foi apresentado pela primeira vez em 21 de outubro de 1976, no Teatro Interno do Centro de Convivência Cultural, em Campinas, São Paulo. Como diretor, Claudio Correa e Castro. No elenco, Flávio Galvão, Olney Cazarré e Elaine Cristina.”<sup>43</sup>

Fernandes inicia o texto teatral com explanações e sugestões para a montagem, chama de “defesa prévia” e explica:

“A história é uma istória”, ou “A história é uma história”, como escrevem os ortodoxos, ou “A história é uma estória”, como inventaram os prémoderninhos<sup>(1)</sup>, é um pequeno apanhado de idéias razoavelmente idiotas, ou relativamente tolas, que se foram formando em mim, em volta de mim, acima de mim, e por aí afora, nestes últimos quatro ou cinco mil anos. É uma visão do mundo derivada, claro, de que o Homo, que era “faber” e passou a “sapiens”, só terá salvação quando se tornar “ludens”. O que equivale a dizer que o bípede implume não tem salvação. É, definitivamente, um animal inviável<sup>(2)</sup>.

De qualquer forma, apesar de admitir que minha visão do cosmo é absolutamente pedratória<sup>(3)</sup>, quero deixar bem claro que a culpa por tudo isso que está aí não é exclusivamente minha.

1. Os pré-moderninhos resolveram escrever estória em lugar de história para distinguir história de história, se é que me entendem. Nunca tendo ouvido falar de palavras homófonas-homógrafas (homofonógrafas) começaram a escrever história sem o agá, que não incomodava ninguém, e passaram a escrever no lugar do i um e que se pronuncia i.

2. Mas eu não sou.

3. Não confundir com pedratória. O meu negócio é mesmo lapidar, atirar pedras.

À falta de memória \_

À Direção

O texto foi feito para uma encenação livre. A ordem cronológica do texto não deve, porém, ser alterada. Pode-se retirar coisas que, ocasionalmente, não se ajustem aos atores. Música incidental. Uma ou duas não mais cantadas.

As roupas dos intérpretes devem ser as mais simples possíveis, dando margem a que, em algumas cenas não muitas pequenas adições às roupas modifiquem-nas bastante. Projeções de slides. Se houver, devem ser slides grandes, de impacto. De qualquer forma, os slides não devem ser “bonitos”. As “notícias” devem ser filmadas.

<sup>43</sup> O texto A História é Uma Istória está disponível para downloads no site do autor. Acesso em 10/08/2016. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/teatro/index.htm>

A direção deve ser a mais simples, deixando o maior trabalho de criação à força de comunicação direta dos atores.<sup>44</sup>

Millôr Fernandes nasceu no Rio de Janeiro/RJ, segundo seu documento de identidade<sup>45</sup>, em 27 de maio de 1924. Foi desenhista, humorista, dramaturgo, escritor, poeta, tradutor e jornalista. Sobre sua contribuição ao teatro Yan Michalski comenta:

Ao apreciar sua contribuição ao teatro brasileiro, o crítico Yan Michalski observou que todas as atividades que Millôr Fernandes realiza têm "... uma matéria-prima comum de coerência, feita de um humanismo que paira por cima de todas as ideologias, e que se mostra cético quanto à capacidade do ser humano de superar a mediocridade da sua condição, mas ao mesmo tempo aposta na sua grandeza intrínseca, e se dispõe a lutar pelos seus direitos à preservação dessa grandeza. Seu teatro, plenamente coerente com essa visão do mundo, talvez não seja, isoladamente, o elemento que mais se destaque nesse espantoso conjunto de talentos, não obstante a autêntica revolução que ele operou no terreno da tradução. Mas sem a sua contribuição ao teatro, atividade por excelência integradora de todas as artes, a polivalência desse artista completo perderia muito da sua admirável abrangência (Michalski, 1989).

A montagem de Soares estreou em 27 de abril de 1978, inaugurando o Teatro Vanucci, no Rio de Janeiro. A equipe contou com cenário e figurino de Flávio Phebo, direção musical de Guio de Moraes, e assistência de direção de Pedro Paulo Rangel, que confirmou seu entusiasmo com o projeto: "um texto maravilhoso. (...) A produção era do Cazarré, ele produziu, a ideia era dele e ele chamou o Jô pra dirigir."<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Ibid 102

<sup>45</sup> Algumas fontes indicam como data de nascimento o dia 16 de agosto de 1923. Porém em seu site, o autor explica com humor, o desencontro: "Nascido Milton Fernandes, no Meyer, em 16 de agosto. Ou em 27 de maio? Ou em 27 de maio do ano anterior? Há desencontros de opinião na família. Na carteira de identidade: 27-05-1924. Meu amigo, Frederico Chateaubriand, sempre repetia, quando se falava que alguém estava "muito moço", isto é, aparentava menos que a idade que tinha: "Idade é a da carteira". Isto é, não adianta ter qualquer esperança contra a cronologia. No meu caso talvez a carteira esteja (um pouquinho) a meu favor." Acesso em 10 ago. 2016. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/index.htm>

<sup>46</sup> Rangel, Pedro Paulo. Pedro Paulo Rangel e Jô Soares no Teatro. São Paulo, 12/08/2016. Depoimento do artista a esse projeto.

O elenco inicial foi composto por: Antônio Fagundes, Olney Cazarré e Sandra Bréa. Posteriormente, Bréa foi substituída pela atriz Angêla Vieira, que em sua autobiografia, relembrou:

Um ano depois de começar na televisão, estreei em teatro substituindo Sandra Bréa na comédia A história é uma História, de Millôr Fernandes, com direção de Jô Soares e a convite do meu saudoso amigo Older Cazarré. O processo de ensaio de um espetáculo é maravilhoso. Fiquei emocionada quando voltei a pisar num palco depois de abandonar o balé - e agora usando a voz. Descobri que minha paixão é poder me expressar com meu corpo e com a voz, e que a cumplicidade com o público é maravilhosa. Tinha encontrado meu verdadeiro prazer, e fui perseguir o ofício com determinação e paciência. (Vieira, 2003, p. 29)

Yan Michalski, em crítica ao Jornal Do Brasil comentou sobre o texto que:

Não há humorista capaz de escrever duas horas de piadas de alto nível. Millôr permite-se algumas concessões à facilidade abaixo do padrão que dele se espera. Mas a visão da história que ele nos propõe, enfocada pelo prisma do paradoxo e às vezes do humor negro, leva a marca registrada da sua vivacidade de espírito e do seu brilho verbal (Michalski, 1978)

Sobre a direção, ressaltou que “apoiado nos muitos engenhosos figurinos de Flávio Phebo, Jô Soares concebeu um espetáculo ágil e trepidante, a meio caminho entre a originalidade, que praticamente inexiste, e os chavões do gênero, que são habilmente evitados”. (Ibid.)

Millôr Fernandes foi parceiro de Jô Soares na literatura. Como autores, lançaram Humor Nos Tempos do Collor (1992), com Luis Fernando Veríssimo. O enredo traz, humoradamente, à tona os fatos questionáveis sobre o governo do presidente Collor: “do dia da posse até o surgimento da legião milionária de almas do outro mundo, passando pelo bolero de Zélia, quilos de ouro e milhões de dólares, temos toneladas de ridículo acrescentadas à tragédia nacional” (Soares, 1992. p.5). Com a direção de A História é Uma História, texto crítico e bem-humorado de Millôr Fernandes, Soares se despede da década de 70.

## 2.4 A década de 1980

Os anos 80 são reconhecidos por um período de mudanças importantes no cenário teatral brasileiro, boa parte, resultante do processo de abertura política do fim dos anos 70. Na prática, a liberdade em poder levar ao palco questões antes oprimidas garantiu, num panorama geral, a heterogeneidade das produções.

Liberdade não só temática, mas também criativa, experimental. Foi o momento de rever linguagens, repensar os caminhos, reorganizar as estruturas poéticas que sustentavam a cena.

Os grupos de teatro citados na década de 70, Pod Minoga e Teatro do Ornitorrinco continuaram produzindo seus trabalhos. O Teatro do Ornitorrinco, aliás, alcançou fenômeno de público o espetáculo Ubu, de Alfred Jerry. Foi o momento da consolidação desse tipo de organização coletiva para pensar e fazer esse teatro autoral. Eder Sumariva Rodrigues, no V congresso da Abrace, apresentou uma reflexão sobre o teatro de grupo nos anos 80, avaliou:

A geração dos anos 80, período em que se consolida a formação de grupos estáveis em todo o Brasil, e no qual nascerá a denominação Teatro de Grupo, recebeu a contribuição de novos e importantes grupos fundados no decurso desta década: Boi Voador (SP/1985), Companhia de Encenação Teatral dirigida por Moacir Góes (RJ/1988), Lume (SP/1985), Grupo Galpão (MG/1982), Fora do Sério (SP/1988), XPTO (SP/1984), Tá na Rua (RJ/1980), Sobrevento (SP/1987), Ponkã (SP/1982), Manhas e Artimanhas (RJ/1980) e tantos outros. (Rodrigues, s.d.),

Entre os grupos de maior expressão criados em meados de 1980 está o Macunaíma. Antônio Gonçalves Filho, no livro Antunes Filho – Poeta da Cena, descreveu a guinada de Antunes como diretor, com a montagem de Macunaíma. Nesse processo Antunes reviu seus métodos de trabalho, sua concepção da cena e com a montagem de Macunaíma, fundou o grupo Macunaíma. Gonçalves Filho lembrou:

Foi, aliás, a montagem de Macunaíma, em 15 de setembro de 1978 que marcou o *turning point* do diretor, montagem criada, (...), graças a um curso para atores ministrado por ele subsidiado pela comissão estadual de cultura. (...) Por certo, a fábula sobre o herói sem nenhum

caráter comportava um mundo cheio de alusões. O apetite canibal “andradino”, só foi saciado com a carnalização assumida por Antunes, que nunca teve medo de boas influências. Ou de ser chamado de tirano, por obrigar seus atores a ver tantos filmes e assumir que quer deles entrega total. Um compromisso sagrado com o palco, uma fome de saber que transforme cada um “na síntese do conhecimento humano”, um ator que seja ao mesmo tempo intérprete e dramaturgo – isso é o que espera o diretor. (Gonçalves Filho apud Milaré, 2010, p.17)

Ironicamente, a abertura política do Brasil, também estimulou que os dramaturgos e diretores se fechassem mais em suas propostas pessoais de trabalho, muitas vezes não levando em conta engajamentos, ou posicionamentos políticos. Irônico, pois em um ambiente mais aberto para discussões políticas e sociais, atendendo à questões coletivas, optou-se durante um período, por processos mais individuais. Isso, para alguns, resultou numa escassez de peças de maior relevância na primeira metade da década de 80. Augusto Boal, celebrado diretor e dramaturgo, voltou do exílio em novembro de 1979. Em 1985 estreou *O Corsário do Rei*, que foi absolutamente mal recebida pela crítica, sob a alegação de estar em falta de sintonia com os movimentos que estavam ocorrendo no Brasil. Severino J. Albuquerque explicou:

Apesar de tão alvissareiras mudanças, o teatro brasileiro não recuperou de imediato o vigor e o entusiasmo que o haviam dominado em outras eras. A escassez de peças importantes durante a primeira metade da década de oitenta explica-se, ao menos em parte, pelas experiências dos que foram mais de perto atingidos pela censura da ditadura. Com a liberalização política, Boal voltou ao Brasil pela primeira vez em oito anos para dar palestras e dirigir seminários no Rio de Janeiro e em São Paulo em novembro de 1979, e desde então tem voltado numerosas vezes apesar de manter residência e atividades profissionais na França, onde já há vários anos dirige o Centro do Teatro do Oprimido. Convidado pelo governo do estado do Rio de Janeiro durante a primeira administração Leonel Brizóla, Boal coordenou uma Fábrica de Teatro Popular cujo objetivo era expor ao teatro aqueles que nunca tinham tido contacto com ele. Durante a temporada de 1985 foi estreada uma nova peça sua, *O corsário do rei*, mal recebida por grande parte da crítica, que nela denunciava a visão de um dramaturgo que se havia deixado entrar em desarmonia com a "realidade nacional. (Albuquerque, 2003)

Na mesma linha dos que cobravam maior engajamento na dramaturgia de Boal, algumas avaliações consideram as peças dos primeiros anos dessa década de pouca relevância, em relação a outros períodos. Segundo o crítico

Yan Michalski: Se formos procurar no palheiro a produção teatral de 1980 a 1984 as raras agulhas de qualidade que ali possam estar escondidas, só acharemos, em nível de importância que transcenda o âmbito da realização isolada para suscitar desdobramentos mais amplos. (Michalski, 1985. p.85)

Talvez, a frustração descrita por Michalski possa ser traduzida por uma expectativa em relação a produção dramaturgica. Mesmo assim, alguns nomes são unânimes quando pensados na proporção de suas contribuições. Albuquerque ressaltou:

Não obstante todas as dificuldades, tem havido indícios de grande talento entre a nova geração de dramaturgos brasileiros, um grupo que inclui nomes como Paulo César Coutinho (*A lira dos vinte anos*, estreada em 1983) e Luis Alberto de Abreu, Premio Moliere 1982, cuja *Bella Ciao* recebeu os prêmios Mambembe e Associação Paulista de Críticos de Teatro para Melhor Espetáculo de 1982. Dois dos autores cujas carreiras levantaram voo nos anos oitenta merecem especial destaque: Naum Alves de Souza (n.1942) e Maria Adelaide Amaral (n.1942). Estreada em 1981, *A aurora da minha vida*, até hoje a melhor peça de Naum Alves de Souza, revela o notável talento que o autor tem para dramatizar a existência anônima e insípida de grande segmento da população brasileira. (Ibid.)

Junto à essa nova leva de talentosos dramaturgos inclui-se vários outros, como: Júlio César Conte, com *Bailei na Curva* (1983), Plínio Marcos com *Madame Blavatsky* (1985) e Carlos Alberto Soffredini, com *Pássaro do Poente* (1987), por exemplo. João Roberto Faria completou:

Embora os anos de 1980 tenham sido genericamente identificados como um período de predominância da encenação sobre o texto e, portanto, de rarefação da produção dramaturgica, tal paisagem ganha nova perspectiva se for considerado o fato de que muitos encenadores foram autores de seus textos-espetáculos e que essa produção marcou um novo modo de avaliar e dar abrangência ao campo da dramaturgia. Esses anos talvez possam ser encarados como uma fase de transição para a década seguinte, que assistiu ao revigoramento do teatro de texto, com um interesse renovado pelos assuntos nacionais, e viu nascer ainda grupos de teatro e espetáculos-solo que produziram sua própria dramaturgia. Além do mais, a produção autoral não estancou, nem encolheu. Continuaram surgindo novos e importantes nomes como Luís Alberto de Abreu, Marcos Caruso, Jandira Martini, Miguel Falabella, Vincente Pereira, e José Antonio de Souza. (Faria, 2013, p.302)

Caruso e Martini, citados por Faria, também integram outro nicho que rendeu grandes frutos na década: o humor. Soma-se aos dois, Juca de Oliveira, autor dos sucessos *Baixa Sociedade* (1979) e *Meno Male* (1987).

Outra decorrência do humor foi o Besteiro. O termo foi empregado – e recusado por muitos autores do gênero - por Maken Luís para referir-se ao espetáculo *As Mil e Uma Encarnações de Pompeu Loredó*, de Mauro Rasi e Vicente Pereira. Sobre a importância do teatro Besteiro, Luis Francisco Wasilewski, em, sua dissertação de mestrado *Isso é Besteiro: A Obra Dramatúrgica de Vicente Pereira no Âmbito do Teatro Besteiro*, avaliou: “em meio a uma pluralidade de tendências cênicas, com o surgimento de novos encenadores, como Bia Lessa e Gerald Thomas, o besteiro foi um dos movimentos que manteve viva a dramaturgia brasileira.” (Wasilweski, 2008, p.160)

É preciso considerar que houve também uma migração expressiva dos atores de teatro para a televisão, que vivia seu apogeu oferecia mais dinheiro e fama. Porém não seriam os dramaturgos ou os atores não que deixariam sua marca na década de 80, e sim os encenadores.

Vários encenadores na década de 80 imprimiram suas assinaturas em seus trabalhos. Linguagens que passaram a sintetizar suas motivações artísticas, como é o caso, do também dramaturgo, Gerald Thomas e sua companhia de Ópera Seca. Em *Carmem com Filtro*, *Eletra com Creta* e *Quartett* é possível detectar uma grande excelência, principalmente no cuidado com a cenografia, com a luz e com a coreografia. João Roberto Faria afirmou que: “talvez work in progress seja a expressão que melhor defina o trabalho de Gerald Thomas. Tanto os espetáculos, quanto os textos do diretor são amostragens de um movimento em direção a alguma coisa que nunca chega a constituir uma obra acabada.” (Faria, 2013, p. 338)

Marcio Aurélio também incorporou os princípios cênicos, como bases estruturais em seu teatro: “ao mesmo tempo que busca clareza em sua mensagem, o diretor propõe um sofisticado jogo de cena.” (Gabriel, 2015. p.16) O diretor, através do livro *Marcio Aurélio – O que estava atrás da cortina?*, fez um relato que cabe como um importante recorte sobre o pensamento do encenador na década de 80:

A década de 1980 foi de pura reorganização estética e poética. Firmar o ponto, como se diz e avançar. A problemática fundamental, para mim, era a questão da cena e do ator. Tinha insegurança sobre os procedimentos. Era necessário sistematizar meus conhecimentos

sobre o assunto. Sentia-me estimulado a isso. (...) Cheguei então a outro ponto, se estava ou não estava contente com o meu trabalho. Num primeiro momento achei que o problema era a minha maneira de ler o texto e conduzir os atores naquele tipo de dramaturgia que estávamos trabalhando. Com o tempo fui reparando que não era isto, que era relativo diante de tantas outras questões. O problema estava na diferença do ponto de vista do diretor teatral para o encenador. Atitudes diferentes, agora a serem enfrentadas concretamente. O problema da visão dos atores e seu ideal estético e suas novas necessidades. No mais das vezes era só o impulso. Éramos muito jovens e as nossas propostas estavam fora dos cânones do teatro estabelecido, nós não conseguíamos lidar com as novas demandas que o teatro pedia. Os métodos, assim chamados, não davam conta da investida que fazíamos. Agora posso ver claramente no tempo. Como corresponder às vontades de todos se os projetos que nos propúnhamos indicavam outros caminhos? Na época, não era claro que eram projetos muito diferentes. Como organizar diferentes abordagens para conseguir uma idéia de equilíbrio interno diante de tantas vontades, juvenis, na feitura dos espetáculos? Era isso, éramos jovens. Hoje, dando continuidade a meu trabalho com atores jovens, dentro e fora das universidades, tenho uma visão mais clara e terna sobre isso. Era o tempo de descoberta. (...) Os outros caminhos que o teatro já percorreu estão aí para quem quiser refazê-los ou revisitá-los. (Aurélio apud Cunha, 2010. p.69)

Sob o ponto de vista da encenação, grandes montagens subiram aos palcos nos anos 80, começando pelo próprio Márcio Aurélio com *Lua de Cetim* de Alcides Nogueira. Além de Ulysses Cruz, da companhia *Boi Voador*, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, baseado em texto de Roland Barthes. Jovens encenadores também despontavam, como José Possi Neto, em *De Braços Abertos* e Roberto Lage, em *Meu Tio, o lauaretê*.

Com a volta de uma política mais aberta e um clima mais favorável para experimentações, uma nova geração de diretores, dramaturgos e atores, tomou frente do teatro brasileiro, possibilitando novos rumos. As inspirações individuais sobrepuseram-se sob o engajamento político. Não deixou-se de lado as questões político-sociais que guiavam aqueles tempos, mas, ganhou-se potência, pois o discurso passou a ser mais pessoal. A apropriação do discurso moveu o fazer teatral, e esse movimento é, por si só, essencialmente político.

Do pós-modernismo identificado na obra de Gerald Thomas, em espetáculos como *Carmem Com Filtro*, ao humor debochado de *Trair e Coçar é Só Começar*, de Marcos Caruso, uma infinidade de possibilidades se abriu. Os anos 80 marcaram a época de uma classe teatral jovem, na idade e no espírito,

que redesenhou a relação do teatro com o público e incorporou novas técnicas ao seu fazer teatral. Da *Performance Art* ao Teatro Besteirol, a década de 1980 revigorou o teatro brasileiro.

#### 2.4.1 Brasil da Censura à Abertura

Figura 31: divulgação Brasil da Censura à abertura / Rio de Janeiro



Fonte: jornal do Brasil de 16 abril de 1980

Brasil da Censura à Abertura é um texto escrito por Jô Soares, Armando Costa e José Luis Archanjo, baseado na obra de Sebastião Nery. O enredo da peça foi inspirado no folclore político de Nery, que trata da história dos políticos e da política brasileira. Segundo o autor “a metade vi, ouvi e sei que são verdadeiras. A outra metade me contaram, anotei e publiquei. Comecei a publicá-las em 1971, quando a censura era brutal e proibia falar dos cassados. Escrevendo todo dia, usava as histórias para driblar a censura”. (Nery, 2014)

Sebastião Nery nasceu em Jaguaquara, Bahia, em 08 de março de 1932. É jornalista, político, e, de acordo com o crítico literário Franklin do Oliveira:

É, antes de tudo, um escritor – um homem que sabe dizer, precisamente porque sabe pensar. São suas qualidades inatas de escritor que lhe permitem ver o que os simples colecionadores de fatos não intuem ou percebem. A estas virtudes literárias- clareza, ironia, agilidade de dicção, senso polemico, riqueza de argumentos – Sebastião Nery alia uma concepção da vida de timbre humanístico: para ele, o homem é a raiz de todas as coisas. (Oliveira in Nery, 1975, Contracapa)

A montagem de Soares estreou no dia 27 de março de 1980, no Teatro da Lagoa, no Rio de Janeiro. A direção de Soares tinha estrutura semelhante a do Teatro de Revista, através da história fragmentada em quadros e da utilização de humor político. O elenco foi composto por Marília Pêra, Marco Nanini, Sílvia Bandeira e Geraldo Alves.

Pêra estava grávida quando recebeu o convite para integrar o elenco, mas não recusou. Soares e Pêra deixaram acertado que, quando fosse preciso, a atriz seria substituída. “Isso só aconteceu uma semana antes de Nina nascer, quando Camila Amado entrou em seu lugar e logo depois do parto, Marília já estava de volta ao espetáculo, com os mesmos biquínis, saltos altos e demais figurinos.” (Souza apud Souza e Pera, 1999. p.129)

Marília Pêra narrou sua experiência no espetáculo:

O Jô queria, de uma certa forma, lançar a Silvia Bandeira, com quem estava namorando. Ele queria escorá-la com bons atores, e já tinha na mão o Geraldo Alves, e o Nanini, que foi indicado por mim. Eu já estava com três ou quatro meses de gravidez e a gente assumiu isso, eu entrava de barriga de fora. Eu adoro estar grávida. O Jô foi muito bacana comigo: nas semanas que eu fiquei fora do espetáculo, ele continuou me pagando. Hoje em dia, isso é obrigatório por lei, mas em 1980 não era. Eu fiz vários personagens em Brasil da Censura à Abertura, inclusive alguns homens, e não acho que fiz bem. Depois em Doce Deleite eu fiz um outro homem, e também não fiz bem. O espetáculo foi muito bem recebido no Rio e em São Paulo. E então, apesar de adorarmos fazer Brasil da censura à Abertura, o Nanini e eu começamos a imaginar um espetáculo que tivesse um tipo de humor que não fosse pastelão, que não fosse um escracho, um tipo de humor mais delicado, mais refinado.” (Pêra apud Souza e Pera, 1999, p.129)

Flávio de Souza, descreveu que foi a primeira vez que Marília interpretou personagens masculinos, eram políticos em sua maioria, e que a barriga da gravidez não foi problema, segundo ele, até ajudou a construir as “raposas velhas barrigudinhas”. Souza faz uma divertida descrição sobre a formação artística de Marília, comparando com:

Uma pizza *mezzo* Dulcina de Moraes, *mezzo* Henriette Morineau, *mezzo* Manuel Pêra, *mezzo* Dinorah Marzullo. Em Brasil da Censura à abertura as fatias Pêra, Dulcina e Morineau estavam de molho, e a fatia Dinorah dominava o cardápio, com a influencia de Dercy Gonçalves temperando as muitas personagens. (Souza apud Souza e Pera, 1999, p.129)

Na mesma linha de raciocínio da comparação de Souza, Luis Francisco Wasilewski, em sua dissertação de mestrado sobre o Teatro Besteirol, depois de analisar uma passagem do livro O Palco dos Outros, de Sérgio Britto, afirma que “houve no teatro brasileiro uma linhagem do humor escrachado, cuja “célula mater” é atribuída a Dercy Gonçalves.” (Wasilewski, 2008, p.60)

Em crítica para o Jornal do Brasil, em 2 de abril de 1980, Macksen Luiz fez suas considerações sobre a montagem, mas, paralelamente, exibiu a opinião do professor Sobral Pinto, político citado no espetáculo. Pinto, segundo Luiz, não assistiu a montagem de Soares, mas leu o texto, e afirmou: “não gostei da peça, que tem a pretensão de historiar a política nacional de 1930 até hoje. Não há o relato de muitos episódios verdadeiros. Mas há, também, o relato de muitos outros que nunca ocorreram, o que tira à peça o valor de documento histórico.” (Luiz, 1980)

Por ser um espetáculo inspirado no Teatro de Revista onde, “o objetivo maior desse teatro é oferecer ao público uma alegre diversão. Mesmo (...) política e muito crítica.” (Veneziano, 2006. p.34) Não é objetivo do texto comprometer-se com fatos que transmitam a verdade, o público vai na intenção de se divertir, não de se informar. Macksen Luiz confirmou:

Ao público, de qualquer forma, parece secundária a veracidade. Muito mais voltada para o grotesco do fato político, a plateia se delicia com o provincianismo do jogo pelo poder, aumentando a sua participação através do riso, quanto maior for o patético. (Ibid.)

A peça cumpriu seu objetivo perante o público e incomodou mais, talvez, a classe política retratada no palco. Na estreia para convidados, Leonel Brizola estava na plateia, no intervalo, foi até o saguão de entrada, onde um grupo perguntou-lhe o que ele estava achando da peça:

Brizola, sorriso encabulado e um tanto contrafeito, respondia: - Engraçado, engraçado. É divertido. A opinião de Brizola – que não é personagem do espetáculo, ao contrário de seu cunhado Jango e do hoje adversário Miguel Arraes – foi compartilhada pela plateia, ainda com maior entusiasmo. Riu-se durante todo o espetáculo. (Ibid.)

Sobre as escolhas da direção de Soares, Maksén avaliou:

Como Brasil da Censura à Abertura se equilibra entre o show e o teatro de revista – as cenas nada mais são do que os velhos esquetes que poderiam estar num espetáculo da praça Tiradentes – nem sempre é importante conhecer as figuras personificadas. Basta sabe-las políticos, basta conviver com suas manhas. Os comentários musicais de Edson Frederico, que se iniciam com a profonia do Guarani e terminam com um samba exaltação, sublinham a caricatura (ou verdadeiro retrato?) da vida política brasileira. Mais para a farsa do que para a Revista, Brasil da Censura à Abertura é uma grande brincadeira, agora permitida. Os políticos estão no palco. Na plateia, só há o riso. (Ibid.)

A plateia entendeu a proposta e garantiu o sucesso da temporada, que se estendeu por um ano. Em um artigo de Aramis Millarch para o jornal Estado do Paraná em 12 de abril de 1980, o jornalista afirma:

Em cartaz há 13 dias no Teatro da Lagoa, no Rio de Janeiro, a peça "Brasil: da Censura à Abertura", estreia de Sebastião Nery como dramaturgo - com ajuda, naturalmente, do diretor Jô Soares e co-dialoguista Armando Costa, está tendo um grande público. Tanto é que, a curto prazo, não haverá possibilidades da produção - estrelada por Marco Nanini, Marília Pera e Sílvia Bandeira - viajar, como desejaria Nery. (Milarch, 1980)

A peça realizou também uma temporada em São Paulo. Estreou em 18 de março de 1981 no Teatro Brigadeiro, com o mesmo elenco.

Em 15 de abril de 1981, Jefferson Del Rios escreveu uma crítica, publicada em 2010 em seu livro, mostrando sua simpatia por Marília Pêra, o texto inicia dessa forma:

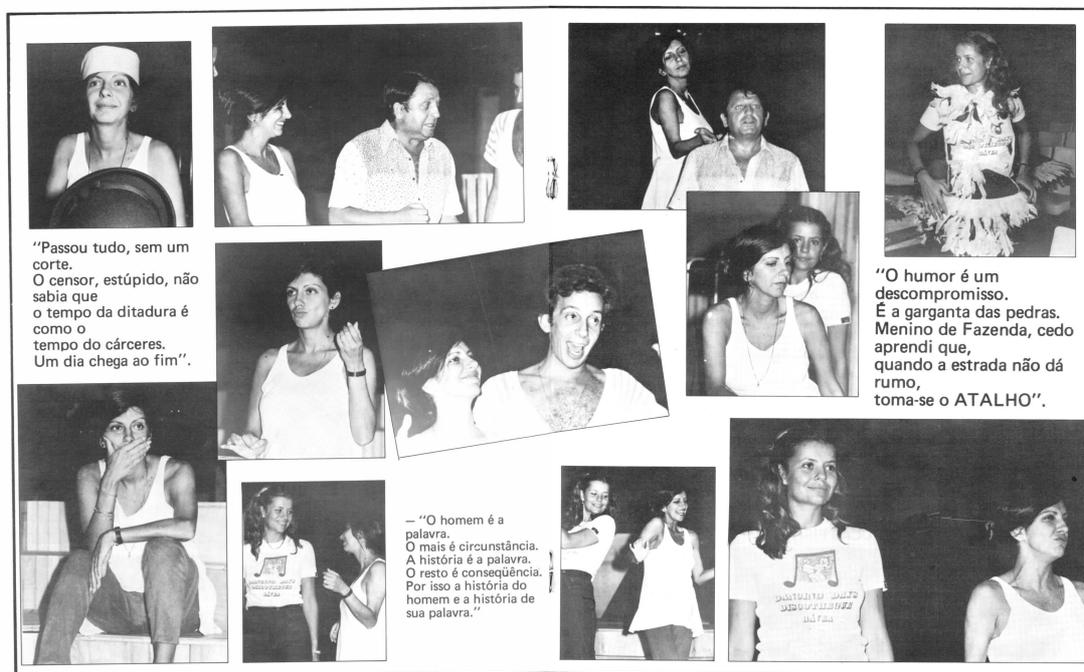
O sorriso de Marília Pêra. Em qualquer circunstância, é preciso conhecer o sorriso esplêndido de Marília Pêra. O resto vem depois.

Ou, para que tudo fique mais claro, é necessário sentir o luminoso fio de simpatia e calor humano que liga o sorriso ao olhar de Marília Pêra. Então sim, o resto vem depois. (...) Quando o pano se abre, o espetáculo começa e Marília Pêra entra sorrindo para a plateia, Brasil da Censura à Abertura tem meia parada ganha. Porque Marília nasceu para estar ali, sorrindo (ou chorando). E é assim que nós a amamos. (Del Rios, 2010, p. 207)

A mesma simpatia, Del Rios não teve pelo espetáculo como um todo. Como na temporada carioca, por parte dos políticos, o crítico sente falta de um texto compromissado com fatos verídicos e o desagrada o fato de satirizar a política:

O espetáculo faz a típica exposição da atividade política como uma variante de malandragem, falta de cultura, de seriedade e corrupção. Foi, este raciocínio que orientou o golpe militar de 64, e que orienta os sólidos preconceitos de setores desinformados e intrinsecamente conservadores da classe média. (...) Se mete a dramatizar a história incorrendo em bobagens mistificadoras como a de juntar em um só texto as falas ou documentos de Getúlio, João Goulart e Jânio a pretexto de denunciar ingerência externa nas crises nacionais. Ora, o primeiro se matou e o segundo morreu no exílio. Sejam sérios. (Ibid.)

**Figura 32:** atores em Brasil da censura à abertura



Fonte: programa do espetáculo

O crítico termina a avaliação dizendo que “a inteligência humorística de Marília/Nanini garante a noite. Merecem carinho e aplausos porque – mesmo navegando num rio de superficialidades – são reconhecíveis como donos e continuadores do palco. Gente de teatro.” (Ibid.)

Na divulgação do espetáculo, além do serviço, era comemorada o sucesso da temporada carioca:

**Figura 32:** divulgação Brasil da Censura à abertura / São Paulo



Fonte: jornal Folha de São Paulo de 19 março de 1981

Brasil Da Censura à Abertura foi o único trabalho em direção teatral de Jô Soares nos anos 1980. Não relacionamos aqui os solos que Soares fez durante esse período, a esses, se reserva um sub item específico. A volta aos palcos do diretor, demoraria para se dar novamente.

## 2.5 Década de 2000

Depois de Brasil Da Censura à Abertura (1980), Jô Soares passou 22 anos sem dirigir um elenco em uma montagem teatral, fato que só se daria novamente em *Frankeinsteins* (2002). Vale lembrar, que mesmo não assumindo a batuta na direção de elenco de suas montagens, Soares viveu um intenso período produtivo no teatro com a apresentação de seus espetáculos solo. Em entrevista ao programa *Roda Viva* de março de 1990, o ator Cacá Rosset indagou Soares sobre seu afastamento na condução de espetáculos como diretor, e, questionou sua exclusiva dedicação aos solos humorísticos:

Cacá Rosset: Você, ultimamente, no teatro só tem feito os shows. Mas você fez teatro, você dirigiu, fez vários espetáculos como ator, enfim, teatro de prosa. Você parou de fazer teatro por quê? Você tem vontade, você tem algum projeto, você teria vontade fazer teatro?

Jô Soares: Acontece o seguinte, eu acho que um ator em cena é teatro. Então eu faço o meu espetáculo no teatro, não é: “Ah! É show disso, é não sei o quê...”. É um ator em cena fazendo personagens, com plateia, logo é teatro.

Cacá Rosset: Você dirigiu *Romeu e Julieta*, você fez várias...

Jô Soares: Claro. Agora eu fiz, como diretor: *Romeu e Julieta*, o *Casamento do senhor Mississippi*, eu fiz [Eugène] Labiche [dramaturgo e escritor francês], *Os 30 milhões do americano*, enfim, dirigi um monte de espetáculos e fiz também peças de teatro com elenco etc, como ator também. Claro que é uma coisa que me agrada muito, mas no momento atual do Brasil, de alguns anos para cá, eu achava mais importante fazer um espetáculo em que eu tivesse a liberdade de sair, todo dia, inteiramente do texto, entende? Porque a evolução do surrealismo no Brasil foi tão grande que não havia peças surrealistas que retratassem aquilo que estava acontecendo. Então a melhor maneira de você acompanhar, era você fazer um espetáculo sozinho, onde você pudesse falar de tudo. Então por isso é que, até então, é o que eu venho fazendo. Mas é claro que quando eu estou fazendo isso e estou fazendo televisão e estou escrevendo para a [revista] *Veja* e estou escrevendo para o *Jornal do Brasil*, eu não tenho tempo de dirigir um espetáculo ou de fazer um espetáculo como ator. Mas é claro que eu adoro.<sup>47</sup>

Se de uma década para outra, as narrativas, os movimentos, a política, os hábitos e o cotidiano das pessoas mudam, podemos dizer que da década

<sup>47</sup> Entrevista de Jô Soares ao programa *Roda Viva* da TV Cultura em 26 mar. 1990. Acesso em 03 jul. 2016. Disponível em:

[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/492/entrevistados/jo\\_soares\\_1990.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/492/entrevistados/jo_soares_1990.htm)

de 1980 para os anos 2000, as rupturas foram colossais. Principalmente por um advento: a revolução digital.

O acesso ao material de pesquisa dessa dissertação, pode ser um bom fator de medição a respeito da quantidade e da facilidade ao acesso de documentos, comparando as décadas de 80 e 2000. A partir desse ponto, a variedade de informações disponíveis na rede aumenta consideravelmente, não só pelo advento da internet, mas pela facilidade trazida através dos meios digitais, como: máquinas fotográficas, filmadoras, impressoras, computadores e seus desdobramentos.

Os palcos dos anos 2000 trazem para a cena esse tipo de motivação, essa ideia de conexão, de rede. Segundo Bernardo Fonseca Machado:

Em São Paulo, especialmente na virada do século XX para o XXI, organizou-se uma rede de agentes interessados em produzir teatro. O fato é que esse grupo – sem nome definido, mas existente – partilhou e partilha signos, possui origens sociais comuns e circula nos mesmos locais – são atores, diretores, dramaturgos, professores, pesquisadores, que trocam informações, andam juntos, bebem, conversam, são amigos... E foi justamente esse conjunto restrito de pessoas que começou a compartilhar o interesse pelo “teatro de pesquisa”, bem como a urgência em realizá-lo. (Machado, 2013.)

A década de 1990 foi marcada por um retorno ao texto, à força da palavra em cena. Como fez Moacyr Goes em *Os Gigantes Da Montanha* (1991) e *Antígona* (1992); e Márcio Aurélio em *Ricardo II* (1992), *A Bilha Quebrada* (1993) e *A Senhorita Else* (1997). Outro bom exemplo disso, foi o trabalho do Teatro da Vertigem. Marici Salomão, em artigo publicado na revista *Sala Preta*, confirmou:

Uma das mais importantes formações da década de 90 é o Teatro da Vertigem, do diretor Antonio Araújo. Sua trilogia bíblica – *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000) – torna-se o principal fenômeno da década, construída como processo colaborativo com as participações, em cada uma das montagens, dos dramaturgos Sérgio de Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Fernando Bonassi, respectivamente (Salomão, 2009, p.90)

Essa tendência foi levada aos anos 2000, o que rendeu espetáculos de grande impacto, não só na encenação, mas também em sua dramaturgia.

Nessa década surgem espetáculos essenciais para se entender fatos relevantes ao país (*Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, de Bosco Brasil e *Apocalipse 1,11*, de Fernando Bonassi com o Teatro da

Vertigem, são alguns exemplos). Mas o nome que surge na primeira metade da década é Newton Moreno, autor de Deus Sabia de Tudo e não Fez Nada (2001), Dentro (2002) e do grande sucesso Agreste (2004), com direção de Marcio Aurélio. Sua temática é inusitada, formada pela tríade homoerotismo, desejo e memória. (ibid., p. 123)

Essa atenção especial à dramaturgia, talvez tenha desencadeado também, um outro fenômeno próprio da década: o teatro aliado à pedagogia. João Roberto Faria observou:

Um fenômeno recorrente nos anos 2000 é a presença cada vez mais comum de criadores de teatro em departamentos de graduação ou pós-graduação em arte cênicas das universidades brasileiras. Em geral, são encenadores-pedagogos que associam o ensino do teatro à criação colaborativa, feita em seus próprios grupos, estabelecendo um trânsito profícuo entre princípios de criação e métodos pedagógicos. (Faria, 2013, p.366)

Representam alguns exemplos desse nicho que une a figura do encenador a um grupo, através da academia: Antonio Araujo e Cibele Forjaz, na Usp, através da Cia Livre; Márcio Aurélio, na Unicamp, através da Cia Razões Inversas; Maria Thaís, na Usp, através da Companhia de Teatro Balagan; Verônica Fabrini, na Unicamp, através da Boa Companhia; e Luís Otávio Burnier, na Unicamp, através do Lume.

Nesse panorama de intensa criação e, acima de tudo, reflexão, Jô Soares anuncia sua volta como diretor em 2002. Durante o período de lançamento de seu novo trabalho, uma matéria jornalística fez uma pequena retrospectiva sobre a uma parte da carreira do diretor, já, segundo as palavras do colunista, menos lembrada:

A fase teatral de Jô - e não se trata aqui dos seus shows de humor realizados no teatro - é pouco conhecida pelo grande público, mas o apresentador tem uma longa história com o palco, que começou na década de 60. Jô estreou no teatro ao lado da diva Cacilda Becker, dirigido por Walmor Chagas, na peça 'Oscar'. Foi também no início dos anos 60 que ele começou a dirigir espetáculos, como 'Soraia, Posto 2', de Pedro Bloch, e 'Os Sete Gatinhos', de Nelson Rodrigues. É essa fase da sua carreira que recupera agora com 'FrankensteinS', produção bancada totalmente por ele, por falta de patrocínio. O custo disso ele não revela (Quem Acontece, 2002).

Sobre não ter voltado antes para as direções teatrais, Jô Soares explicou:

- Muitas pessoas me procuraram com projetos teatrais, mas nenhum me despertou atenção. Não sentia falta do palco porque sempre estou nele com meus shows. Teatro é um vício só comparável ao viciado em computador. Não tenho nostalgia em relação a nada, não

sou flash back, mas há coisas que marcam e te transformam, como trabalhar com Cacilda Becker - disse Jô, em entrevista em São Paulo. (Ibid.)

Talvez Soares não soubesse, mas a partir desse momento, “o vício” seria responsável pelo seu retorno definitivo ao posto de diretor teatral.

### 2.5.1 Franksteins (2002)

**Figura 33A:** elenco reunido com o diretor



Fonte: acervo pessoal

**Figura 33B:** a criatura



Fonte: programa do espetáculo

*Frankensteins*, é o nome da peça teatral de Eduardo Manet. É também o nome do personagem visto nos mais variados meios, como: filmes, livros, séries e *cartoons*. Inspirado no romance de Mary Shelley, *Frankeinstein*, faz parte da cultura popular e discute a relação interdependente entre o criador e a criatura.

Mote também do texto de Manet, a Criatura (Frankenstein), além da ligação com Vitor Frankenstein, seu criador no romance, questiona também a autora do mesmo, Mary Shelley. A história se completa com a chegada de Charlotte Bronte, que busca Shelley por acreditar que sofrem de um problema parecido: Bronte não consegue se desligar de Jane Eyre, personagem criada por ela, com personalidade complementar à dela. Em suma, Eduardo Manet propõe o encontro fictício entre as escritoras inglesas Mary Shelley e Charlotte Brontë com suas famosas criações literárias, Frankenstein e Jane Eyre, respectivamente.

Manet nasceu em 1927, em Cuba. Jornalista, ator, diretor, escritor, autor teatral e membro do Conselho Administrativo da *Société des Auters et Compositeurs Dramatiques* (Sacd) e administrador do teatro do Sacd. Amigo de juventude de Fidel Castro e Raul Castro, participa da revolução cubana em 1959, passando a dirigir o Teatro Nacional de Cuba. Mais tarde, decepcionado com os rumos do movimento, muda-se para Paris, onde já havia estudado teatro, e naturaliza-se francês. É autor de várias peças de teatro como: *Les Nonnes* (As Freiras) de 1969; *Madrás, La Nui où* (Madras) de 1975 e *Livret d'opera* (Libreto de Ópera) de 1998.

A montagem de Soares, contou também sua tradução, e estreou no dia 15 de agosto de 2002, na sala menor do Teatro Cultura Artística, em São Paulo. Sobre a montagem de Soares, a atriz Clara Carvalho, em depoimento a esse pesquisador, relatou:

Ele montou o Frankeisteins sem lei nenhuma. Montou com o dinheiro dele. Foi uma coisa que ele resolveu fazer. Cenários maravilhosos da Daniela Thomas, era uma coisa primorosa. Figurino do Cassio Brasil, tudo com *shantung*, com capricho, requintes. Assim, tudo o que a gente podia ter de melhor, ele produzia pra gente ter.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Carvalho, Clara. *Frankensteins*. Depoimento a esse pesquisador em 06 dez. 2016.

Integraram o elenco: Bete Coelho, Clara Carvalho, Mika Lins e Paulo Gorgulho. A assistência de direção de Tarcísio Filho e a música original de Antônio Carlos Neves. A cenografia foi de Daniela Thomas e André Cortez; a luz de Thelma Fernandes; os figurinos de Cássio Brasil; a sonoplastia de Souheil Sleman; a caracterização de Westerley Dornellas; e a máscara de F.J Cristiano.

Bete Coelho e Mika Lins, estavam em busca de um texto para levarem aos palcos. Foi Soares quem sugeriu Frankenstein: “descobri que esse texto tinha tudo a ver comigo porque tem um humor que não é escrachado, farsesco. Trata até do relacionamento entre pais e filhos.” (Quem Acontece, 2002)

Sobre a possibilidade de ter Jô assinando a direção e sobre seu personagem na peça, Coelho contou: “quando soube que ele estava interessado, eu e a Mika parecíamos duas bandidas atrás dele. Ele também foi perseguido por suas criaturas”<sup>49</sup>, brincou a atriz, se referindo ao enredo da história. Clara Carvalho foi a última a integrar o grupo e, em depoimento a esse pesquisador, narrou sua trajetória para chegar em Frankensteins:

A minha experiência em 2002 foi um momento muito importante na minha vida, ele me convidou, eu fui chamada pra fazer uma... um teste, uma leitura na casa dele, ele já tinha a Mika Lins, a Bete Coelho e o Paulo Gorgulho, acho que já tava também praticamente tratado pra fazer, já tava combinado. E faltava o personagem da Mary Shelley, e aí me indicaram, e eu recebi um telefonema do Tarcisinho, do Tarcisio Filho que foi assistente dele na montagem pra fazer uma leitura na casa dele, pra ele me conhecer, pra poder fazer o personagem da Mary Shelley. Bom, eu fiquei super nervosa, super empolgada. Ir à casa do Jô Soares, que eu só conhecia de televisão e tudo... foi uma coisa assim bem “cinderela” foi muito legal. E eu fui. Nós fizemos a leitura com ele e ele me contratou na hora. Ele fechou comigo na hora. Foi um momento assim, super emocionante, fiquei felicíssima.<sup>50</sup>

Sobre o período de ensaios, o trabalho de mesa, e o cuidado de Jô Soares com a tradução, Carvalho apontou:

Aí nós começamos o processo de ensaios, que era na casa dele. Ele ainda não tinha aquele apartamento de baixo. Foi lá no apartamento dele mesmo. Fizemos muita leitura de mesa. Ele tinha um cuidado

---

<sup>49</sup> ibid

<sup>50</sup> Ibid.

com a tradução do texto. A gente refazia muito, quer dizer, ele fazia muito aprimoramento o tempo todo. (...) acho que foram dois meses de ensaios intensos, sempre de noite, porque ele sempre gostava de ensaiar de noite.<sup>51</sup>

Sobre a contribuição de Soares para a construção de sua personagem Mary Shelley, e a respeito das percepções da atriz sobre o processo, Carvalho acrescentou:

Foi muito puxado, foi uma experiência com um diretor extremamente rigoroso, extremamente carinhoso também, respeitoso. Era muito agradável estar na casa dele, aquilo era uma coisa pessoal, amorosa, que ele fazia. (...) Foi uma das pessoas que eu fui mais dirigida. Todos os gestos, as entonações, o movimento. Ele tinha uma visão muito interessante, porque era também uma visão de ator né... Porque como o Jô é ator ele tem uma... ele sente... ele sabe... ele sabia como era aquela Mary Shelley. Ele lia o personagem e aquilo era de uma riqueza. Eu pensava: Meu Deus como é que eu... ele faz tão bem, sabe, ele faz tão bem! Ele entende isso. E foi assim, uma experiência sensacional. (...) Eu chorei muitas vezes, eu vinha pra casa desesperada porque ele é muito exigente. Teve hora que eu achei que eu não ia conseguir fazer, porque eu achava que eu nunca ia conseguir fazer aquilo do jeito que ele estava querendo, mas no final, quando a coisa foi fechando, foi ficando pronta, Meu Deus do céu! Foi tão legal de fazer. Foi um processo – pra mim – sofrido, eu fui exigida, eu acho que eu mudei de patamar como atriz trabalhando com o Jô. A seriedade, o rigor dele. (...) Um desafio imenso, uma emoção muito grande (...) foi um momento lindo da minha vida, eu tenho uma gratidão enorme por esse trabalho.<sup>52</sup>

Carvalho emendou citando uma entrevista que viu com a atriz Bibi Ferreira no próprio Programa do Jô. A Atriz falou sobre a peça que Soares havia dirigido com ela, *As Favas Com os Escrúpulos*, de Juca de Oliveira. Segundo Carvalho, Bibi Ferreira disse uma coisa muito parecida com o que ela sentia: “ela disse que ficou nervosíssima no começo, porque ele sabe o que ele quer. Ele ouve o personagem. Ele tem uma escuta interna daquilo.”<sup>53</sup> Carvalho apontou também as qualidades dos parceiros de cena, que, segundo ela, respondiam muito bem às coordenadas emitidas por Soares. Destacou o trabalho minucioso que Soares fez com Gorgulho: “o Jô marcou aquele Frankenstein no mínimo detalhe, na virada de cabeça, o Paulo fazia um

---

<sup>51</sup> Ibid

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> ibid

trabalho deslumbrante. Porque a gente estava muito apoiado, muito seguro. Cada gesto que a gente fazia, cada entonação, aquilo era uma joia.”<sup>54</sup>

Sobre o trabalho de direção de Soares e a forma do diretor em conduzir o processo de criação do espetáculo, Carvalho disse:

Ele como diretor é um cara de um cuidado, de um rigor muito impressionante porque, apesar dele ser um cara muito engraçado, toda essa coisa que a gente conhece, completamente espirituoso e divertido, ele é uma pessoa de um rigor, de um conhecimento, de um nível de exigência com o ator muito grande. (...) O Jô pra mim tá num lugar muito especial. No meu coração, na minha trajetória, na minha lembrança. É um diretor que eu amo muito, que eu respeito muito e eu vou amá-lo muito pra sempre.<sup>55</sup>

Carvalho destaca o conhecimento de Soares, por consequência, ressalta seu rigor e sua exigência como diretor. Sobre o diferencial da direção de Frankensteins, em comparação a outras experiências que teve, Carvalho relatou:

O diferencial do Jô, (...) é a cultura dele, a cultura teatral dele que é uma coisa que, com essa coisa de televisão, eu não tinha essa dimensão, até eu encontra-lo como diretor. A cultura pessoal que é imensa. A referência de grandes atores, do pessoal do TBC. A referência de anos e décadas de teatro que ele acompanhou atentamente. É a solidez. Até um aspecto tradicional de direção. O diferencial dele é a extraordinária cultura, teatral e geral. Uma cultura de literatura, de pintura. Referências de teatro, de cinema, de ópera. É uma coisa inesgotável. Uma coisa riquíssima.<sup>56</sup>

Clara Carvalho finalizou o depoimento analisando Frankeinsteins de Jô Soares como “uma joia rara, um *divertissement* literário, como ele gostava de chamar, era uma peça que levava uma hora só, era curtinha. De um requinte, de uma beleza.”<sup>57</sup> A atriz foi indicada ao Prêmio Shell e contemplada pelo Prêmio APCA, por sua Mary Shelly, naquele ano.

Em crítica do dia 17 de agosto de 2002, na Folha de São Paulo, Sergio Salvia Coelho avaliou:

"FrankensteinS" é um espetáculo de cinco atores que se completam - sendo que quatro estão no palco e um na direção. Que isso não seja lido enquanto ironia contra Jô Soares. Já não se espera mais no teatro hoje que o diretor seja um criador autônomo que imponha sua

---

<sup>54</sup> ibid  
<sup>55</sup> Ibid  
<sup>56</sup> Ibid.  
<sup>57</sup> ibid

marca por cima dos atores, mas que se coloque à disposição do ofício deles - e se for alguém que domine tão bem o timing de comédia quanto Jô, nada pode dar errado. (...) Porque, desnudando a precariedade da personagem de ficção, que só se justifica por ser incompleta, a peça acaba prestando uma homenagem também ao ofício do ator, esse herói frágil, cobaia de todas as dúvidas. A homenagem não poderia estar em melhores mãos. (Coelho, 2002)

O espetáculo cumpriu, também uma temporada na cidade do Rio de Janeiro. Estreou em 09 de maio de 2003, no Teatro das Artes. O elenco foi inalterado.

De maneira sintética, Marina Monzillo em matéria para a revista isto É Gente, define a experiência com o espetáculo: “com um time de atores de primeira linha e uma direção enxuta de Jô, Frankensteins figura entre os programas de alta qualidade que a cidade oferece. Monstros da literatura e do teatro.” (Monzillo, 2002)

### 2.5.2 Ricardo III (2006)

Figura 34 – elenco e direção em ensaio



Fonte: acervo pessoal

O segundo texto de William Shakespeare encenado por Jô Soares foi Ricardo III. Avaliado como um drama histórico, a história narra a ardilosa ascensão de um homem que, depois de ajudar seu irmão mais velho a assumir o controle da Inglaterra, fomenta conspirações, faz alianças com companheiros - a quem trai sem culpa, e ordena a morte de qualquer um que tente impedi-lo de conquistar o poder.

Escrita por Shakespeare entre 1592 e 1593, a história narra a saga de Ricardo III, um homem com uma deformidade física e com uma ambição tão grande quanto a falta de escrúpulos para alcançar o que deseja.

O texto original é composto de 5 atos e 48 personagens. Porém, segundo Soares (2006), nunca foi encenado na íntegra. O diretor trabalhou, em média, seis meses sobre o texto, para ganhar mais fluência e para preservar a poesia contida no original, antes de iniciar o trabalho de mesa e ensaios com as marcações, Soares afirmou: "Eu só aceitei dirigir 'Ricardo III' com a condição de fazer também a tradução e adaptação, e a direção começou na primeira frase traduzida" (Vasquez, 2006)

Sobre a tradução e adaptação de Soares, o diretor Gabriel Villela comenta:

O grande herói-vilão, o javali sanguinário, apresenta-se ao espectador-leitor adotando um expediente muito caro ao teatro popular no mundo todo: a fala direta e o olhar grudado em nós, tornando-nos pactários de sua perversidade, de sua devassidão e do seu desejo desenfreado pela coroa. Fascina a todos. Sintético, coloquial, íntimo dos conflitos dos clãs de York e Lancaster, Jô Soares traz-nos a mais recente tradução e adaptação do drama histórico "Ricardo III" de William Shakespeare. Uma realização que está em conformidade com os originais do bardo inglês, mas que não se atém às formas rebuscadas, parnasianas das traduções do século passado. Talvez seja pelo fato de Jô ser um homem da literatura, um profundo conhecedor de teatro, um excepcional ator, sua tradução realça a contemporaneidade desta obra sem hora nenhuma valer-se de comparações e analogias com os tempos de hoje. Jô, como tradutor e adaptador, transita com maestria entre o tempo gramatical e o tempo dramático do verbo shakespeariano. E entrega-nos, ao final da leitura, um Ricardo III tão suave como arame farpado...(Shakespeare [trad. Jô Soares], 2006)

A montagem de Soares estreou em 27 de maio de 2006 no Teatro Faap, em São Paulo. A assistência de direção foi feita por Roney Facchini; a cenografia por Aby Cohen e Lee Dawkins; os figurinos por Cássio Brasil e

Verônica Julian; a música original e concepção sonora por Eduardo Queiroz, a iluminação por Telma Fernandes; a preparação corporal por Renata Melo; e as fotografias por Priscila Prade. O elenco era composto por Ary França, Denise Fraga, Edu Guimarães, Fábio Herford, Glória Menezes, Ilana Kaplan, Jiddu Pinheiro, Kiko Marques, Laerte Mello, Maria Manoella, Marco Ricca, Marcos Cesana, Marcos Suchara, Rodrigo Lombardi e Roney Facchini.

Em depoimento a esse pesquisador, Ary França narrou sua experiência com o processo de montagem orquestrado por Soares:

O Jô é um diretor muito delicado. Ele trata os atores como ele trata todo mundo, de uma forma muito cortês. É uma relação onde não há uma grosseria, nada desse tipo, tudo é falado com uma voz sempre muito calma. Ele tem uma visão – sempre - da peça muito clara, já na cabeça dele. No Ricardo III ele parecia já ver exatamente como seriam as nossas atuações. De modo que no primeiro dia ele já fez a leitura da peça. Nós o ouvimos. Ele leu todos os personagens. Ou seja, ele tinha já tinha ideia do que ele queria de cada um de nós. De como ele queria a aproximação que nós fizéssemos com aquele personagem.<sup>58</sup>

O ator relata, que Soares tinha em mente um desenho do que seria a montagem, em seus variados detalhes. Questionado sobre o espaço de criação do ator dentro uma estrutura já tão marcada, e sobre o auxílio de do diretor nessa busca, França responde:

Quanto a liberdade, ele dava uma certa liberdade sim, pra gente. Claro, ele não é um ditador como eu disse, ele é uma pessoa muito gentil, mas ele já tinha uma visão, assim, de como seria o desenrolar, a história toda dessa personagem, um pouco como ele ia falar ou qual seria o seu posicionamento. Quando eu tô dizendo “falar”, não é exatamente o timbre de voz. Mas ele fazia [o Jô] porque ele se sente como ator e como uma pessoa extremamente virtuosa. Não existe esse negócio de leitura branca com ele, pra ele, quando ele faz.<sup>59</sup>

Ary França enxerga nas condições e nas qualidade que Soares tem como ator um facilitador para sua direção. Sobre um balanço geral da experiência de ter sido dirigido por Jô Soares, França avalia:

Foi uma experiência muito boa. As cenas eram construídas de uma maneira muito eficiente, sempre. Como eu disse , ele parecia já

<sup>58</sup> França, Ary. Ricardo III. Depoimento a esse pesquisador em 22 nov. 2016

<sup>59</sup> Ibid.

conhecer a peça de trás pra frente. O desenrolar dramático de cada cena. Eu nunca vi em momento algum ele se perguntando, ou se recusando a dar qualquer resposta sobre qualquer motivação de qualquer personagem. Era muito engraçado, ele sempre foi bem-humorado, conduziu os ensaios dentro de um programa sempre razoável, nada de puxar muito. Foi uma experiência muito agradável. Ele é uma pessoa que eu tenho muito carinho, muita admiração. Uma pessoa em que eu me espelho por que tem um gosto, um refinamento, que da minha parte, eu gostaria de ter.<sup>60</sup>

A atriz Glória Menezes também dividiu suas impressões sobre sua personagem, a duquesa de York: “O que realmente me seduziu no projeto foi esse destaque para as mulheres, (...) e a tragédia da minha personagem está na consciência de ser a causadora de todo o mal; afinal, ela gerou Ricardo, o que lhe dói muito, pois trouxe ao mundo um vilão.” (Estadão, 2006)

Sergio Salvia Coelho, em crítica para o jornal folha de São Paulo do dia 30 de maio de 2006, ressalta a eficiência na comunicação de Jô Soares e o trabalho de Glória Menezes:

Tempos sombrios estes, de crimes recentes que a política infecta, parindo Ricardos aos pares. Sábado de estréia para a elite branca da Faap: diante de uma platéia repleta e ilustre, Jô Soares mostra o que aprendeu com Laurence Olivier. Escova seu Shakespeare com vigor, modernizando a linguagem, invertendo e inventando deixas, deixando personagens na coxia, mas buscando a clareza com um prólogo inspirado em Henrique 5º. Aproveita bem assim a enorme boca de cena, deixada livre pelo "o" de metal da cenografia high-tech de Aby Cohen e Lee Dawkins, e dá a primazia para Glória Menezes, que assume definitivamente a condição de grande dama, em uma performance intensa e uniforme. (Coelho, 2006)

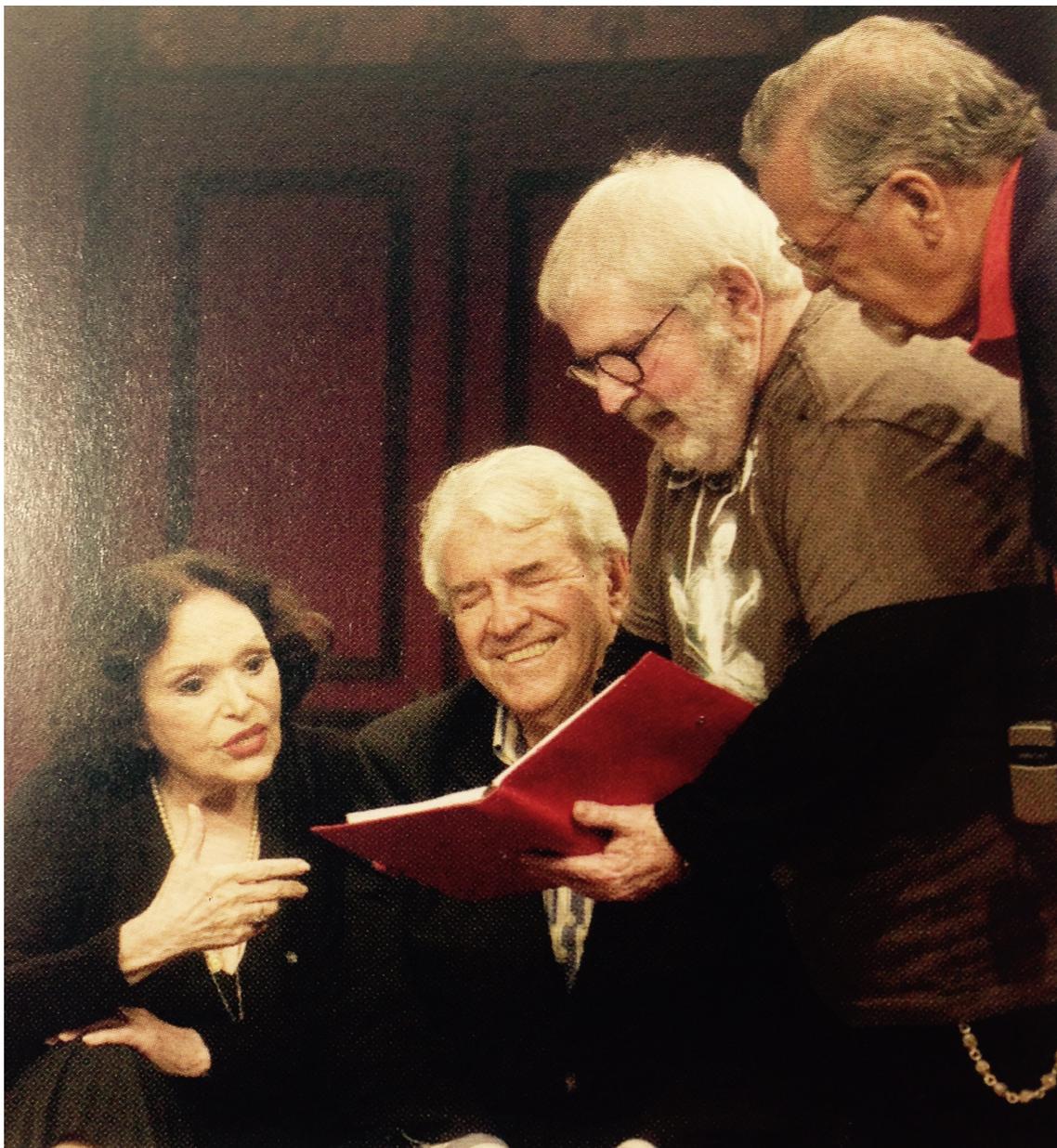
Sobre a repercussão da peça entre o público, Marco Ricca, em entrevista para o UOL, responde “nós estreamos em maio. Esse é o sexto mês. Foram 50 mil pessoas. A gente praticamente lota todo dia. É um público muito grande para uma peça que não é tão fácil.” (Ricca, 2006)

---

<sup>60</sup> Ibid.

### 2.5.3 Às Favas com os Escrúpulos (2007)

Figura 35 – Bibi, Juca e Jô



Fonte: programa do espetáculo

Texto inédito de Juca de Oliveira, *Às Favas Com os Escrúpulos*, é uma peça de teatro que, segundo o autor escreve no programa do espetáculo, foi especialmente escrita para a atriz Bibi Ferreira. O texto conta a história de um casal que está junto há 53 anos e vive em constante lua-de-mel. Ela é uma professora aposentada, apaixonada pelo marido, a quem admira e respeita;

ele, um Senador da República, parlamentar brilhante e respeitado. Um dia, por acaso, ela descobre que o marido tem uma amante. Uma secretária de seu gabinete em Brasília, com quem faz viagens internacionais e vive as delícias de uma paixão clandestina. Quando finalmente, a mulher traída se conforma com a separação, descobre as mais escandalosas histórias de corrupção envolvendo seu ex-marido.

Juca de Oliveira nasceu em São Roque/SP, em 1935. Estudou Direito na Faculdade da Usp, localizada no Largo São Francisco e interpretação na Escola de Arte Dramática. Como ator, participou de mais de 50 espetáculos e recebeu todos os prêmios concedidos aos atores.

Começou a escrever para o teatro em 1977 e algumas de suas peças se tornaram grandes sucessos de público e receberam vários prêmios da crítica, como: *Baixa Sociedade*, *Motel Paradiso*, *Qualquer Gato Vira-Lata Tem Uma Vida Sexual Mais Sadia Que a Nossa*, *Caixa 2*, *Meno Male* e *A Flor Do Meu Bem Querer*. As três últimas merecem atenção especial, pois dialogam diretamente com o mote de *Às Favas Com os Escrúpulos*. Valmir Santos em matéria para a *Folha de São Paulo*, um dia antes da estreia de *A Flor Do Meu Bem* explicou:

*Caixa 2* (1997-2001) até citava políticos, mas eles não interagiam com a história do banqueiro sem escrúpulos que desviava dinheiro para a conta da amante. Agora, o comediógrafo Juca de Oliveira, empenhado nas variações da corrupção, bate direto à porta dos gabinetes de Brasília. De Lula a ACM, passando por FHC e Heloísa Helena, ninguém escapa da sátira em *"A Flor do Meu Bem-Querer"*, nova peça escrita e protagonizada por Oliveira, 68, de *"Meno Male"* (1987-1991). O espetáculo estreia amanhã no teatro Cultura Artística. (Santos, 2003)

Oliveira desenvolveu um traço marcante de sua escrita para teatro, uma habilidade notável para escrever comédias com teor político. A montagem de Soares estreou no dia 18 de maio de 2007 no Teatro Raul Cortez, em São Paulo. A ficha técnica foi composta por: repórter entrevistador e assistente da Sra. Bibi Ferreira, Maurício Guilherme; locução e voz do Brasil, Milton Andrade; direção do vídeo, Willen Van Weerelt, assistência de direção, Roney Fachinni e Antônio Colossi; Cenografia, Cyro Del Nero; figurino, Cássio Brasil; iluminação, Maneco Quinderé; e direção musical, Duda Queiroz.

No elenco estavam, Adriane Galisteu, Bibi Ferreira, Daniel Warren, Juca de Oliveira e Neusa Maria Faro. Adriane Galisteu era do “time” com menos estrada no teatro, ao lado de Daniel Warren. Galisteu, em depoimento para esse pesquisador, narrou parte de sua experiência em conviver durante o processo de ensaios com Bibi Ferreira, Juca de Oliveira e Jô Soares:

Duelo de titãs! As favas foi um espetáculo que nós fizemos muita mesa, muito mais do que o Jô tá acostumado a fazer. O Jô Levanta uma peça rápido. Da mesa, ele já faz , faz as marcas no chão e já começa a fazer. Tanto que quando a gente sai da casa dele para o palco, o espetáculo tá pronto. As medidas são basicamente as mesmas, então é muito simples você conseguir sair da casa dele, e chegar no palco. E quando a gente fez as favas foi um pouco diferente. Demorou muito mais pra levantar. Todos os cortes eram mais delicados, porque o texto era do Juca. Apesar do Jô exercer a função de diretor, tinha horas ali que o duelo rolava “- Essa fala aqui você não vai cortar, - não, essa fala eu vou cortar. – mas não tem necessidade de cortar” Aí Bibi falava: “não, eu acho isso...” e um outro: “eu acho aquilo...” E todo achismo era importante, da Bibi Ferreira, do Juca e do Jô! Então eu ficava ali meio fazendo papel de cinzeiro. Ficava no canto pensando: “Não to acreditando que eu to vivenciando isso” Ao mesmo tempo que eu não participava do duelo, eu ficava ao lado com quinhentos olhos e muitos ouvidos, prestando atenção em tudo o que todo mundo falava. Todo mundo tinha algo de importante pra dizer ali, foi a época em que eu mais aprendi teatro.<sup>61</sup>

Juca de Oliveira desempenhou o papel de um político corrupto. Escrito por ele mesmo, o personagem Bernardo, traía Lucila, personagem de Bibi Ferreira. Sobre a direção desse trabalho, Oliveira avaliou:

Sempre considerei o Jô um grande diretor. Mas Ricardo III consolidou seu nome como um dos maiores. Considero a direção de Às Favas com os Escrúpulos uma das mais inspiradas que observei ao longo da minha carreira. Ele tem uma enorme segurança sobre a sua concepção de espetáculo, além de ser gentil, calmo, educado, bem-humorado o tempo todo e, ao mesmo tempo, tem um senso absoluto de disciplina no trabalho. (Quem Acontece, 2007)

A parceria com o cenógrafo Cyro del Nero, companheiro nas produções dos 60 e 70 é retomada. Del Nero comentou a direção de Jô Soares para essa montagem:

Quem desenha a ação deste espetáculo e empresta a sua perspicaz observação dos movimentos humanos é Jô Soares, com a sabedoria de quem conhece os labirintos e surpresas conceituais do humor,

---

<sup>61</sup> Galisteu, Adriane. Às Favas com os Escrúpulos. Depoimento a esse pesquisador em 19 nov. 2016

através da mais longa e profícua experimentação profissional. Sua direção organiza e deixa clara a destruição ética, passo a passo, gesto a gesto, entonação e timing e em lances dramáticos, nos faz ver o mal vitorioso (Programa do Espetáculo Às Favas com os Escrúpulos)

No programa do espetáculo, Jô Soares escreveu sobre a sensação de dirigir o texto de Juca de Oliveira com Bibi Ferreira:

No dia 28 de fevereiro, minha amiga Abigail fez 66 anos de teatro. Abigail estreou ao lado do pai, Procópio, e consagrou-se nos palcos com o nome de Bibi Ferreira.

De repente, depois de 54 anos, quando participou de musicais de grande sucesso, que além de atriz dramática, show-woman, vedete de grandes revistas do parque meyer, em Portugal, cantora de voz privilegiada, é também uma extraordinária comedianta, resolve voltar a cena numa comédia. Uma comédia política, com lances e reviravoltas imprevisíveis, uma crítica mordaz a todo o absurdo e o ridículo de quem exerce o poder.

Estava me preparando para viajar de férias, quando recebo o convite para dirigi-la. Claro, cancelei a viagem.

O texto é também o pretexto para o reencontro com meu amigo de muitos anos: Juca de Oliveira. Autor da peça e ator do espetáculo. Já não sei o que me alegra mais, o autor ou o ator. Talvez o melhor mesmo tenha sido o nosso reencontro.

A reunião se ampliou com a chegada do cenógrafo Cyro del Nero. Sua biografia profissional e pessoal fala por ele. Foi no porta malas do sei carro que Juca conseguiu sair do país na época infausta da ditadura.

Cyro transformou o Teatro Galpão numa cidade renascentista italiana para minha montagem de Romeu e Julieta, de Shakespeare. Nossos caminhos trifurcaram, se afastaram. O tempo às vezes afasta os amigos, mas não as amizades.

Completando o elenco, mais três atores no raro talento interpretam seus personagens com precisão cirúrgica: Adriane Galisteu, Neusa Maria Faro e Daniel Warren completam a festa que tem sido essa montagem.

Tive também o prazer de usufruir novamente da colaboração de dois excepcionais criadores que afinam comigo como um trio de violinos: o figurinista Cássio Brasil e o compositor Eduardo Queirós. Cássio desde Frankensteins, Duda desde Ricardo III.

Somou-se a isso o indiscutível talento do meu mais recente amigo de infância Maneco Quinderé, iluminador iluminado, e fez se a luz.

É difícil escrever sobre as pessoas que se admira. A proximidade pode levar a distorções, ao exagero. Hesitei, tive medo de parecer parcial. Depois me perguntei:

- Que pudor é esse?

E respondi em voz alta, falando comigo mesmo, usando o título intrigante do espetáculo:

- "As favas com os escrúpulos!" (Ibid.)

### 2.5.4 O Eclipse (2008)

Figura 36 – elenco e direção



Fonte: acervo pessoal

O Eclipse, texto de Jandira Martini, trata de um possível encontro entre Leonora Duse e Francisco Serrador (1872-1941). Ela, a diva italiana (1858-1924) e ele, o empresário que inaugurou o primeiro cinema de São Paulo, o *Bijou-Theatre*, na avenida São João. O texto tem como eixo uma questão: qual é o limite entre arte e entretenimento? A peça se passa durante a visita de Duse à São Paulo em 1907. No enredo a Diva conversa na galeria do hotel com um cozinheiro imigrante e com o empresário.

Jandira Martini nasceu em 1945, em Santos/SP. É atriz e diretora e formou-se pela EAD/USP. Escreveu diversos textos teatrais como: Em Defesa do Companheiro Gigi Damiani; Sua Excelência, o Candidato; Jogo de Cintura; A Vida É Uma Ópera; Porca Miséria; O Céu da Pátria; Os Reis do Improviso; e Operação Abafa.

Sobre O Eclipse, Jandira Martini contou o que a motivou a escrever o texto:

Eu li a sua biografia e me encantei, mas não pelo lado de sua vida, o que é muito interessante também. Ela foi uma mulher que lutou a vida

inteira contra a tuberculose, morreu aos 64 anos. Tinha dificuldade para fazer teatro, tinha que interromper a temporada devido a doença. Mas o que me encantou foi que ela perseguia uma maneira moderna de interpretar. Ela mudou a maneira de interpretar dos autores da época. Por exemplo, a Sarah Bernhardt que é contemporânea tinha um estilo antigo de interpretar, usava grande voz, grandes gestos, coturnos altíssimos para ficar alta, usava muita maquiagem e tingia os cabelos. E a Duse veio contra tudo isso, ela começou a diminuir a intensidade da voz, começou a usar gestos precisos, era contra grandes maquiagens e principalmente começou a fazer um trabalho de interiorização do personagem. Não de fazer o exterior, aquela coisa para fora, mas o para dentro. Foi aí que ela influenciou o Stanislavski cujo método até hoje se utiliza. Por meio dela ele começou a desenvolver a técnica de criação de personagens. O nome da biografia é "A Vida de Eleonora Duse" e o autor é Max Reinhardt. Este livro só se encontra em sebo, uma edição da José Olympio e a tradução é de José Lins do Rego. É gostoso de ler porque é romanceado. (Martini, 2008)

A montagem de Soares estreou no dia 24 de julho de 2008, no Teatro Jaraguá, em São Paulo. A cenografia foi de João Irênio; a iluminação de Telma Fernandes; e a trilha sonora de Duda Queiroz. No elenco: Jandira Martini, Mauricio Guilherme e Roney Facchini.

Mauricio Guilherme, em depoimento a esse pesquisador, fala sobre o gênero da peça e a forma como a direção de Soares encaminhou seu personagem:

É um drama. A parte do meu personagem, do Serrador, é que traz um pouco a comicidade da peça, é onde a plateia ria. (...) [o humor] tava no texto, ele tava muito apontado no texto. [meu personagem] Fazia muita escada pra Jandira dar o "coice" nele. Mas aí, o Jô valorizou esse humor e eu dei uma "aproveitadinha", e o Jô gosta de valorizar onde tem humor... o encontro tem algo de engraçado mesmo, esses dois mundos. E também de bonito. E no final também... tem uma coisa muito bonita.<sup>62</sup>

Sobre esse misto de drama e humor, Soares aprovou a classificação dúbia que o espetáculo recebeu: comédia dramática. E acrescentou: "É um prato cheio. A peça tem momentos de grande comoção, não por tristeza, mas de um jeito que te faz bem chorar (...) E tem humor, como toda grande obra de arte, senão ninguém agüenta." (Portal IG, 2008)

---

<sup>62</sup> Guilherme, Mauricio. A Relação autor – diretor. Depoimento do artista a esse projeto em 20 nov. 2016

Para Sérgio Salvia Coelho, em uma crítica ao Jornal Folha de São Paulo: “Jô Soares brinca com as marcações hieráticas do teatrão, mas deixa os atores andando demais em cena, andando a esmo, além de introduzir por meio da luz e trilha passagens de tempo desnecessárias.” (Coelho, 2000)

As passagens de tempo, ao contrário da opinião de Coelho, foram bem avaliadas pelo crítico Jefferson Del Rios. Sobre a montagem, Del Rios destaca o trabalho do diretor na forma como conduziu a encenação:

Como diretor, Jô Soares foi generoso ao guiar discretamente os andamentos desses recortes de memória, nostalgia, frases de efeito, lances cômicos e muita solidão no lusco-fusco de uma grande vida, durante o real e o poético eclipse lunar ocorrido em 1907, quando La Divina Duse estava in Brasile. (Del Rios, 2010, p.259, v.2.)

Para responder, ou para colocar mais dúvidas na pergunta sobre o limite existente entre arte e entretenimento, Soares finalizou: "Brecht dizia que se você não consegue entreter a plateia, não está fazendo arte." (Dávila, 2008)

### 2.5.5 A Cabra ou Quem é Sylvia? (2008)

**Figura 37** – os atores Denise Del Vecchio e José Wilcker com o diretor



Fonte: acervo pessoal

Do original de Edward Albee, *The Goat or, Who Is Sylvia?*, A Cabra, ou Quem é Sylvia, é uma comédia que narra um amor avassalador, absurdo e desconcertante, capaz de provocar risos e incredulidade. A peça coloca em questão temas polêmicos, como a tolerância, a compreensão e o limite entre a irracional natureza do amor e a perversão.

A história apresenta a vida de um casal modelo: Martin, um arquiteto de prestígio, e sua esposa, Stella. O que parece um casamento perfeito termina abalado por um fato inesperado. Martin se apaixona por Sylvia, após conhecê-la numa temporada no campo. Esta poderia ser mais uma história de uma relação ameaçada por um novo amor, porém há um detalhe fundamental: Sylvia é uma cabra.

Edward Albee nasceu em 1928, nos Estados Unidos. Autor de vários textos, em geral com um viés psicológico e crises do homem contemporâneo. Assina a autoria de várias peças de teatro, algumas bastante conhecidas como é o caso de *Who's afraid of Virginia Woolf?* (1962), que ganhou uma premiada versão para o cinema em 1966. Sobre suas peças o autor dizia coisas, como: “escrevo peças para tentar entender por que as escrevo; e, quando você pode resumir o assunto de uma peça em algumas frases é porque geralmente a peça não deverá ser mais longa que algumas frases.” (Del Rios, 2010. p.227).

Faleceu em 2016, sua morte repercutiu no Brasil, em vários sites de notícias como ilustra o excerto abaixo:

O dramaturgo americano Edward Albee morreu nesta sexta-feira (16) em sua casa, nos Estados Unidos, aos 88 anos. O jornal "The New York Times" afirma que ele morreu após uma "breve doença", mas não especifica a causa. Ganhador de três prêmios Pulitzer de drama, Albee ficou conhecido pelas peças "Quem tem medo de Virgínia Woolf?", que retrata a separação de um casal de meia idade, e "The zoo story". Com seus trabalhos, ele ficou conhecido como o mais importante dramaturgo de sua geração. (G1, 2016)

A montagem de Soares, com sua adaptação, estreou no dia 10 de outubro de 2008, no Teatro Vivo em São Paulo. Na assistência de direção, Antônio Colossi; na cenografia, Isay Weinfeld; nos figurinos, Lu Pimenta; na luz, Telma Fernandes; e na Trilha Sonora, Duda Queiroz. O elenco foi composto por Denise Del Vecchio, Francarlos Reis, Gustavo Machado e José Wilker.

Em depoimento para esse pesquisador, Denise Del Vecchio relembrou sobre o período de ensaios, especialmente sobre o longo trabalho de mesa proposto pelo diretor:

O Jô é um diretor que chegou no primeiro dia com tudo muito organizado, um organograma de trabalho, uma divisão de cenas. E inclusive com algumas das orientações de marcação já de cenas. Mas, ele fez um enorme trabalho de mesa. E um enorme trabalho de mesa muito livre, aonde a gente lia e todo mundo contava histórias, e todo mundo dava seus depoimentos pessoais com relação às situações que estavam aparecendo, o que criou, como era aquela família, uma intimidade do próprio elenco com a direção e o elenco entre si. E também uma intimidade muito grande com as falas das personagens, foram muitos dias de trabalho de mesa, muito frutificantes!<sup>63</sup>

Del Vecchio contou também sobre o perfeccionismo de Soares, sua atenção com o figurino: “até o sapato tem que ser perfeito. O meu sapato foi feito sob encomenda, o vestido foi procurado nas melhores lojas de São Paulo, até que não ficou bom e foi mandado fazer (...) as melhores cadeiras, cadeiras assinadas, porque esse personagem era um arquiteto premiadíssimo.”

A atriz recordou de uma passagem engraçada, que ilustrou bem a característica de diretor detalhista que Soares possui. E relembrou:

Eu me lembro de uma sequência engraçada que acontecia no final do espetáculo quando eu entrava carregando a cabra morta. Essa cabra vinha dentro de um saco de farinha, de estopa. Um saco de estopa. Mas, ele queria que a cabra que estava lá dentro, que este saco, que a plateia visse que dentro desse saco havia uma cabra. Então o aderecista fez e refez milhares de vezes a cabra que nunca era vista, que estava dentro de um saco, mas “que a cabeça não estava boa, as patas não estavam boas”, porque aquele formato daquele saco, tinha que ser como se a cabra estivesse lá dentro. Eu não esqueço dessa... ele: “não... não está bom... tem que fazer outra vez. Olha isso aqui: essa cabeça tá grande... isso não parece uma pata...” E aquela cabra que não era vista foi refeita inúmeras vezes. Isso mostrou o quanto ele era detalhista com todos os elementos do espetáculo.<sup>64</sup>

Sobre as características de Soares que chamaram a atenção da atriz, Del Vecchio ressaltou:

O que me encantou no trabalho com o Jô foi, primeiro a extrema cultura que ele tem, então, ele te enche de referências, você nunca fica solto no espaço como ator, trabalhando num espetáculo dele. Ele te completa com referências de filmes, de livros de outras montagens, de acontecimentos, ele sabe muito. Ele esta sempre embasando seu

<sup>63</sup> Del Vecchio, Denise. A Cabra. Depoimento da artista a esse projeto em 21 nov. 2016

<sup>64</sup> Ibid.

trabalho em referências concretas, o que é enriquecedor demais e o que dá uma extrema segurança pro trabalho do ator. Outra coisa encantadora e apaixonante é que ele te dá extrema liberdade, ele te deixa arriscar o tempo inteiro sem nunca tirar seu chão. Porque ele sabe o que ele quer. Então você está balizado, então você pode arriscar, porque você não cairá no abismo. Você tem uma pessoa de fora, um olho de fora muito seguro. Sabendo pra onde está conduzindo aquele espetáculo. Isso pra mim é uma das maiores qualidades de um diretor. Porque a gente fica livre pra arriscar, sem ter medo de cair, de errar totalmente. Porque a pessoa está lá atenta, olhando pra onde você está caminhando. Isso é maravilhoso. Faz do Jogo do teatro uma aventura inacreditável.<sup>65</sup>

Em crítica para a Folha de São Paulo, Luis Fernando Ramos avalia o desempenho de Soares na direção:

A direção de Jô Soares assume a grandeza do texto e procura não interferir. Adapta algo na tradução, de modo a torná-la mais familiar, e dialoga criativamente com a montagem original da Broadway, de 2002. Não consegue, contudo, o tenuous equilíbrio entre o cômico e o trágico, na medida em que os desempenhos favorecem o riso um pouco além da conta. O texto provoca gargalhadas inevitáveis, muitas vezes nervosas, que vão se tornando escassas perto do desenlace. Mas sobra na montagem uma comichão banal e gratuita que valeria eliminar. Albee planta grandes piadas pelo caminho, e não é preciso mais do que isso para se atingir o estado de tensão próprio às suas criaturas, hesitantes entre rir e berrar. (Ramos, 2008)

Por outro lado, na crítica escrita por Jefferson Del Rios, a tensão cômico-dramática é justamente a base da encenação proposta pelo diretor, que recebeu seus méritos:

O espetáculo paulista reflete simultaneamente o bom e o problemático do autor. Tem forte tensão cômico-dramática dentro do decifra-me ou devoro-te que propõe. A direção de Jô Soares, sofisticada no conjunto, não duvida um segundo do texto (que adaptou) e o elenco oferece um belo jogo de interação de desempenhos. (...) Esta obra-prima vale por um rebanho de cabras. (Del Rios, 2010, p.230)

A simbiose humor *versus* tragédia é questão remanescente no trabalho do diretor. Talvez por que, segundo ele próprio, uma peça como A Cabra Ou Quem É Sylvia é: "extraordinariamente bem escrita, ao mesmo tempo muito engraçada e muito trágica." (UOL, 2008)

---

<sup>65</sup> Ibid.

### 2.5.6 Happy Hour (2009)

Figura 38 – Juca de Oliveira, happy hour.



Fonte: acervo pessoal

*Happy Hour* é uma expressão usada para aquele momento do dia em que os amigos se encontram depois do trabalho para beber e confraternizar; é também o nome dado por Juca De Oliveira, autor e ator do monólogo que expõe suas insatisfações e incredulidades com a política e outros problemas do homem contemporâneo.

Em tom sarcástico, o texto inicia com a fala: “a grande vantagem de completar 70 anos é não precisar mais votar” dado o pontapé inicial da dramaturgia, o texto se desenrola e resgata fatos ligados à corrupção e a falta de caráter de alguns políticos brasileiros. Não deixa de pincelar reflexões sobre temas como poluição, catástrofes climáticas e trânsito. Segundo Jefferson Del Rios:

Um pouco disso tudo que está em *Happy Hour*, coquetel de críticas, denúncias e deliciosas implicâncias. Eis um artista em pleno delírio realista expressão que não é mero jogo de palavras. O seu exagero nasce do real. O dramaturgo/ ator e cidadão está cansado, um pouco triste e bastante irritado com o naufrágio das instituições, a usurpação do poder por delinquentes e, por fim, a degradação das relações humanas no cotidiano das ruas. (Del Rios, 2010, p.123)

Juca não tem “papas na língua” e faz questão de citar nomes, avaliar condutas e expor as feridas abertas pelos recém descobertos escândalos de corrupção. Sobre suas frustrações em relação a política brasileira, o autor comentou que: “o advento do partido [PT] trouxe grande esperança. Mas no caso do mensalão, o presidente Lula bateu a mão na cabecinha das pessoas em vez de ir até o fim na investigação. Isso o transformou num personagem de comédia.” (BOL, 2009)

*Happy Hour*, depois de *Às Favas com os Escrúpulos*, é o segundo texto de Juca de Oliveira dirigido por Jô Soares. Em depoimento a esse pesquisador, Juca de Oliveira comentou os motivos que o fizeram repetir o convite para que Jô Soares assumisse a direção de seu texto:

O Jô Soares é uma figura absolutamente excepcional na cultura brasileira. Ele é um grande intelectual, um escritor famosíssimo, um homem de televisão dos mais famosos, um comediante absolutamente fora de série. Eu tive a honra de ter sido, primeiro de ter sido um grande amigo do Jô desde o tempo da ditadura. O Jô se mostrou um indivíduo absolutamente solidário. Muito corajoso. Quando eu, do partido comunista, fui indicado pelo partido pra encontrar um abrigo pro Mario Sember. Professor da faculdade de filosofia, comunista, emérito. A primeira pessoa que eu pensei em acolher o professor Mario Sember foi o Jô Soares, que não era comunista, era um democrata, mas não era comunista. Ele imediatamente recebeu o Mário Sember no apartamento, sob pena de ser preso como comunista. (...) O Jô é um irmão. Ele foi um excepcional diretor de teatro que me dirigiu em duas peças.<sup>66</sup>

Sobre os fatos que entraram para o texto de *Happy Hour* Juca de Oliveira anunciou: "Não vou futucar coisas já superadas. Mas como a imaginação deles [os políticos] é de uma fertilidade inesgotável, certamente terei subsídio para escrever até o fim da vida."<sup>67</sup>

A montagem de Soares estreou em 24 de abril de 2009, no teatro Jaraguá em São Paulo.

Sobre a repercussão do monólogo, Oliveira comentou que a peça viajou pelo Brasil inteiro e que o conteúdo da peça trouxe problemas à dupla: “uma crítica política exacerbada que criou muitos problemas, mas a gente se livrou

---

<sup>66</sup> Oliveira, Juca De. O Companheiro Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 20 nov. 2016

<sup>67</sup> ibid

de todas, felizmente, porque nós éramos íntegros, não éramos corruptos, tanto, nós criticávamos os corruptos.”

Polêmico por essência, o texto de Juca de Oliveira, também causou opiniões diferentes entre a crítica. Dirceu Alves Junior escreveu para a revista *Veja SP* que o roteiro trata de assuntos não muito agradáveis, sobre a direção completou: “procurar no protagonista uma identidade da qual ele sempre abriu mão é o equívoco. Em busca de um *showman*, o diretor Jô Soares descaracterizou o grande ator que é Juca. Encontrá-lo de cara limpa, vociferando em todas as direções, é decepcionante.” (Alves Junior, 2009)

A partir de um outro olhar, do crítico Jefferson Del Rios, o espetáculo representa um encontro do “conversador expressivo, pleno de imagens sugestivas, com seu público.” Del Rios prosseguiu:

O ator e a figura pública Juca de Oliveira estão em comunhão com a plateia, despejando desaforos contra a bagunça nacional, sendo irresistivelmente engraçado como, e sobretudo, na antológica aula de palavrões. Diretor sutil, Jô Soares age como o baterista de jazz que deixa o ritmo escorrer de palhetas semi-invisíveis. Sempre um parceiro do autor e do intérprete. *Happy Hour* é, pois, concerto de humor, protesto social e apelo à delicadeza que, um dia existiu nesta cidade que não tem mais fim, não tem mais fim, como escreveu o poeta Torquato Neto há mais de 30 anos. Um brinde de Juca aos admiradores do seu caloroso talento. (Del Rios, 2010, p.124)

Sobre a direção de Soares, Del Rios destaca a sutileza na condução do espetáculo e na forma discreta que o diretor imprime-lhe o ritmo; também, não deixa de exaltar a figura de Juca de Oliveira, que quando questionado sobre o porquê de montar uma peça como *Happy Hour*, respondeu: “estou com 74 anos e o mundo, pelo menos pra mim, se torna cada vez mais absurdo, as atitudes humanas inacreditavelmente burras. Mas quem sabe, pensei, o absurdo e a burrice estejam entranhados em mim, e não no mundo, nas coisas e nos homens?” (Correio 24 Horas, 2009)

## 2.6 Década de 2010

O distanciamento é um elemento fundamental para que um pesquisador tenha condições de avaliar determinado objetivo de estudo. Até o momento em que essa dissertação foi escrita, decorreu-se pouco mais da metade da década de 2010. A reflexão sobre nossos tempos não caberá a nós, hoje, fazê-la. Contudo, é possível apontar elementos que vêm se desenvolvendo e ganhando atenção, e espaço, na cena contemporânea.

A dramaturgia vive um momento de alta produção. Cursos que estimulam a criação de novos dramaturgos, florescem na cidade de São Paulo e amadurecem a escrita de jovens, que anseiam por ver montados os seus textos teatrais. Bons exemplos desse tipo de organização são: O centro de artes e educação Célia Helena, a SP escola de teatro e o Núcleo de Dramaturgia British Council, subsidiado pelo SESI SP. Em uma matéria para o jornal O Estado de São Paulo, Maria Eugênia de Menezes evidenciou que na cena paulistana atual: “dos cerca de cem espetáculos disponíveis, mais de 60% foram escritos por dramaturgos brasileiros. Dentre eles, porém, é mínima a quantidade de textos que datam dos séculos 19 e 20.” (Menezes, 2014)

A instrumentalização e formação de novos profissionais aqueceu o a dramaturgia contemporânea e trouxe novas experiências para o palco. Esses novos dramaturgos têm conquistado espaço e reconhecimento. Se tirarmos, por exemplo, como base, os últimos contemplados ao Prêmio Shell de Teatro—um dos mais importantes do país - na categoria autor em São Paulo, vamos perceber que a maioria são de jovens autores: Vinicius Calderoni, por Arrã (2015), Ivan Cabral e Rodolfo García Vázquez, por Pessoas perfeitas (2014), Kiko Marques por Cais ou da indiferença das embarcações (2013), Alexandre Dal Farra por Mateus, 10 (2012) e Gregory Slivar por Prometheus – A tragédia do fogo (2011). Desses, Calderoni e Slivar, nasceram em 1985 e Dal Farra, em 1981. Dos cinco contemplados, três têm em média 30 anos, isso pode ser tomado como um retrato de uma geração que chega disposta a mostrar seu trabalho.

A tecnologia é uma ferramenta que tem sido usada como aliada nas montagens de encenadores, grupos e companhias. Em superproduções, onde os orçamentos são maiores, é ainda mais comum. Musicais milionários na capital paulista abusam dos recursos técnicos para impressionar uma plateia ávida por novidades. Foi o caso de O Rei e Eu, e os majestosos cenários no palco do teatro Alfa em 2010; As Bruxas de Eastwick, e os efeitos especiais no teatro Bradesco em 2011, Cabaret e sua roupagem sofisticada no teatro Procópio Ferreira em 2012, Shrek – o musical e os jogos de projeções no teatro Bradesco em 2013, O Rei Leão e a grandiosa produção no teatro Abril em 2014, Chacrinha – Musical e os cenários grandiosos no teatro Alfa em 2015 e Wicked com grandes efeitos visuais no teatro Abril em 2016.

Além dos grandes musicais, outro formato, oposto, lotou as plateias teatrais: o *stand-up comedy*. No estilo, a proposta é que um único ator se apresente e conduza o show, no maior estilo “bate-papo informal”. Sobre o interesse do público pela “comédia em pé”, Angela Dip avaliou:

O público gosta porque é uma novidade e tem apelo jovem. Tudo que é jovem vende bem. No momento existe uma grande ligação com os humoristas da TV, e isso é outro apelo forte. Tem o ambiente informal que os bares oferecem. Você pode beber, sair no meio, conversar, e até intervir se tiver coragem...” Alguém se habilita? Ângela, que mesmo antes de ter feito parte do sucesso “Terça Insana” já havia se firmado também como autora e produtora, explica o maior desafio da stand-up: “Hoje os assuntos se esgotam com uma rapidez impressionante. Uma piada fica velha em um dia. E na stand-up o público tem que ter referência sobre o que você está falando para se identificar e rir. Temos que tentar ser originais, mesmo “chovendo no molhado”! (Último Segundo, 2010)

Leandro Romano, fundador e diretor da Cia Teatro Voador Não Identificado, em entrevista para o site Globo Teatro, contou de que forma tem agido para integrar a tecnologia aos seus trabalhos:

Nos dois últimos espetáculos do Teatro Voador Não Identificado, procuramos não falar sobre tecnologia, ou seja, o assunto não era esse, mas pretendemos deixá-la interferir na nossa criação. Em "Shuffle", por exemplo, cada cena do espetáculo é associada a uma música. Ligamos um iPod no modo shuffle (aleatório, em português) e a ordem das cenas é definida pelo aparelho. Ou seja, o espetáculo tem uma ordem diferente a cada dia e esta condição pode/deve modificar o sentido da própria peça. Já em "Tempo Real", trazemos para cena informações sobre o que está acontecendo no mundo enquanto a peça é apresentada. Os atores utilizam iPads para

acessar as últimas atualizações da Internet e informá-las ao público, o que possibilita novas leituras para o espetáculo. (...) O teatro possui sua própria linguagem, ela não é intocável. Portanto, precisamos criar uma outra relação com ele, menos sagrada e mais palpável. Caso contrário, a tecnologia pode transformar o teatro numa arte ultrapassada sem qualquer vínculo com o presente. E o presente é a matéria da qual é feito o teatro. (Romano, 2013)

Eclética, a década de 2010 tem se mostrado aberta para os mais diferentes tipos de produção. Oposta às grandes produções, com propostas mais artesanais, o teatro de grupo se destacou com trabalhos muito bem avaliados, como é o caso de *Doze Homens e uma Sentença*, do Grupo Tapa (2010); *Luis Antonio Gabriela*, da Cia Mungunzá (2011), *Mistero Buffo*, da Cia La Mínima (2012); *Folias Galileu*, do Grupo Folias (2013); *Pessoas Perfeitas*, com a companhia de teatro Os Satyros (2014); *Urinal - o Musical*, com o Núcleo Experimental de Zé Henrique de Paula (2015); *Leite Derramado*, com a Cia. Club Noir de Renato Alvim (2016). Vale destaque as produções feitas pelas cias: Grupo de Teatro Macunaíma, Teatro Oficina, Cia Razões Inversas, Grupo XIX, Velha Cia, Cia Hiato, Cia da Revista, e Os Fofos Encenam.

As produções independentes também mereceram destaque: *In On It*, de Daniel MacIvor e direção de Enrique Diaz (2010); *Pterodátalos*, de Nicky Silver e direção de Felipe Hirsch (2011); *Vermelho*, de John Logan e direção de Jorge Takla (2012); *Operação Trem Bala*, texto e direção de Naum Alvez de Souza (2013); *Caros Ouvintes*, texto e direção de Otavio Martins (2014); *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams e direção de Rafael Gomes (2015); e *As Luzes do Ocaso*, de Mauricio Guilherme e Direção de Neyde Veneziano (2016).

Numa metrópole como São Paulo a oferta de espetáculos teatrais é muito grande. Dos mais variados gêneros e estilos, as salas de teatro têm resistido e atraído o público para apreciar suas produções. Em tempos onde a internet, as séries de televisão e tantos outros entretenimentos chegam até as casas sem grandes esforços, atrair a plateia é um grande mérito. Sobre as expectativas do público de teatro, Afonso Nilson (2016) escreveu:

Cada vez mais podemos constatar que a possibilidade e a capacidade de obter informações e divertimento na comodidade de

casa não necessariamente excluem a necessidade de interação social e estética que o teatro, mas não apenas ele, propicia. Pelo contrário, esse acesso possibilita um público mais capaz de saber o que está vendo, com mais referências para compreender, fruir, divertir-se ou não nos teatros, e, além disso, um público que diferentemente de todas as outras épocas da história, tem a possibilidade de escolher. E é por isso que cada pessoa no teatro é um grande mérito aos encenadores. Pois essas pessoas que vêm ao teatro entram em contato com quaisquer estéticas, quaisquer discursos. Estão ali por julgarem que é a melhor escolha. Cumpre então aos encenadores, atores, dramaturgos e demais artistas da cena provar que essas pessoas não estão erradas.

A relação de Jô Soares com o público teatral foi intensificada a partir de 2010. A afirmação pode ser considerada se tivermos em mente que até 2016, Soares já dirigiu o mesmo número de peças que dirigiu em toda década anterior, seus anos de maior produtividade. Foi também em 2010 que o espetáculo *Atreva-se* permaneceu, entre temporadas e viagens, por três anos em cartaz, superando as produções anteriores. Por fim, 2016 foi finalizado com a montagem de *Tróilo e Créssida*, de William Shakespere, no Teatro Popular do Sesi, a montagem ficou em cartaz de quarta a domingo e esteve disponível para o público gratuitamente.

### 2.6.1 O Libertino (2012)

Figura 39 – elenco O libertino com o diretor



Fonte: acervo pessoal

O Libertino, é o nome da adaptação de Jô Soares para o texto *Le Libertin*, escrito por Eric-Emmanuel Schmitt, em 1997. A peça narra um episódio ocorrido com Denis Diderot, um dos ícones do pensamento na França do século XVIII, que se retira para descanso num castelo na área rural de Paris, onde de urgência é solicitado para que escreva o verbete: Moral, para “A Enciclopédia”, obra que ele mesmo já vem se dedicando há muito tempo, como editor. Embora seja inspirada em fatos e pessoas reais, a peça não compromete-se em narrar fatos verídicos da história. Sobre esse assunto o ator Cássio Scapin, que dá vida a Diderot comentou: “A peça não é uma biografia, se passa num parênteses da história de Diderot. É uma ficção.” (Guia da Semana, 2012)

Eric-Emmanuel Schmitt nasceu em 1960 na França. Segundo o autor, O Libertino é a mais alegre de suas peças: “Um texto escrito numa primavera para celebrar a primavera.”<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Informação contida no Release do Espetáculo. 05/ jul. 2012. Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.a943691925ae6b24e7378d27ca60c1a0/>



Perguntado sobre a possibilidade de haver uma característica particular na direção Soares, Scapin expôs:

O Jô é sempre muito gentil, muito delicado com os atores. Ele é muito respeitoso. Ele dá bastante liberdade pra que a gente possa tentar traçar. Ele pede. Ele tem exigências. É um diretor exigente. Ele tem muitas propostas, mas ele deixa livre pra que você venha com coisas novas e que você crie uma condução pra essas propostas da melhor maneira que você possa realizar.<sup>71</sup>

A crítica teatral no site Aplauso Brasil e membro da APCA Kyra Piscitelli, faz uma avaliação sobre a direção de Soares para o site Cena Paulistana:

A linguagem da versão de Jô Soares é muito bem feita. É bem contemporânea e adequada. Não é um espetáculo recheado de “vós” como nas novelas de época. A graça também não é aquela que faz rir o tempo todo, é uma graça mais enrustida e introspectiva – outro traço típico de Jô Soares. A piada está mais para refletir do que para rir e talvez por isso, vi alguns na plateia saírem decepcionados: “esperava algo mais engraçado”. Mas, esses são os que limitam o humor ao riso. Pobre deles que perdem ao não refletir a partir da história de um dos maiores homens da humanidade, enquanto esperam o riso e a piada pronta surgir do palco (Piscitelli, 2012)

Apesar de, segundo Piscitelli, a graça do texto estar mais introspectiva e algumas pessoas estarem buscando algo mais “engraçado”, Scapin fez uma avaliação do público que prestigiou a temporada: “temos recebido um público ávido deste gênero de espetáculo, onde humor e questões importantes são discutidas de forma inteligente e bem cuidada! (...) estamos felizes, pois estamos fazendo um espetáculo que diverte e faz pensar, para uma plateia ampla!” (UOL, 2012)

---

<sup>71</sup> Ibid.

## 2.6.2 Atreva-se

Figura 40 – elenco Atreva-se e direção



Fonte: acervo pessoal

Atreva-se foi escrito no início da década de 90 por Maurício Guilherme. O ponto de partida foi a exploração do universo do Cinema *Noir*. O autor debruçou-se sobre as matrizes do estilo e construiu uma narrativa que abordasse no palco as questões que os filmes tratam na tela. Maurício faz uma reflexão sobre o medo, e a maneira como ele se revela na vida do indivíduo. É esse sentimento que move toda a trama. Em uma das passagens do texto, o autor afirma que “depois da primeira vez que sentimos medo, o que vem depois é uma angustiante espera pelo medo que vira depois.” Sendo assim, em *Atreva-se*, são colocados personagens que fazem pactos, tratados e combinados, na vã tentativa de não serem surpreendidos pelos acasos do destino e terem o total controle sobre suas vidas.

Uma das grandes características do cinema *noir* é a construção de personagens obscuros, envolvidos em grandes tramas e mistérios. Ao pensar o texto para a cena foi possível aprofundar essas características. O autor posicionou como protagonista, uma grande mansão, não deu indícios de uma

cidade ou país específico onde ela se localizaria, mas estabeleceu que as ações ocorreriam em três épocas distintas, as décadas de 20, 40 e 60. Dentro dessa organização de tempo e espaço, desenvolveu nove diferentes personagens, interpretados por três atores.

Maurício Guilherme nasceu em São Paulo/SP em 1963. Como roteirista escreveu e adaptou textos para televisão, teatro, cinema, rádio e publicidade, tendo atuado também como letrista para peças publicitárias e musicais. Dentre os vários trabalhos em redação, destacam-se: Sai de Baixo, Jogos & Passatempos, Ela Pensa Que É Normal, Retrato de Mulher, Gran Circo Marimbondo, No Tal do *Showbizz*, Marília Pêra – *Vissi D'arte*, *Playhouse Disney* e O Mistério de Irmã Vap – 10 Anos Depois. Entre as peças que escreveu e adaptou, e foram encenadas, estão: Tróilo e Créssida de William Shakespeare, adaptação e direção com Jô Soares que também assina a direção; As Luzes do Ocaso, direção de Neyde Veneziano; Acorda pra Cuspir, tradução e adaptação para o texto de Eric Bogosian e direção de Daniel Herz.

Em depoimento para esse pesquisador, Guilherme descreveu o processo existente entre escrever o texto e leva-lo aos palcos:

A gente encenou o *Atreva-se* praticamente 20 anos depois de quando ele foi escrito. Eu tinha várias versões, aí o Jô conheceu a mais recente, a gente foi trocando ideias e foi na hora daquela adaptação que o Jô começa a fazer, que é estudar a direção na mesa, comigo junto, a gente escreveu muita coisa ali, um estudo da direção pensando na cena. Muita coisa a gente escreveu pensando na cena.<sup>72</sup>

Guilherme contou também, sobre a sugestão de Soares para a inclusão de um novo personagem na obra. Tratava-se de uma “lanterninha”, figura comum nos cinemas de décadas anteriores, que serviam como indicadores, que levavam o público aos seus lugares. Não muito comuns, elas podem ser vistas em alguns teatros atualmente. Sobre essa personagem, o autor disse:

O Jô falou pra mim que ele viu um espetáculo em Londres que uma lanterninha do teatro ficava segurando o pessoal que chegava atrasado no saguão, fazendo a peça no saguão, porque eles tinham perdido. Eles entravam, como era regra, na primeira mudança de luz na cena. (...) Aí o Jô falou: a gente podia fazer uma lanterninha assim

---

<sup>72</sup> Guilherme, Mauricio, op. Cit.

pra abrir, o ideal seria até fazer com estudante de teatro e tal. Aí eu escrevi o primeiro monólogo da lanterninha. Aí ele gostou muito e pediu pra eu escrever outros, pra intermear as épocas do *Atreva-se*, foi assim que surgiu a lanterninha.<sup>73</sup>

A atriz escolhida para dar vida à “lanterninha”, foi a também comedianta, Mariana Santos. Santos contou, em depoimento para esse pesquisador, que o processo de criação foi muito intenso, pois, não sabia-se como o público reagiria à essa personagem, já que todas as cenas que cabiam à ela eram feitas na plateia. A atriz comentou:

O Jô é de uma sensibilidade e de uma perfeição na direção tão grande, de uma experiência com plateia, com tudo isso, que ele me deixou super a vontade para construir com ele. Ele me dava as marcas específicas “ah, você vai entrar por aqui, vai virar pra cá e tal, e aqui você vai ficar livre para construir, a vontade para improvisar um texto. Então, assim, a gente tinha todo um texto, enorme, e tinha momentos que eu podia improvisar. Ele viu que eu tinha facilidade de improvisar, de interpretar esse tipo de papel. (...) e tudo o que a gente fazia no ensaio sem público, que a gente não tinha reação lá na hora, porque não tinha ninguém assistindo, tudo, as piadas que a gente colocou nos ensaios, tudo o que ele falava “essa marca você pode virar e fazer assim” tudo o que a gente construiu ali, funcionou com a plateia (...) As pessoas me perguntavam: “você improvisou o tempo inteiro?” Não, eu tinha todo um texto, mas que parecia que era tudo improvisado.<sup>74</sup>

Mariana Santos, também destacou o apuro estético de Soares e o cuidado que ele tem com a parte técnica: “o espetáculo era todo em preto e branco e essa personagem era a única personagem colorida da peça (...) ele tem um senso de organização que eu jamais vi em outro diretor. Um senso estético muito apurado. É muito tranquilo trabalhar com ele, é muito fácil, porque ele vai conduzindo você com maestria impecável”.

Maurício Guilherme teve seu primeiro contato com o diretor Jô Soares em uma leitura de *O Eclipse*, que ocorreu antes da montagem de *Às Favas Com os Escrúpulos* e de *Happy Hour*. De lá para cá, em diferentes posições, vem trabalhado ao lado de Soares. Nas duas peças citadas, Soares dirigiu ao lado dos autores, que exerciam também a função de atores nas montagens. Em *Atreva-se*, embora não estivesse atuando, Guilherme também

---

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Santos, Mariana. *A lanterninha*. Depoimento da artista a esse projeto em 10 dez. 2016

acompanhou todo o processo de montagem. Sobre essa relação diretor e autor, Guilherme explicou:

As pessoas que trabalharam com o Jô nesse caso, a Jandira – O Eclipse foi o menos mexido, foi o que mais foi como estava escrito mesmo - O Atreva-se, Às Favas, E o Happy Hour, que o Juca fez também com o Jô.... o Happy Hour foi o mais mexido de todos. O Jô cortou muita coisa no Happy Hour, e o Juca tava super disponível. É aquela coisa do autor, a gente escreve, escreve, escreve... aí vem o diretor e fala: “olha, isso aqui não vai precisar... isso aqui não vai precisar... “A gente fica meio apegado às vezes, mas tava todo mundo disponível. O Happy Hour foi muito cortado, mas o Jô visa a fluência do espetáculo. Que não se arraste. Que a coisa tenha um ritmo pra plateia.<sup>75</sup>

Já durante a montagem, Guilherme falou sobre o método de Soares em ler todos os personagens da peça para atores:

Eu aprendi uma coisa com o Jô que eu nunca tinha visto antes, quando ele falou pra mim a primeira vez eu pensei: O elenco não estranha? Depois eu vi que é fundamental. Quando o Jô faz uma tradução e uma adaptação, no primeiro encontro com o elenco ele lê a peça. Ele mesmo lê a peça, porque não tem rubrica que passe algumas coisas que você imaginou. Ele apresenta o texto. Quando ele faz isso o ator pega o tom da adaptação.<sup>76</sup>

A montagem de Soares estreou no dia 22 de junho de 2012 no teatro das Artes em São Paulo. A ficha técnica foi composta por: cenografias de Chris Aizner; figurinos de Fábio Namatame; trilha de Duda Queiroz; iluminação de Maneco Quinderé; produção de Rodrigo Velloni; produção executiva e direção de arte gráfica de Giovani Tozi.

No elenco: Carol Martin, Julia Rabello, Marcos Veras e Mariana Santos. Em depoimento a esse pesquisador, Veras avalia seu contato com o diretor:

Trabalhar com Jô Soares é uma experiência única e muito rica pro artista. Porque Jô é comediante, autor, pintor, dramaturgo, ator, o que o torna um diretor completo. Sabe extrair o melhor de cada um de nós sem forçar. A experiência no espetáculo Atreva-se foi incrível. Eu como comediante me senti muito a vontade pra criar, improvisar. Jô Soares é dinâmico, elegante e incansável.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Veras, Marcos. Atreva-se. Depoimento do artista a esse projeto em 19 nov. 2016

Luiz Fernando Ramos, em uma crítica para a Folha de São Paulo, enxergou o espetáculo como uma "Comédia de pé" turbinada. E acrescentou:

"Atreva-se", espetáculo dirigido por Jô Soares, reúne ótimos comediantes para realizar cenicamente o que o gênero mais popular do momento, o "stand-up", faz com mais economia: promover seguidas ondas de gargalhadas. A direção de Soares garante um acabamento luxuoso à produção e potencializa o desempenho histriônico dos atores. (Ramos, 2012)

Bárbara Heliodora, em crítica para o Globo, durante a temporada Carioca do espetáculo, escreveu sobre a equipe criativa da peça, e pontuou: "Toda essa equipe é reunida em torno da direção de Jô Soares, que percebeu o quanto ele podia aproveitar para se divertir e divertir o público com a linha paródica de interpretação com que podia fazer lembrar aqueles velhos tempos do cinema." (Heliodora, 2013)

Jô Soares fez questão de ressaltar todos os profissionais dessa equipe criativa, citada por Heliodora, em um texto divulgado no programa do espetáculo:

Difícilmente escrevo sobre as peças que dirijo. O diretor escreve no palco, com os atores. Para mim, eles são o elemento mais importante de qualquer montagem. Neste caso, porém, faço uma exceção. O autor, Mauricio Guilherme, é amigo de longa data e os atores, todos exímios comediantes, com carreiras brilhantes, em apresentações de "stand-up", aceitaram se unir à aventura, para me dar o privilégio de conduzi-los, unindo-se numa experiência diferente. O produtor, Rodrigo Velloni, permitiu-me uma realização impecável, junto ao meu "bando de irmãos": Chris Aizner, nos cenários, Fábio Namatame, nos figurinos e Duda Queirós, na trilha sonora. A luz – permitam-me o trocadilho – do iluminado Maneco Quinderé, (outro do "bando") fornece ao espetáculo o clima "noir" dos antigos filmes em preto e branco, deixando-nos navegar no clima e nas tiradas de comédia negra. Enfim, meu muito obrigado a todos por terem embarcado comigo neste desafio. Desafio, sim, porque no teatro, nós também exercemos uma profissão de risco, como os antigos menestréis e os trapezistas. Teatro é trapézio sem rede.<sup>78</sup>

Atreva-se foi o espetáculo dirigido por Jô Soares que permaneceu mais tempo em cartaz, de junho de 2012 a dezembro de 2014. Também foi a peça sob sua direção que mais viajou pelo Brasil, somando-se mais de 15 capitais brasileiras.

---

<sup>78</sup> Programa do espetáculo

### 2.6.3 Três Dias De Chuva

**Figura 41** - elenco Três Dias de Chuva, direção e produção



Fonte: acervo pessoal

Três Dias de Chuva é o nome da adaptação feita por Jô Soares, para *Three Days of Rain*, de Richard Greenberg. A história se passa em dois tempos, em 1995 e 1960, e narra a trajetória de duas gerações de uma família, onde as atitudes tomadas pelos pais no passado, não conseguem ser assimiladas pelos filhos no presente. O primeiro ato se passa em 1995, vemos um rapaz junto de sua irmã e um amigo. Os jovens são filhos de dois arquitetos renomados. Com a recente morte do pai do casal de irmãos, os filhos estão reunidos para a leitura do testamento. É assim que descobrem que parte da herança é destinada ao amigo, filho, do outro arquiteto.

No segundo ato, o tempo anda pra trás, em 1960. Descobrimos, então, os motivos da herança ter sido destinada ao filho do amigo. Os pais, agora jovens, sonham em construir grandes obras e firmar seus nomes como arquitetos. No entanto, os sonhos de ambos começam a desmoronar quando

um se apaixona pela namorada de seu sócio, e o outro percebe que essa paixão é correspondida pela mulher que ama.

Richard Greenberg nasceu em 1958 nos Estados Unidos. É autor de mais de 30 peças teatrais. Dentre elas, algumas de grande sucesso que lhe renderam prêmios e importantes indicações, como: o *Tony Awards*, onde foi indicado por *The Assembled Parties*, em 2013; e *Take Me Out*, em 2003, quando sagrou-se vencedor. Escreveu *Três Dias de Chuva* em 1997, e foi indicado ao Prêmio Pulitzer.

A montagem de Soares, que também assina tradução e a adaptação estreou em 26 de julho de 2013. A ficha técnica foi composta pela cenografia de Marco Lima; Figurino de Fábio Namatame, Luz de Maneco Quinderé; e Música Original: Duda Queiróz. O elenco foi integrado por: Carolina Ferraz, Otavio Martins e Petrônio Gontijo. Posteriormente Adriane Galisteu substituiu Ferraz e Fernando Pavão substituiu Gontijo.

Em depoimento para esse pesquisador, Otavio Martins descreve os motivos que o levaram a imaginar Jô Soares como diretor do trabalho:

O projeto nasceu comigo e com a Carolina [Ferraz], quem me apresentou três dias de chuva foi Raquel Ripani, li o texto, gostei muito do texto, passei pra “Carola”. Eu tinha visto Ricardo III, e Carolina tava em mente com Cabra, (...) Eu tinha pensado nele e Carolina também tinha pensado nele. Porque tem um humor no três de chica que é um amor mais elegante, não é um humor escrachado, não é um tipo de humor que você consegue encontrar muita gente pra fazer. (...) Principalmente por causa do humor. Desse humor que eu tinha visto na Cabra., é o humor do realismo americano. Foi por isso que eu pensei nele. Eu nunca tinha trabalhado com o Jô, quem me deu referência e disse: “você vai amar trabalhar com ele” foi a [Denise] Del Vecchio.<sup>79</sup>

Martins faz uma analogia entre a direção de Soares e a obra literária do diretor, o ator comentou: “você lendo o Jô, você entende o que é o humor dele. Tem uma coisa da estrutura literária dele, que se repete de certa forma, na forma quando ele dirige. Existe o deboche, existe a ironia, existe a piada, mas ela é muito contextualizada. Se ele tem que abrir, ele abre o parênteses, ele tem uma coisa muito pontual.”

---

<sup>79</sup> Martins, Otavio. *Três Dias de Chuva*. Depoimento do artista a esse projeto em 20 nov. 2016

Martins comentou também sobre o processo de ensaio, que segundo o ator, estendeu-se por 5 semanas. Dirigido por Soares duas vezes em um período de 3 anos, o ator chama a atenção para a forma de como Soares solicita aquilo que ele quer do ator:

Quanto mais você limita o horizonte do ator mais ele é obrigado a verticalizar, se você aumenta o horizonte dele, ele vai espalhando. Se você limita, ele é obrigado a verticalizar o que ele tá fazendo, a criação dele, e o Jô tem muita noção disso. Ele tem muita noção inclusive de *timining* de cena. Muitas das histórias que ele contou pra gente [em Tróilo e Créssida], sobre os processos que ele já passou, ele também já tinha contado pra gente [em Três Dias de Chuva] e aí que eu fui sacar, que muitas vezes ele se utiliza dessas histórias pra ilustrar o que ele quer.<sup>80</sup>

Sobre a identidade de Soares como diretor teatral, Martins aponta dois fatores que, segundo ele, são indícios muito claros de direções assinadas por ele. Otavio Martins pontuou:

O Jô tem duas características que eu acho que são muito claras quando você vê. Isso tinha no Ricardo [III], tinha no Três Dias de Chuva, e tem no Tróilo [e Créssida]. Primeiro é uma limpeza de cena que é absurda, e segundo que é um ritmo de fala, uma dinâmica de fala que você identifica um pouco como peça dele. É um Shakespeare, é um Greenberg, mas tem uma métrica, um ritmo de fala que é do Jô. Quando você vai assistir Histeria, por exemplo, tem momentos que você ouve o Jô ao invés do Pedro Paulo Rangel. (...) O Jô tem uma concepção, mas é a concepção longe de ser fechada. Ele é muito inteligente, ele ouve o criador do lado dele. Ele se adequa quando ele vê que alguém tá querendo propor algo que ele gosta, ele se adequa. Ele incorpora isso dentro do universo dele, sem escapar da assinatura dele. É muito claro quando é uma assinatura dele.<sup>81</sup>

Maria Lucia Candeias, em uma crítica escrita para o site Aplauso Brasil ressalta a qualidade técnica dos atores e da equipe técnica, frisando a importância da direção. Candeias escreveu:

Resta lembrar que o principal responsável por esses acertos, garantindo uma harmonia entre todos os elementos que compõem o espetáculo, é Jô Soares com sua grande experiência em montagens, conduzindo tudo com um maestro de grande orquestra.(Candeias, 2013)

---

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Ibid.

## 2.6.5 Histeria

Figura 42 – elenco e direção



Fonte: acervo pessoal

Histeria é uma peça teatral de Terry Johnson. Definida pelo diretor da montagem brasileira, Jô Soares, como uma comédia delirante. A história narra um hipotético encontro do pai da psicanálise, Sigmund Freud, com o pintor surrealista, Salvador Dalí. Na trama, Freud enfrenta um câncer terminal e anda com medo da perseguição nazista. Passa a morar, então, em Londres para superar esse período. A tranquilidade é interrompida com a chegada do pintor espanhol Salvador Dalí, que o psicanalista recebeu a pedido de um amigo. O pintor tem a intenção de fomentar discussões a cerca do surrealismo e a mente humana. Une-se à dupla uma eufórica garota, que invade a casa de Freud no meio da noite e pede, sob risco de ameaça de suicídio, por uma consulta. Ela esconde segredos de família que vão sendo revelados aos poucos. Somado a isso, um médico judeu observa tudo e pouco compreende, mas exige respostas de Freud.

Terry Johnson nasceu em 1955, na Irlanda do Norte. Escreveu Histeria em 1993 e o sucesso imediato lhe rendeu inúmeras montagens ao redor do

mundo, incluindo uma aclamada versão dirigida em 1999 por John Malkovich. Seus créditos também incluem, como autor, adaptador ou diretor teatral, uma série de outros espetáculos, onde a alma humana e a ótica de uma determinada sociedade são colocadas em cheque, com ironia inteligente e sofisticada elaboração cômica. Dentre eles, destacam-se *Piano/Forte*, *The Graduate*, *Memory Of Water*, *Hitchcock Blonde*, *The Libertine*, *One Flew Over The Cuckoo`s Nest* e *Oh, What a Lovely War*.

A montagem de Soares, que contou também com sua tradução, estreou em 06 de maio de 2016 no teatro TUCA, em São Paulo. A ficha técnica foi composta por Maurício Guilherme, como diretor assistente; Chris Aizner e Nilton Aizner como cenógrafos; Maneco Quinderé como iluminador; Fábio Namatame como figurinista; Ricardo Severo com a música original; André Grynwask e Pri Argoud com videografismo e *mapping*; Priscila Prade com a fotografia; e Giovani Tozi como diretor de Arte Gráfica.

Em depoimento para esse pesquisador, Cássio Scapin contou como foi construído o seu Salvador Dali:

Teve uma tentativa do Dali ser todo em Espanhol, o que ia ser um pouco complicado pro entendimento do texto, que já não é um texto fácil. O Histeria... teve um determinado momento que o Jô abriu mão dessa ideia, mudou de ideia. E a gente transferiu o comportamento do que seria esse espanhol, a língua espanhola, para o corpo. E que mantinha também uma certa dose de surrealismo com este excesso de movimento, com esse tipo de bailado, de coreografia, na verdade, que foi a composição toda do Dali. Então a gente passou a fazer uma coisa mais coreografada com o Dali, pra dar esse dado desse não-naturalismo, desse surrealismo de que necessita o texto, que necessita o espetáculo, um pouco essa dose de histeria que acaba tendo o personagem. Ele conduziu dessa forma. Ele pediu que eu fizesse um trabalho mais físico, mais detalhado nesse sentido.<sup>82</sup>

Pedro Paulo Rangel foi convidado no início do processo para fazer o papel do médico judeu, não pôde, pois, segundo o ator, estava gravando uma série para a televisão. Meses depois, o ator que interpretaria o Freud na montagem de Soares precisou se ausentar do processo na semana de estreia. O convite foi refeito a Pedro Paulo, que já tinha acabado as gravações. Veio do Rio de Janeiro para assumir o papel do Freud. A estreia foi remarcada. Sobre essa passagem, Rangel contou a esse pesquisador:

---

<sup>82</sup> Scapin, Cassio, op. cit.

Eu tive 11 ensaios. (...) O Jô deu toda a liberdade e meus colegas foram muito generosos comigo. Eu tenho uma deficiência física causada pelo cigarro. Tenho problema de respiração complicado, então tudo foi facilitado pra mim na movimentação, mudaram muitas coisas. (...) estreei muito inseguro, mas a coisa aconteceu depois de uma semana de espetáculo.<sup>83</sup>

Rangel também falou sobre alguns comentários do público sobre o fato de ele estar muito parecido, na forma de falar, no gestual, com o diretor Jô Soares. Rangel disse: “Eu tive muito pouco do Jô, quase nada. (...) De onde veio a “Jôzisse” ? daqui... ou daqui... [apontando para o corpo] (...) Eu mesmo me surpreendo! Fisicamente! As pessoas me veem e dizem “meus Deus como parece o Jô”.

Rangel e Soares têm uma longa carreira juntos no teatro e na televisão. De Romeu e Julieta para Histeria são quase 50 anos de história. Jô Soares narrou como foi que chegou ao texto de Jonhson:

Vi a peça em 2003 ou 2004, eu estava com a Bete Coelho e com a Mika Lins. Mas houve uma série de fatores independentes da vontade de ser agora ou depois. A gente precisava saber como adquirir os direitos. Liguei pra minha agente literária, que representa os meus livros nos Estados Unidos e na Europa, e perguntei: ‘Você sabe quem representa os direitos de um autor chamado Terry Johnson?’. E ela falou: ‘Claro, é a fulana’. Aí, foi muito rápido. Já tinha traduzido a peça, era uma coisa que eu gostava muito e falei: num momento ou outro eu vou encenar. (Padiglione, 2016)

Luís Francisco Wasilewski, em uma crítica para o site Aplauso Brasil, avalia Histeria como uma comédia hilariante e ao mesmo tempo erudita. Wasilewski disse que, um texto dramático pode ser engraçado e, concomitantemente, inteligente e completou:

Jô Soares, como diretor, soube conduzir com maestria este rico material que tinha em mãos. Importante lembrar que a estreia teatral de Jô como ator foi na comédia de boulevard Oscar, de Claude Magnier, ao lado de Cacilda Becker e Walmor Chagas. Portanto, sua afinidade com o gênero é antiga. Histeria também marca mais um trabalho bem sucedido do diretor com Maurício Guilherme, seu assistente de direção e o produtor Rodrigo Velloni. Uma parceria que começou no excelente Atreva-se e que, agora, resultou neste fantástico Histeria. (...) Histeria é como definiria Oswald de Andrade “um biscoito fino”. Uma comédia que consegue ser engraçada e sofisticada. Infelizmente, algo raro no panorama do teatro brasileiro atual. (Wasilewski, 2016)

---

<sup>83</sup> Rangel, Paulo. op. cit.

Dirceu Alves Junior, crítico da revista Veja SP, chamou a atenção para a forma em que a direção de Soares consegue ser humorada, ao mesmo tempo em que não faz concessões à plateia:

Jô Soares, com a sabedoria dos grandes diretores, prega uma pertinente cilada no respeitável público, ávido por gargalhadas. Escrita pelo inglês Terry Johnson, Histeria é uma divertida comédia, cheia de piadas e situações inesperadas. Só que por trás de cada cena está um tema pronto para provocar a plateia e, se não for pedir muito, fazê-la pensar um pouco na saída do teatro.(...) O destaque, no entanto, é Rangel, que imprime fragilidade e deboche no seu Freud baseado na delicada visão de Jô. (Alves Junior, 2016)

Quando perguntado sobre um traço diferente na direção de Soares, Rangel respondeu de imediato: “Lúdico. É a palavra que define pra mim. Com Consistência. E o resultado que advém disso é palpável. É tudo de bom.”

## 2.7 Espetáculos Solos

Figura 43 – Gordoidão



Fonte: acervo Jô Soares

Provido das mais variadas habilidades artísticas, Jô Soares encontrou no estilo *One Man Show*, canal ideal para experimentar e colocar em prática

suas vontades no palco. Durante toda a trajetória narrada nessa dissertação, o artista realizou temporadas e turnês com seus solos: *Ame Um Gordo Antes Que Acabe* (1976), *Viva o Gordo e Abaixo o Regime* (1978), *Um Gordidão no País da Inflação* (1983) *O Gordo ao Vivo* (1988), *Um Gordo em Concerto* (1994), *Na Mira Do Gordo* (2007), e *Remix Em Pessoa* (2007).

**Figura 44** – abaixo o regime!



Fonte: acervo Jô Soares

Com exceção de *Remix Em Pessoa*, monólogo construído com textos de Fernando Pessoa, os demais, foram criações de Jô Soares, eventualmente em parceria com outros profissionais, explorando fatos da atualidade. Como por exemplo: política, esporte, economia, e claro, como os próprios títulos dos

solos dizem, ele mesmo. Soares falava com naturalidade sobre o fato de ser gordo. Em entrevista ao programa Roda Viva, em 1990, declarou:

Eu fiz um espetáculo, na época, de teatro chamado Ame um Gordo Antes que Acabe que as pessoas morriam de rir, era um espetáculo super engraçado. Foi super bem criticado e tudo. Mas as pessoas estranhavam alguma coisa. Então aí eu voltei a engordar, voltei aos 120, 127, dependendo da época, exatamente, porque eu fui o único gordo do mundo que emagreceu e não teve estímulo. Porque geralmente o sujeito emagrece e todo mundo fala, “Emagreceu, está ótimo! Que bonito, está magro!”. Comigo era o contrário, “Pô! Emagreceu, que horror! Você é tão melhor gordo!”. Aí realmente...<sup>84</sup>

Entre os principais parceiros para estes shows, estavam Chico Anysio, Max Nunes e Millôr Fernandes. Em Amor ao Teatro, coletânea de críticas de Sábato Magaldi, o crítico se coloca à analisar o monólogo Um Gordoidão no País da Inflação, porém, ao fazê-lo escapam-lhe observações que não dizem respeito apenas a esse trabalho isolado, mas sintetizam de maneira objetiva as matrizes que compõe esse tipo de espetáculo. Magaldi ressaltou:

(...) Um Gordoidão não representa propriamente um progresso, em face de Viva o Gordo e Abaixo o Regime (Jô já atingia nessa montagem nível a que poucos comediantes podem aspirar), alcança aquele grau de obra perfeita no gênero.

Quais os valores que tornam Jô Soares tão comunicativo para o espectador? Ele começa pelo preço do ingresso. Em sua objetiva matemática, prova que está cobrando menos, proporcionalmente, que há cinco anos, em relação ao custo do dólar. E desse problema, a reflexão se transfere para o título do espetáculo, discutindo as múltiplas possibilidades. A técnica no metateatro alicia o público, faz dele cúmplice da diversão de que participará. É impossível não simpatizar com o humor proposto por Jô Soares.

Irreverente, satírico, brincalhão, sardônico, usando sem pudor o “double-sens” [duplo sentido], o humorista nunca incide em vulgaridade e mau gosto. Mesmo os palavrões naturais na sequência que ele vai construindo adquirem certa inocência. Os ouvidos pudicos não se chocarão com as liberdades tomadas pelas anedotas. Tudo funciona no contexto cômico imaginado.

Jô passa em revista toda a realidade. A política não poderia estar ausente do espetáculo, embora ele observe: “Eu não faço piada política, eu faço comentários. Porque piada, os políticos fazem muito melhor do que a gente”. E Jô tem espírito e capacidade de improvisação para incorporar as notícias do dia. Qualquer novidade suscita um aproveitamento pitoresco. Lembro-me de que, na ocasião em que furtaram a copa de tricampeões do mundo, ele advertiu que o

<sup>84</sup> Transcrição da entrevista disponível em [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/492/entrevistados/jo\\_soares\\_1990.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/492/entrevistados/jo_soares_1990.htm)

microfone dourado que usava era simples réplica: o de ouro verdadeiro estava muito bem guardado.

As posições de Jô Soares são sempre as melhores, inteligentes, progressistas. O feminismo que abraça não usa palavras altissonantes nem ataca diretamente o “machólogo”. O líder do movimento pela “liberação machista” cai no ridículo pelos títulos dos livros de sua autoria: As conveniências da ejaculação precoce, Como evitar o orgasmo feminino, O carinho e outras aberrações sexuais, etc., etc. As cartas imaginárias que ele comenta são novas fontes de diversão.

As sátiras estendem-se às novelas de televisão, aos norte-americanos, à suposta tecnoburocracia econômica, à ciência futebolística, aos militares e, na conhecida tradição brasileira, aos portugueses. Ou meu repertório não está atualizado ou Jô e seu parceiro Armando Costa conseguiram inventar um humor muito eficaz, que mantém a plateia quase numa só gargalhada.

Mas é Portugal que dá ao intérprete a ocasião de mostrar-se, mais uma vez, excelente ator. A primeira parte, quebrando a sucessão de risos, termina com o desempenho patético do poema Em linha reta, de Fernando Pessoa. O declamador se despe da retórica para assumir o eu “tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil”, que lhe transmite indisfarçável grandeza humana.

Jô Soares, com habilidade espantosa, preserva o ritmo trepidante do espetáculo. Quando sua presença única em cena correria o risco de se tornar monótona, ele dialoga com o público, improvisa jogos, desloca-se para a plateia. Poucos têm, como ele, o segredo de não deixar cair o interesse, conservando o domínio contínuo da audiência. São 25 anos de uma arte requintada, sem similar no palco brasileiro. Autor e comediante, Jô Soares situa-se entre os nossos primeiros criadores. (Magaldi, 2014. p.1005.)

Magaldi observou que Soares, através dos seus solos, desempenhou um tipo de trabalho sem equivalentes nos palcos brasileiros. Talvez o que faça desses espetáculos algo particular e genuíno, seja justamente a liberdade para criar e dizer aquilo que tem vontade.

Em entrevista para Fernanda Castello Branco, do site Terra, Soares contou que esse dia-dia importado para os palcos pode ser tanto uma cena no supermercado, na qual “todo mundo ri, porque se identifica”, ou até inserções humorísticas no mundo da política. “A política está contida no espetáculo, mas isso se amplia à medida que o show vai correndo”, conta. “No sentido artístico, eu sou um anarquista. Tenho que estar livre para falar sobre tudo.” (Branco, 2003)

## CAPÍTULO 3 – TRÓILO E CRÉSSIDA, UM ESTUDO DE CASO.

Figura 45 – elenco e direção



Fonte: acervo pessoal

### 3.1 Diário de Bordo

Por ser esse capítulo um relato pessoal sobre a experiência desse pesquisador, na montagem do espetáculo Tróilo e Créssida - dirigido por Jô Soares, o narrador passa de terceira à primeira pessoa, dando a palavra a um dos atores da montagem: eu.

O meu projeto de pesquisa sobre o teatro de Jô Soares foi aceito pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, em setembro de 2014. Naquela época, eu havia tido contato com o Jô Soares através da função de produtor executivo e de artista gráfico no espetáculo Atreva-se. Em conversas informais durante os ensaios, era recorrente que o diretor se lembrasse de casos e passagens sobre sua trajetória no teatro.

Essas histórias envolviam nomes da maior importância da história do teatro brasileiro, como Nelson Rodrigues, Cacilda Becker e Ruth Escobar. Quando me empenhei em pesquisar mais profundamente sua obra, comecei a esboçar a estrutura da dissertação que eu apresentaria.

Os anos se passaram e, em maio de 2015, fui convidado por Jô Soares para realizar uma leitura em sua casa do espetáculo *Tróilo e Créssida*, peça escrita por William Shakespeare em 1601, entre *Hamlet* e *Othelo*. Jô Soares, em entrevista ao jornal *o Estado de São Paulo*, comentou:

É o texto menos encenado de Shakespeare provavelmente por causa do desconforto que causa na plateia. Mas, ao mesmo tempo, é uma peça que se aproxima muito do Brasil atual. (...) A guerra já vem sendo travada há anos, mas os militares preferem não se meter, buscando uma vida mais amena. O caráter dos personagens é muito maleável e eles vão ser facilmente comparados a figuras da política brasileira, nem precisei forçar a barra. (Brasil, 2016)

Recebi o convite com muito entusiasmo. Apesar de ser, até então, uma leitura descompromissada, a oportunidade de desenvolver um trabalho junto de meu objeto de pesquisa seria muito enriquecedora.

No dia 15 de maio à noite, fui até sua casa. Já havia estado ali algumas vezes para os ensaios de *Atreva-se*, e também para a entrevista que ele havia me concedido em outubro de 2014. Mas agora a sensação era outra. Subi o elevador, ansioso e agradecido. No Hall, a porta estava aberta, entrei na sala. A maioria dos atores já estava colocado à mesa. Também ocupei meu lugar. O elenco organizado para aquela primeira leitura, tinha algumas diferenças para o elenco que efetivamente foi formado na posteriormente na montagem. Entre os atores presentes nessa noite, mas que não vieram a compor o elenco do espetáculo, estão: Bete Coelho, Cássio Scapin, Juca de Oliveira e Tom Cavalcante.

Fiz a leitura de um criado, um criado Shakesperiano adaptado por Soares e Guilherme. O personagem representa uma compilação de quatro outros personagens do original: Margarelon, o filho bastardo do Rei Priamo; Alexander, criado da Créssida; o criado do príncipe Tróilo e o criado do príncipe Páris.

Nesse mesmo encontro, tínhamos à mesa a presença do doutor em estudos linguísticos e literários em inglês pela Universidade de São Paulo, José Garcez Ghirardi. O professor, que é um estudioso da obra de Shakespeare, contextualizou os atores sobre o texto, alertando inclusive ao fato de se tratar de uma obra pouco executada. As palavras de Ghirardi foram transpostas em forma de texto para o programa do espetáculo, as transcrevo a seguir:

Tróilus e Créssida é um dos raríssimos fracassos de Shakespeare entre seus contemporâneos. A implacável censura elisabetana e o desconforto das plateias combinaram-se para manter essa « comédia sombria » fora dos teatros por um longo tempo. O Quarto de 1609 anuncia que o leitor tem diante dos olhos “uma peça inédita, jamais conspurcada pelo palco, ou festejada pelos aplausos da plebe vulgar”, sugerindo que qualquer tentativa de encenação pública havia se tornado inconveniente ou mesmo imprudente.

Essa inesperada repulsa ao texto de Shakespeare não se restringiria aos contemporâneos, entretanto. Quase um século depois, o poeta John Dryden ainda se veria obrigado a modificar substancialmente o texto original para que ele pudesse estar apto a ser representado (tive que remover uma pilha de entulho sob a qual se escondiam muitas ideias excelentes). Os séculos XVIII e XIX não foram mais benevolentes com a peça, cujas montagens são comparativamente raras mesmo no século XX. O desconforto causado por Tróilus e Créssida atravessou o tempo.

As razões pela repulsa da obra podem estar em vários fatores, certamente não poderia creditar o fracasso à falta de tato de William Shakespeare, que já havia mostrado até aí sua habilidade com as palavras em outros diversos textos. O que teria esse texto de tão abominável, capaz de gerar essa rejeição que atravessaria os séculos? Ghirardi esclareceu:

A resposta não se pode encontrar na qualidade dramática da peça, cuja beleza e elegância testemunham, pelo contrário, o auge do prodigioso talento do autor: Tróilus e Créssida (1601) foi composta no mesmo momento em que vem à luz Hamlet, talvez o mais deslumbrante de todos os textos de Shakespeare. Tampouco ajuda a compreender o insucesso a escolha do tema e das personagens: os episódios narrados eram muito apreciados pelo público inglês do período e as figuras centrais eram tão conhecidas que seus nomes já se haviam incorporado ao imaginário popular (na Inglaterra dos séculos XVI e XVII, Créssida era símbolo da mulher infiel, Tróilus, do tolo traído e Pândaro, do cafetão). Públicos de épocas posteriores acolheram entusiasmadamente as versões de Shakespeare para outros episódios históricos, divertindo-se com a sem-cerimônia com que ele trata o passado. Olhada na superfície, a

história de Tróilus e Créssida reunia, assim, todos os elementos que faziam dos textos do Bardo, invariavelmente, um estrondoso sucesso. Por isso, é possível sugerir que as razões para a acolhida reticente que o texto recebeu e tem recebido se devam buscar não em qualquer defeito mas, antes, na contundente perfeição com que Shakespeare realiza um projeto perturbador.

Ghirardi credita ao fato de que, em Tróilus e Créssida, a realidade é tão brutalmente exposta, a identificação do público é tão dolorosa, que parte para uma espécie de negação. Segundo o professor: “de fato, a mordacidade com que Shakespeare combina os elementos constitutivos de Tróilus e Créssida, e os fantasmas que conjura ao fazê-lo, parecem oferecer ao público um espelho demasiado cruel para ser contemplado, verdadeiro demais para ser aceito.”

Outro fator diferenciado nessa comédia sombria, seria a falta absoluta de personagens com algum indício de “bom-caratismo”. No texto os vilões e os mocinhos se alternam e revelam suas sombras de acordo com seus interesses pessoais. Ghirardi fez uma comparação com outras obras do bardo:

Mais do que em qualquer outra de suas peças – mesmo as tragédias mais escuras – Shakespeare apresenta um retrato absolutamente devastador da condição humana, uma denúncia incondicional de nossas mazelas profundas. Se Ricardo III, Edmundo ou Iago sintetizam em um único indivíduo a capacidade humana para fazer o mal, em Tróilus e Créssida essa vileza se mostra generalizada, atingindo a todos os personagens e a todas as instituições: na política, na guerra e no amor, jovens e velhos, homens e mulheres, nobres e plebeus, todos se mostram igualmente contaminados por um egoísmo tacanho e uma auto-complacência míope. Ao longo de toda a peça, os discursos elevados da política, da guerra, do amor e da honra são ridicularizados magistralmente, e a retórica mais elevada se vê denunciada como impostura abjeta, utilizada para fazer triunfar os instintos mais baixos e os interesses mais mesquinhos. Ao fazer-nos rir de Ulisses, de Aquiles e de Agamenon, Shakespeare nos faz ver o ridículo que palpita nos fundamentos mesmo daquilo que desejamos ver como nossa civilização.

Shakespeare expôs de forma pejorativa personagens históricos, heróis conhecidos e presentes no inconsciente coletivo. E, em 2016, justamente no ano em que se celebram os 400 anos de sua morte, ocorrida em 23 de abril de 1616, Jô Soares decide trazer Tróilus e Créssida à tona. Sobre realizar essa montagem nos dias de hoje, Ghirardi finalizou:

Curiosamente, as razões pelas quais o texto permaneceu na penumbra por tanto tempo são as mesmas que recomendam,

enfaticamente, que ele agora venha à luz. A perplexidade angustiada que assola nosso tempo e a respostas que a ela têm dado as instituições e seus atores no Brasil podem ser compreendidas em profundidade muito maior a partir da ironia avassaladora de Tróilus e Créssida. A versão elegante e precisa de Jô Soares e Maurício Guilherme recria à perfeição a combinação de humor ácido e agilidade de ação que caracteriza o texto do maior dos dramaturgos. No processo, os tradutores oferecem ao público brasileiro a possibilidade de ampliar seu conhecimento do repertório de Shakespeare para além de obras mais frequentemente encenadas e de ver o Bardo surgir particularmente luminoso nessa comédia sombria.

A leitura fluiu excitada. O texto tinha um humor ácido, e a tradução e a adaptação de Soares e Guilherme ganharam agilidade, as palavras haviam sido adequadas para a forma como são faladas hoje em dia. Mas de fato, se alguém fosse assistir Tróilo e Créssida na expectativa de ver e ouvir a poesia de Romeu e Julieta, certamente se frustraria.

Além das situações tragicômicas envolvendo os soldados de uma guerra duradoura, as palavras usadas no texto, não se pareciam em nada com o tipo de erudição vista em algumas adaptações de Shakespeare. Da boca do personagem Térsito, criado do personagem Ajax, que estava sendo lido por Tom Cavalcante, ouvimos: “- se depender do Ajax, o muro de Tróia fica em pé até cair de podre. Ai Deus do Inferno! Derrama sobre os dois e sobre o acampamento todo uma imensa gonorreia que é o que merece quem faz a guerra por uma buceta!”. Pensei: “isso é coisa do Jô, Shakespeare não pode ter escrito isso.” Preciosismo meu, na mesma hora o diretor citou o original que diz: “After this, the vengeance on the whole camp! or rather, the Napolitan boné-ache! For that, methinks, is the course depending on those that war for a placket”.

Nas notas de rodapé do livro Troilus And Cressida, editado por Anthony B. Dawson, consta:

Napolitan boné-ache Syphilis (also called the “French disease”, reflecting the tendency to blame such troubles on foreigners).

Placket slit in a petticoat, used derisively and with a Strong sexual overtone to mean “woman”, and particularly, vagina. (Shakespeare, Dawson, 2003. p. 128)

Fica claro pelas explicações que as palavras usadas eram propositalmente “baixas” e que *placket*, na época, talvez fosse o correspondente para *cunt*, hoje em dia, ou seja, “buceta”. Me utilizei desse exemplo, por acreditar que, de forma sintética, ele representa o tom do texto shakespeariano, debochado e bem humorado.

Após a leitura nos foi oferecido um jantar, conversamos sobre o texto e fomos informados pela produção que ainda não havia nada em vista para erguer a montagem. Naquele momento éramos 19 atores, e, pela leitura percebemos que não se trataria de uma peça possível de ser realizada com baixo orçamento. Fomos embora. Animados com o trabalho feito, mas tentando não gerar expectativas. Tarefa difícil para qualquer ator entusiasmado.

Mais de um ano depois, recebemos uma ligação do produtor responsável, Rodrigo Velloni, nos comunicando sobre a realização da montagem. A preocupação tomou conta dos meus pensamentos, pois estava em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil com a peça *As Luzes do Ocaso*, no mesmo horário. Liguei para o Jô Soares para comunicar o problema. O diretor, que havia estado na estreia de *As Luzes do Ocaso*, pediu para que eu me acalmasse, que tudo se acertaria: “você não precisa perder nenhum dos dois trabalhos, vamos dar um jeito de você não perder” , ele me disse.

Os ensaios ocorreram entre 11 de agosto a 13 de outubro de 2016, geralmente de segunda a sexta, sempre no período noturno, eventualmente no fim de tarde. Na maioria das vezes, o início era marcado para às 19h. Em dias de gravação do Programa do Jô começávamos as 21h, aconteceu poucas vezes de iniciarmos às 17h, por conta de algum compromisso da direção. Em geral, os ensaios ocorriam até 23h30, já acontecendo de ir um pouco além disso. Nesse período minha rotina era sair do CCBB São Paulo, atravessar correndo a Praça do Patriarca e entrar num taxi em direção ao ensaio. Quando eu não chegava a tempo de fazer minha cena, Mauricio Guilherme fazia por mim.

Os encontros ocorreram no prédio do diretor, onde, abaixo do andar em que fica seu apartamento, foi preparado um espaço para atividades culturais. O ambiente foi reformado, de modo que sobraram poucas paredes. As que

restaram, brancas, emolduram e contrastam com as telas que brincam com luz e sombra, pintadas pelo próprio Jô. Os pôsters de seus espetáculos solo, pintados por Ziraldo também têm espaço garantido. Há uma grande mesa para leitura, integrada a uma estação de trabalho com um *desktop*. Um piano de cauda. Uma biblioteca, com uma boa quantidade de títulos. Uma réplica do super-homem em pé, uma jukebox *wurlitzer*, prateleiras com miniaturas variadas, uma sala anexa para ensaios de música, uma máquina de refrigerantes antiga, sofás, lareira e por fim um tubo cilíndrico transparente que vai do chão até o teto. Trata-se de um elevador a vácuo, que liga sua casa ao espaço cultural e por onde vemos o diretor chegar ao encontro do elenco.

A seguir, o nome dos personagens acompanhado do nome do ator incumbido pelo papel (em ordem alfabética dos personagens, como instruiu o diretor que fosse feito no material de divulgação): Agamenon, Marco Antônio Pâmio; Ajax, Luciano Schwab; Aquiles, Otávio Martins; Cassandra, Tuna Dwek; Créssida, Maria Fernanda Cândido; Criado Troiano, Giovani Tozi; Diomedes, Nicolas Trevijano; Enéias, Paulo Marcos; Heitor, Fernando Pavão; Helena, Adriane Galisteu; Menelau, Ando Camargo; Nestor, Luiz Damasceno; Pândaro, Guilherme Sant'anna; Páris, Kiko Bertolini; Pátroclo, Felipe Palhares; Térsito, Ataíde Arcoverde; Tróilo, Ricardo Gelli; e Ulisses, Eduardo Semerjian.

Foram duas semanas de trabalho de mesa. Nessas leituras, fomos nos habituando mais com o texto e com as relações que os personagens tinham entre si. Pessoalmente, à primeira vista, achei o texto de difícil entendimento. A quantidade de nomes e de histórias paralelas exigiam uma atenção muito grande do leitor.

Era comum, nesse primeiro momento, que o diretor fizesse a leitura dos personagens, dessa forma ele mostrou o ritmo que os diálogos teriam e as inflexões que as palavras pediam. Jô Soares é um ator de muitos recursos, vê-lo fazer um personagem, que foi incumbido a mim, talvez me gerasse insegurança pela maestria com que ele o executa. Mas não foi isso que aconteceu, pelo contrario, o fato de tê-lo nos guiando para um lugar muito específico, idealizado por ele, e claramente proposto em mesa, nos deu

segurança para arriscar e ter coragem para errar. Um risco bom e essencial para experimentar novas formas de compor um personagem.

Tuna Dwek, em entrevista a mim concedida, revelou os gatilhos que ela acionou para construir Cassandra:

Quando eu fiz a leitura na casa dele há dois anos atrás, já tinha um esboço no sentido, não da personagem, da liberdade de criação. O Jô me faz perder o pudor. O Jô é um cara, um diretor, que deixa o ator ousar, ele dá liberdade de criação. Se ele vai aproveitar aquilo ou não, é uma outra historia. Mas ele quer saber o que tem lá dentro. Quer saber o que tem dentro do ator. De que maneira, com qual material, qual é matéria que ele tem pra trabalhar. Então quando ele fez o lamento, o primeiro “choorem troianos, chorem” ele me deu a chave, porque ele fez “choooooorem troiaaaanos” (...) não é gutural, é do mais profundo da dor que um ser humano é capaz de sentir. O Jô tem a dor dele e quando ele fez esse grito de lamento, o Jô Soares, a pessoa, independente do diretor, ele colocou uma carga emocional naquilo, que ele me deu a chave e ele tirou todas as minhas vergonhas e pudores, aí eu me joguei. Desde esse dia que eu entendi o que o Jô queria.<sup>85</sup>

Dwek tem descendência síria e comentou que quando visitou essa terra viu que os lugares que ela procurava não existiam mais, haviam sido bombardeados. “É a minha Tróia” desabafou a atriz.

Além de apontar o caminho de como os diálogos deveriam se dar, das Jô Soares foi muito claro ao fazer um pedido aos atores: todas as palavras deveriam ser ditas como são faladas cotidianamente. Por exemplo, “para a cidade de Tróia” ficou “pra cidade de Tróia”; “para um lugar seguro” ficou “prum lugar seguro” e “estou com medo” ficou “tô com medo”. Essas indicações foram muito bem pontuadas e corrigidas durante todo o período de ensaio. Sobre essa indicação em relação ao texto, em entrevista a mim concedida, Jô Soares pontuou:

Eu acho que é a única maneira de você fazer teatro, é você tá no palco usando uma língua, a mesma linguagem que se usa na rua. Por que senão fica uma coisa absolutamente hierática, sem graça, chata, sabe... fica insuportável. Isso em qualquer país, em qualquer língua. Você tem que ter uma abordagem coloquial. Por que o Shakespeare escrevia pro público. Ele nunca se assinou como autor, ou como ator, era sempre como empresário. Qualquer lugar que ele ia, que tinha que assinar qualquer coisa “Shakespeare, empresário” porque ele

<sup>85</sup> Dwek, Tuna. A Cassandra de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 10 dez. 2016

arrebanhava uma equipe com ele, fazendo teatro, e esse lado coloquial que é fundamental. O que era coloquial na época, tem que ser coloquial hoje. Senão fica uma coisa insuportável, aí é o seguinte: invés de ser um clássico, fica um coisa acadêmica, uma coisa pra você ler, não pra você montar, e teatro foi feito pra você montar. (...) Então eu acho que sempre o teatro tem que ter essa característica de ser natural, não é realista, é natural. A gente tá fazendo uma montagem por exemplo, essa montagem agora do Tróilo e Créssida, que não tem nada de realista, mas é natural. É naturalista, sem ser aquele natural feito em novela, digamos, que é uma outra proximidade da plateia. Tudo bem, muito justo, funciona, mas não é nisso que eu falo em naturalismo. É no fato de você agir no palco, como você age na rua. Falar a mesma linguagem. Isso eu acho que é importantíssimo.<sup>86</sup>

Na mesma medida em que Jô Soares solicitou dos atores essa naturalidade nas falas, exigiu também que os maneirismos como os “né” os “ah” fossem abolidos. Existiu um rigor, um respeito ao texto muito grande. Durante as duas semanas de mesa, apareceram falas durante a leitura sugeridas pelos próprios atores. Algumas foram inseridas no texto, outras não. Um exemplo desse tipo de interferência dos atores, foi o dia em que durante a leitura, Marco Antônio Pâmio, brincou: “essa tenda do Aquiles deve ser um tendão” e Ataíde Arcoverde, completou: “o tendão de Aquiles”. Todos riram. Soares, então, incorporou o diálogo ao texto, na boca de seus próprios criadores:

Agamenon: Onde está o Aquiles?  
 Pátroclo: Está na tenda, mas não está passando bem.  
 Agamenon: É essa tenda grande?  
 Térsito: É, é o tendão de Aquiles.

A tirada cômica, dita no palco, rendeu consecutivos aplausos aos atores. Como observador, percebo que Jô Soares apenas concebeu que ela fosse feita, porque não interfere ou se desvia da história que precisa ser contada. O diretor tem um apreço muito grande pelo texto, tanto, que antes da leitura feita com o elenco escalado em 2015, houve uma primeira leitura na Casa do Saber, em 2014, num projeto que tem entre seus idealizadores, Maria Fernanda Cândido. A atriz contou, em depoimento a esse pesquisador, como se desenrolou sua presença dentro do projeto:

---

<sup>86</sup> Soares, Jô. Segunda Entrevista. Depoimento do artista a esse projeto em 29 ago. 2016

Há uns dois anos atrás o Jô Soares fez uma leitura na Casa do Saber, durante uma aula do professor Ghirardi, José Garcez Guirardi, eu tava junto e acabei fazendo a leitura. Então nós tivemos esse primeiro contato eu e o Jô. (...) já era a tradução e adaptação dele com o Mauricio Guilherme, eles já tinham trabalhado esse texto e era muito embrionário ainda o processo, e você vê, levou dois anos pra que ele de fato acontecesse.<sup>87</sup>

Créssida, a protagonista do espetáculo, foi construída com base nas questões que Cândido levantou durante o processo. A falta de referências de outras montagens, ao mesmo tempo que limitou o material de estudo da atriz, abriu possibilidades para que ela experimentasse o que seria sua própria leitura da personagem. Cândido contou sobre essa construção:

A Créssida foi uma das personagens mais difíceis que já me caiu nas mãos de fazer, muito difícil, muito. Porque? Porque ela, porque o texto do Shakespeare não tem rubrica nenhuma então de fato é um texto que te apresenta muitas possibilidades, você fica assim, diante de um mar de opções. E é um texto de Shakespeare, então, tem todo esse peso de ser um texto dele. Porém, com pouca referência. Porque a Créssida, assim, no Brasil não tinha sido montada, foi realmente, bastante desafiador. É um texto que você faz uma primeira leitura e você não consegue fazer um raio-x imediato daquilo. Você fica como eu disse, com muitas possibilidades. Ai eu comecei a fazer esses ensaios tentando pensar no estereótipo da Créssida. Porque existe esse bordão "falsa como Créssida". Esse bordão é bastante usado na Europa. No dia-a-dia, no cotidiano das pessoas. As pessoas dizem isso: "ih fulana é falsa como Créssida." Então você vai ter o que? Um imaginário coletivo sobre Créssida que imagina uma mulher falsa, traiçoeira. Ok, então isso é que se pensa da Créssida, mas , ao ler o texto... eu sou uma atriz de 2016, então o meu mundo, o meu contemporâneo ele é um mundo que pensa o lugar do feminino, a situação da mulher nos dias de hoje, através dos tempos. Então é um mundo que pensa muito essa questão feminina. Eu não teria como não pensar com esse, com essa lente, a Créssida. Esse estereótipo de fazer a Créssida como uma personagem falsa, um exemplo de uma mulher falsa, isso seria uma opção, mas não foi a opção que eu acabei escolhendo. Eu procurei humanizar um pouco mais e fazer da Créssida uma mulher. Um ser humano que passa por dilemas, que tem que fazer escolhas, que tem que decidir, e que, principalmente vive num contexto de guerra, de uma guerra entre duas cidades, Grécia e Tróia, que vive também numa sociedade bastante machista, enfim, eu procurei levar em consideração todas essas circunstâncias, o contexto, e essa situação dela, pra de fato fazer essa personagem. O que pra mim resultou numa Créssida que sugere mais numa pergunta sobre ela do que talvez uma resposta. Eu quis que quem assistisse perguntasse: "ué, mas porquê? Será que ela gosta desse outro? Será que ela é falsa? Será? O quê?"

---

<sup>87</sup> Cândido, Maria Fernanda. A Créssida de Jô Soares. Depoimento da artista a esse projeto em 03 dez. 2016

Então, a minha opção de interpretação, foi muito mais pra levantar perguntas, gerar indagações, do que pra fornecer respostas para o público. (...) No começo eu até tentei caminhar por uma linha mais farsesca, mas não resultava. Entende? Aí eu fiz essa opção e como toda opção, é arriscada. Eu imaginei que algumas pessoas pudessem gostar, outras não. Porque têm pessoas que vêm esperando mesmo um estereótipo. Elas querem ver a falsa, a Créssida falsa. E eu não entrego exatamente esse estereótipo. Eu procurei humaniza-la.<sup>88</sup>

Essa relação do personagem com o imaginário coletivo é característica em alguns dos personagens de *Tróilo e Créssida*. Porém, na maioria dos casos, é justamente isso que Shakespeare utiliza para tirar as certezas da plateia. Tomemos como exemplo o herói Grego Ajax, conhecido como Ajax - o Grande na mitologia grega, por ser um guerreiro de estatura avantajada. Shakespeare descreve Ajax como uma figura patética, que, apesar dos músculos, é analfabeto e tem raciocínio lento. Aquiles, o grande guerreiro grego, é pintado por Shakespeare como um vagabundo que não vai guerrear.

O Criado confiado a mim é também um personagem clássico nas histórias shakesperianas. Historicamente, a figura do serviçal é associada aos momentos cômicos do espetáculo. Essa tradição é presente em toda a história do teatro. Antes do nascimento de Shakespeare, no século XVI, tem-se a figura do arlequim na comédia dell'arte, no século XV. Depois do Bardo inglês, outros dramaturgos entraram para a história, descrevendo com comicidade as tramas desses subalternos. É o caso de Molière, no século XVII, na França e de Carlo Goldoni, no século XVIII, na Itália.

O desafio foi grande e a vontade de aprender também. Durante os ensaios pude tatear esse personagem, amparado pelo conhecimento e pela experiência do diretor em comédia. Por ser uma compilação de personagens, nem sempre havia lógica nas cenas que ele participava, explico, na terceira entrada do criado, ao lado de Maria Fernanda Cândido e Guilherme Sant'anna, ele se refere a Pândaro como seu mestre: "Mestre, o príncipe Tróilo quer falar com o senhor" (Soares e Guilherme in Shakespeare, 2016. p.13) e mostra-lhe respeito, na entrada seguinte, sustenta uma relação com o personagem Pândaro de desprezo e chacota. Como no diálogo transposto a seguir:

---

<sup>88</sup> Ibid.

Pândaro: Ô coisinha, você não é aquele que anda junto com o Príncipe Páris?  
 Criado: Ando, quando ele anda junto comigo.  
 Pândaro: Eu estou perguntando se você trabalha pra ele.  
 Criado: Só quando ele me dá trabalho.  
 Pândaro: Espera aí, você não me conhece?  
 Criado: De leve.  
 Pândaro: Pois me conheça melhor.  
 Eu sou o senhor Pândaro..  
 Criado: Então, que o senhor seja louvado.  
 Pândaro: Amém.  
 Criado Qual é mesmo a sua graça?  
 Pândaro: Eu não tenho graça, só honra e nobreza.  
 Criado: Sei  
 (Escuta-se uma música vindo do interior)  
 Pândaro: Que música é essa?  
 Criado: Não sei não senhor, eu só conheço uma parte.  
 Pândaro: Que parte?  
 Criado: A parte que eu conheço.  
 Pândaro: Pra quem é que eles tão tocando?  
 Criado: Pra quem tiver ouvindo  
 Pândaro: Mas pra agradar a quem?  
 Criado: A quem goste de música.  
 Pândaro: O que eu quero saber, é por ordem de quem?  
 Criado: De quem mandou.

Num primeiro momento tentei traçar motivações e entender a lógica daquele personagem. Depois, em um dos dias de ensaio, o diretor me pediu para que eu não pensasse em construir nenhuma base psicológica para fazer ligações entre as cenas, apenas que eu tivesse em mente que o criado era um menino que gostava de sacanear os outros, e falar sobre a vida alheia. Pronto, estava liberto.

Tróilo e Créssida é uma peça que acontece pelo conjunto. Mesmo o título fazendo referência a um casal, não é exatamente dessa relação que o texto trata. A paixão dos dois é mais uma das histórias que permeiam os sete anos de guerra entre a Grécia e Tróia. Não há portanto grandes “curvas” dramáticas, individuais, nos personagens. A guerra é a protagonista. As articulações, os conchavos, e a falta de ética que os personagens vão revelando é que guiam a história. Sobre esse entendimento do personagem, Ricardo Gelli comentou:

A primeira percepção que eu tive foi um pouco diferente. Eu acho que ainda sim, ainda hoje é um processo vivo. Eu acho que o Tróilo da maneira como eu estreei, até como eu imagino agora, já houve uma transição também. Mas, da primeira sensação de quando eu peguei o

texto e, isso é natural a gente fazer quando a gente é orientado a algum personagem, você nota mais ele, você presta mais atenção nele. Eu tive uma ideia muito infantil, um olhar muito superficial sobre ele, um personagem muito superficial, um personagem que beirava a infantilidade. Acho que uma coisa que eu percebi é que, na verdade, ele é um dos poucos personagens... essa peça não é uma peça de protagonismo, de nada disso, então não tem grandes condições de personagens, não tem grandes caminhos, transformações, essa coisa toda. Mas eu acho que o Tróilo, levemente, passa por isso. Eu acho que o final ali, e acho que a gente foi descobrindo com o processo, com o Jô também, principalmente. Ele tem essa transição com a morte do irmão. Aquela percepção que aquilo tudo, que não tem a menor chance de dar errado, vai dar errado.<sup>89</sup>

Quando perguntando sobre a participação do diretor nessa construção, Gelli indicou que “foi de mão dupla. Acho que ele também, aos poucos, foi mudando a concepção, a percepção que ele tinha em relação ao personagem. Acho que muito disso, em função do que eu pensei inicialmente e mostrei pra ele. Mas também, acho que desse olhar desse cara que tá aberto, tá vivo pras coisas.” Completou o ator.

A certeza que o diretor possuía sobre os caminhos que a montagem tomaria, foi indispensável para que o espetáculo se erguesse em dois meses. Mesmo com um meta muito bem desenhada, os ensaios tinham porosidade para acatar sugestões e absorver coisas que surgiam de improviso. Foi o caso ocorrido entre Nicolás Trevijano e Jô Soares, em um dos encontros, Trevijano brincou com o diretor dizendo que tinha dois grandes sonhos como ator: fazer um personagem manco e entrar no palco pilotando uma moto. Entrando na brincadeira, Soares respondeu que, a parte de um personagem manco ele não ia poder resolver, mas que, talvez, teria acabado de achar o que seria o cavalo do personagem Diomédes. A marca funcionou. Trevijano realizou a temporada guiando sua própria moto em cena, no momento em que a última batalha começa. Além do impacto visual, o uso da moto trouxe outras qualidades para a encenação, como: o som do motor que traz a sensação de máquina, ruído, e ajuda a compor o clima de guerra. O cheiro do combustível que invade a sala naquele instante, auxilia na composição de um outro lugar. O estímulo de um novo sentido, o olfato, é usado na construção desse ambiente caótico, como a fumaça e o querosene que remetem às bombas.

---

<sup>89</sup> Gelli, Ricardo. O Tróilo de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 03 dez. 2016

Uma mudança significativa também aconteceu no conceito dos mirmidões. Na mitologia: “os mirmidões eram os soldados de Aquiles, na guerra de Tróia. Até hoje, costuma-se dar esse nome a todos os seguidores fanáticos e inescrupulosos de um chefe político.” (Bulfinch, 2014. p.102.)

Durante o período de ensaios, Soares abandonou a ideia de ter cinco homens de estrutura física avantajada para compor o exército e foi em busca de mulheres fisiculturistas. As atletas chegaram um mês antes da estreia, são elas: Claudia Manzini, Ivana Oliveira, Juliana Carvalho, Luzia Reis e Zélia Costa. Essas ideias, segundo o assistente de Jô Soares, Fábio Nascimento, não se davam apenas durante os ensaios. Em depoimento a mim concedido, Nascimento descreveu:

Eu percebo que assim, acompanhando o Jô ele não para. As vezes você marca um ensaio para as duas horas da tarde e acaba as dez. Acaba o ensaio aqui às dez, ele continua com a cabeça dele pensando. As vezes você tá falando de qualquer outra coisa, ou tá vendo um jornal, ele para de fazer o que tava fazendo pra marcar alguma coisa da peça. Ele sempre tá com a cabeça girando em torno da [peça] , enquanto ele não colocar o espetáculo em cartaz ele não para de pensar.<sup>90</sup>

Depois dessa ideia, passávamos a ser vinte e três em cena. Produção rara nos dias de hoje, onde os elencos são cada vez mais enxutos. Sobre a possibilidade de realizar uma montagem nessas proporções, o produtor Rodrigo Velloni, em depoimento a mim concedido, explicou o histórico do projeto:

Como produtor eu só fiz espetáculos de três maneiras: ou leis de incentivo com captação de recurso, seja lei Rouanet, seja Proac; ou um edital (...) que você ganha uma verba (...) ou você tem , por exemplo, um formato como o Sesi. O Sesi te dá uma verba direta, deles, e te dá uma estrutura de teatro e tudo mais. Então eu acho que num ano como esse, eu já tinha feito um espetáculo esse ano, ou seja, já sabia que a dificuldade de captação era enorme, um espetáculo deste tamanho, com esse gabarito de elenco, sair na rua para captar é muito difícil. Então eu acho que o Sesi, ele te dá um valor pra você suportar os cachês, suportar a produção, a criação do espetáculo e te dá uma estrutura de palco e de técnica incrível, e divulgação. Em contrapartida você faz espetáculos com preço gratuito. Isso foi o bonito do Jô topar. Isso é que foi o mais legal pra

---

<sup>90</sup> Nascimento, Fábio. Ao Lado Do Diretor. Depoimento do artista a esse projeto em 19 nov. 2016

ele, o que mais estimulou. Você fazer um espetáculo acessível, popular, de uma forma gratuita.<sup>91</sup>

A montagem de Soares estreou no dia 15 de outubro de 2016, no Teatro Popular do Sesi. A tradução e a adaptação do texto foram assinadas pelo diretor, em parceria com Maurício Guilherme, que também é diretor assistente na montagem. Consta na ficha técnica: Cenário de Chris Aizner e Nilton Aizner, iluminação de Maneco Quinderé, figurino de Fábio Namatame, música original de Ricardo Severo, videografismo e mapping de André Grynwask e Pri Argoud, direção de arte gráfica de Giovanni Tozi e fotografia de Priscila Prade. A produção foi de Rodrigo Velloni, que marcou seu terceiro trabalho com o diretor, e comparou:

O Jô tem uma posição enquanto diretor, enquanto tradutor, enquanto adaptador que é muito clara a posição dele. Ele tá muito lapidado, ele tá muito desenvolvido. Ele é um profissional eu acho que no ápice do seu desenvolvimento, de entendimento do que é a linha do que cada um. Então essa estrutura organizacional dele para o trabalho dele, como ele enxerga tudo, ela é clara desde o primeiro trabalho que a gente fez. A diferença que eu sinto é que cada trabalho transforma a gente. Tem uma especificidade. O *Atreva-se* foi feito em seis semanas, numa alegria (...) eram jovens, talentosos, o espetáculo pedia isso. (...) O *Histeria* é um espetáculo muito mais profundo, então as conversas na leitura, o processo de criação ele passava por uma razão, por um entendimento do que tava sendo dito, (...) o *Atreva-se* era uma brincadeira – muito bem feita – e o *Histeria* era essa outra coisa. Agora a gente vem o Shakespeare, que é um texto difícilíssimo que nunca ninguém fez. Então a cabeça dele vem por um outro lado. São maneiras de você entrar no trabalho, quer dizer, o trabalho te dá uma porta de entrada. São jeitos diferentes. (...) Se você perguntar pra mim “O Jô Mudou?” Acho que todo mundo vai mudando o tempo todo, mas essa coisa que eu te falei, que é o jeito dele trabalhar, que é o que me ajudou a me profissionalizar, de verdade, é clara desde o primeiro dia que eu trabalhei com ele.<sup>92</sup>

O cenógrafo Chris Aizner, com Tróilo e Créssida, assinou seu quarto cenário para Jô Soares. Os outros foram: *O Libertino*, *Atreva-se* e *Histeria*. Aizner realçou uma característica de Soares entre essas produções:

O Jô é um dos diretores que é mais fiel, mesmo adaptando... Ele é mais fiel ao texto e à linguagem que o texto propõe, do que a grande maioria com quem eu já trabalhei. De resto, todo mundo já tenta suprimir, adaptar, corromper, pra sair daquela linguagem. Ele é um

<sup>91</sup> Velloni, Rodrigo. A produção e o teatro de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 17 nov. 2016

<sup>92</sup> Ibid.

dos diretores que eu sinto que tem uma fidelidade ao autor, enfim, é uma escola, acho que isso, é uma tradição.<sup>93</sup>

Sobre a mecânica dessa relação diretor – cenógrafo, Aizner explica que cada processo se dá de acordo com cada projeto. O cenógrafo lembrou:

As vezes eu comecei por desenho, com alguns esboços, depois a maquete. A maquete é só por uma questão de leitura. Porque as vezes os desenhos, eles dão uma atmosfera e uma sensação espacial do que é aquilo. E, você sabe disso também, o Jô tem uma precisão, ele é quase um relógio suíço. (...) Todas as relações de espaço, de dinâmica de velocidade em relação ao texto. Quando ele começa a marcar, então essa fidelidade espacial, essa exatidão espacial ela deve acontecer porque da forma como ele marca, você viu isso, ela é muito precisa. Então, a dinâmica de texto, a sequência de falas. O jogo dos atores tá intimamente ligado a essa relação dos espaços, essa relação das distâncias, dos apoios. (...) ele vai construindo a cada ensaio o que vai realmente ficar no palco, para não haver mudanças. Porque se você pensar não faz muito sentido você ensaiar uma coisa dois meses e depois adaptar tudo correndo nas duas últimas semanas, porque é quando se chegou no palco. Ele se cerca pra que o que ele tá criando e desenvolvendo esteja realmente como ele imaginou quando ele vai para o palco.<sup>94</sup>

Fui testemunha desse olhar preciso de Soares quando chegaram os figurinos de Fábio Namatame. Estávamos nos camarins do teatro do Sesi e, a pedido do diretor, na medida em que nos vestíamos, um a um, subíamos ao palco. Sobre o conceito desse figurinos, podemos dividir em quatro categorias:

A primeira, dos personagens masculinos que entravam para a batalha; O figurino era uma mistura entre o moderno e o clássico. Namatame fundiu o equipamento de segurança do motociclista, como protetor peitoral, ombreiras, em alusão a uma armadura moderna. Uma calça de lycra com couro sintético, e derivados de casacos, coletes e camisetas nos mesmos materiais. Um saiote sobreposto a calça indicava a inspiração nos antigos vestuários gregos.

A segunda, dos três personagens masculinos que não lutavam na batalha; Pândaro, tio da Créssida, que usava túnica; Térsito e Pátroclo, criados, que usavam roupas ou tecidos desgastados.

A terceira, das três personagens femininas: Créssida, Helena e Cassadra. Cada uma com um vestido de acordo com seus personagens.

---

<sup>93</sup> Aizner, Chris. A cenografia na cena de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 19 nov. 2016

<sup>94</sup> Ibid.

A quarta, das mirmidonas, composta pelas cinco fisiculturistas que seriam encarregadas da morte de Heitor. Cada uma, com uma espécie de uniforme, com shorts curto e top, deixando o corpo bem à mostra. Por cima um equipamento equivalente ao material de proteção usado no *rugby*, com peitoral, ombreiras e capacete.

A cor foi um elemento fundamental solicitado pelo diretor, para facilitar o entendimento da plateia, Soares instruiu que os gregos usassem a cor branca, os troianos a cor preta, e as mirmidonas usassem vermelho.

Soares observou um a um, em detalhes, e pediu ajustes na maioria. No elenco masculino, preferiu os figurinos sem os saiotes, e nos femininos, da Créssida e da Helena, sugeriu pequenas adaptações que valorizassem mais a sensualidade das atrizes.

Nelson de Sá, em crítica para a Folha de São Paulo de 23 de outubro de 2016, ressaltou as escolhas bem-humoradas da direção, potencializadas pela atuação de alguns atores:

É uma peça menos divulgada de Shakespeare, uma "comédia sinistra", na tradução e adaptação de Jô Soares e Maurício Guilherme. Está longe dos solilóquios que fazem o regalo dos bardólatras e espectadores em geral.

Mas é uma peça de propósito moral bastante claro, modernamente cínico, acentuado pelo humor de Jô, um dos grandes comediantes brasileiros. Retrata a guerra de Troia de ambos os lados. E o resultado é uma condenação arrasadora do militarismo.

De Nestor a Aquiles, não sobra muito dos guerreiros gregos, em especial. A maior exceção é o troiano Heitor, que mantém certa postura heroica até a morte, ápice do que resta de "sinistro" ou trágico na peça –que não é muito, na direção adotada. Nesta versão, trata-se de uma comédia, ponto, e há ótimas atuações burlescas. O destaque, representativo do humor e da crítica que a montagem opta por fazer, é o Tército de Ataíde Arcoverde.

(...) Tército é o servo de Aquiles que opera o "takedown", a afronta verbal sem tréguas ao grande herói grego –uma passagem que leva a plateia a aplaudir em cena aberta os talentos de Shakespeare, dos adaptadores e do ator.

Arcoverde não está sozinho. Marco Antônio Pâmio, como um Agamenon desrespeitado por seus comandados, confirma ser um dos atores shakespearianos hoje mais preparados e versáteis. Seu Agamenon tem um gesto repetitivo e cada vez mais engraçado, de ajustar a calça que o incomoda no traseiro. (Sá, 2016)

A atuação de Arcoverde chamou a atenção dos críticos do site Aplauso Brasil, que no dia 13 de dezembro de 2016, o indicaram para concorrer na categoria de melhor ator coadjuvante no prêmio homônimo. Sobre o caminho que o ator trilhou para chegar até esse projeto, em depoimento para mim, contou:

Eu tava durante o mês de maio; abril, maio e junho; hospedado no Mercury e fazendo em São Paulo O Xilindró, depois de um dia de muito cansaço e de gravações o dia inteiro eu já tava no hotel nove da noite, quase dez, já me preparando pra dormir e ainda estudando o texto, aquela coisa. De repente toca o telefone era a mulher do Bradesco me “enchendo o saco.” Já nove horas da noite, eu desliguei. Dalí a pouco toca de novo. E aí uma voz – eu tava meio com a cabeça, com os textos, as coisas – “olha eu sou um diretor de São Paulo, e tô montando uma peça de Shakespeare, Tróilo e Créssida...” eu falei: “Ah, eu conheço o texto, a Barbara Heliadora foi minha professora e gente fez uma leitura muitos anos atrás.” Aí ele me explicando que tinha um papel maravilhoso pra mim e eu não tava sabendo quem era. Eu falei: “quem é mesmo, meu filho, que tá falando? Ele falou “É o Jô”, eu falei “quem?” “é o Jô Soares” eu falei “Socorro” aí eu conheci a voz dele. Falei: “meu Deus do céu, vou pular pela janela (...) alguém me traz uma “cibalena” que eu tô passando mal” e do outro lado da linha ele começou a rir. (...) Quando eu encontrei com ele, ele disse que já tinha feito leitura com outras pessoas e já tava procurando o Tército há algum tempo. Foi quando ele abriu um dia lá a rede social, o computador e escreveu: “um comediante brasileiro.” (...) aí apareceu meu rosto no computador. Ele falou: “é esse o cara”.<sup>95</sup>

Ataíde Arcoverde tem uma trajetória antiga como ator e seu trabalho foi realizado no teatro, na televisão e no cinema. É reconhecido principalmente pelo humor. É no domínio que tem pelo gênero que garante que Tército, de Tróilo e Créssida, tenha empatia imediata junto à plateia. Comediante, que teve Chico Anysio como parceiro em diversos trabalhos, sabe o que é ser popular. E popular, é o que deve ser um Shakespeare feito gratuitamente, de quarta a domingo, em plena avenida paulista.

---

<sup>95</sup> Arcoverde, Ataíde. O Tército de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 13 dez. 2016

## Conclusão

Ao fim do texto assinado por Jô Soares, publicado nos programas dos espetáculos *Atreva-se*, *Histeria* e *Tróilo e Créssida*, consta: “Teatro é trapézio sem rede.” Após esse estudo a respeito de sua obra, a primeira conclusão que me vem à mente, é que Soares nunca saltou esperando que a rede o protegesse. Foi na insegura carreira do artista de palco que se atirou, mirou no trapézio e agarrou, na certeza que tinha aprendido o jeito certo de fazer. Soares teve mestres da maior competência, que o ensinaram e o acolheram. A frase dita por Soares, dialoga com a seguinte: “num trapézio e sem rede de segurança (...) precisava de álibis para justificar os meus delírios, pois sabia-me condenada a seguir sempre em frente, novos feitos, novas provas, novos desafios.” (Escobar, 2003. p.118.) Foi escrita por Ruth Escobar em sua autobiografia. Um desabafo sobre os desafios de ser, ao mesmo tempo, mãe, produtora e atriz. Escobar despertou no jovem Jô Soares a curiosidade, incentivou-lhe o olhar e o interesse para a direção, e o apoiou em suas vontades e pretensões artísticas. A produtora foi, e ainda é, um dos maiores nomes do teatro brasileiro, e ser amparado por Escobar em suas três primeiras direções garantiram-lhe visibilidade, e por mérito próprio, respeito.

Os grandes mestres costumam deixar seus ensinamentos intrínsecos na memória de seus aprendizes. Escobar era uma artista e uma realizadora teatral, sabia da importância e do valor de um ingresso vendido em seu teatro, afinal, era dali que tiraria seu sustento. O público, uma vez acomodado na plateia, podia gostar ou não gostar da história que o espetáculo contaria, mas mesmo assim, sairia satisfeito por ter investido seu dinheiro em um bom programa, e voltaria. Foi com esse pensamento que as primeiras direções de Jô Soares foram erguidas na década de 60 e é com esse pensamento que vejo em 2016 *Histeria* e *Tróilo e Créssida*. Sem concessões banais para atrair a plateia, mas privilegiando a comunicação.

Fazer com que a comunicação entre palco e plateia se dê da melhor maneira, é uma característica fundamental observada nas direções de Soares. Na função de adaptador e tradutor, opta pela linguagem usada no dia-dia, “quebra” as palavras facilitando a embocadura do ator ao dizê-las,

aproximando o espectador dos diálogos. Através dos depoimentos concedidos à essa pesquisa foi possível compreender o apreço e o respeito que Soares tem pela palavra. Na função de diretor e encenador, quando necessário, inclui uma apresentação no início do espetáculo que auxilia o público no entendimento da obra, por exemplo: em *Frankensteins* (2002) o próprio diretor, gravou um vídeo em Londres, no jardim de Mary Shelley, explicando sobre a obra da autora, o vídeo era exibido no telão do teatro; em *Ricardo III* (2006), um prólogo detalhando a situação das famílias York e Lancaster era dito por Gloria Menezes, antes que se transformasse na personagem; em *Às Favas Com Os Escrúpulos*, um vídeo exibia imagens sobre fatos marcantes da política brasileira; em *O Libertino* (2011), Juca De Oliveira dizia em vídeo quem tinha sido Diderot, antes da encenação começar; em *Atreva-se* (2012), a lanterninha abria o espetáculo com um número de plateia satirizando o fato de ser uma comédia *non sense* e alertava o público para que não tentasse entender a peça, apenas se divertisse; em *Três Dias de Chuva* (2013), imagens de Nova York nas duas diferentes épocas retratadas na peça eram projetadas no cenário; em *Histeria* (2016), um áudio gravado por Rubens Caribé, narrava a história de Freud e a perseguição nazista aos judeus; e em *Tróilo e Créssida* (2016), Guilherme Sant'anna abria a peça como ator explicando o que seria encenado ali naquela noite e as motivações para que a guerra que seria narrada.

O rigor técnico e estético das direções de Jô Soares tem caráter estrutural em seu trabalho. A atenção aos mínimos detalhes do figurino e do acabamento do cenário, ilustram a personalidade de um profissional perfeccionista e exigente. Em um dos depoimentos feitos a mim, Soares disse: “O teatro quando é bom não tem nada igual, quando é mais ou menos, não tem nada pior.” A precisão que o diretor busca tem essa raiz, a de dar as melhores condições possíveis para que a experiência teatral seja, para o público, uma experiência incomparável. A passagem narrada por Denise Del Vecchio em *A Cabra Ou Quem é Silvia?* (2008), a respeito de Soares solicitar ao aderecista que fizesse e refizesse algumas vezes uma cabra que não seria vista pela plateia, é um exemplo disso. Em *Atreva-se* (2012), a personagem Laura tirava

das mãos da governanta um bilhete de trem e o rasgava em vários pedaços. Esse bilhete, orientado por Soares, deveria ser uma cópia do bilhete do trem de Nova York da década de 40. Não era visto pela plateia, mas a réplica, impressa em papel de maior densidade para que se aproximasse mais do real, era rasgada diariamente, e, se alguém juntasse as partes, encontraria ali um bilhete de trem americano dos anos 40. Em *Tróilo e Créssida* (2016) o criado feito por mim entrava em cena lendo uma revista de história em quadrinhos, esses quadrinhos, conduziu o diretor, deveriam ser sobre algum herói grego, como Hércules. No dia seguinte, quando a produção trouxe a revista em quadrinhos *Os Doze Trabalhos de Hercules*, Soares o pegou nas mãos, aprovou o material, mas disse: “Por favor, eu gostaria que tirasse a frase ‘os doze trabalhos’ e deixasse só ‘Hercules’ no título”. E assim foi feito. O público não tinha a menor condição de ver essa frase ou não, mas, na posição de ator, quando eu contrarregrava meu material de cena e olhava para a capa da revista em quadrinhos, eu me lembrava disso, e sentia que estava bem amparado.

A tragédia de *Romeu e Julieta* (1969) ou o drama histórico de *Ricardo III* (2006) são antes de mais nada, indiscutivelmente, dramaturgias preciosas de William Shakespeare. A qualidade do texto, é uma condição primária no desejo de Soares antes de erguer uma peça. O gênero é indiferente. O diretor, nesses anos de trajetória, visitou variados estilos e estéticas. Porém, nunca abriu mão de um elemento: o humor. Em todas as suas montagens o humor esteve presente, seja no mistério que envolve o rapaz que faz entregas em *Oh Carol* (1975), seja na crítica política de *Brasil da Censura à Abertura* (1980). Soares é capaz de extrair humor de qualquer situação, porque tem uma visão humorada da vida. Em depoimento a mim concedido, Jô Soares afirmou:

Não tem Brecht sem humor, dito pelo próprio Brecht, que diz que ‘o teatro onde não se ri e um teatro do qual deve se rir.’ Não só ele, mas Dostoiévski, em *Os Possessos*, tem uma cena hilária que entra um mendigo e quer falar com o governador (...) e morde a orelha dele, e não desgruda. (...) O humor é sempre uma característica inclusive em todas as peças do Shakespeare, todos os criados tem cenas de humor.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Soares, Jô. Segunda Entrevista. Depoimento do artista a esse projeto em 29 ago. 2016

Em seu primeiro livro publicado, *O Astronauta Sem Regime* (1985) Millôr Fernandes escreveu sobre o parceiro Jô Soares: “profissional perfeccionista (...) Conversador compulsivo, gasta com os amigos todos os restos da semana. (...) Usa roupas fantásticas só pra compensar o mundo cinza. Exibicionista nato, um dia descobriu que, pondo bilheteria, era muito mais fácil.” (Fernandes in Soares, 1985. p.10.)

Quando Sábato Magaldi disse, em crítica para *Os Trinta Milhões do Americano* (1966) , que “o texto serve principalmente para inspirar os voos da imaginação Jô Soares” (Magaldi, 2014, p.27) ele revelou as características de um menino, que vê no palco o lugar ideal para brincar de realidade.

Quando o diretor Jô Soares assina uma direção, o artista plástico com a visão de luz e sombra; o músico influenciado pelo jazz; o autor dos romances policiais; o ator virtuoso; o apresentador conhecido do grande público; o tradutor conhecedor de várias línguas; o homem, o pai, e o amigo assinam junto. As características que compreendem seu trabalho, começam nas referências daqueles que foram seus mestres, e, que lhe passaram princípios sobre a relação palco e plateia, seguidos até hoje. Dessa relação, outro elemento indispensável em suas direções nasce, a comunicação com o público, que deve ser clara e objetiva. O rigor técnico e a qualidade na estrutura dos espetáculos é sempre alta, para auxiliar nessa comunicação. Finalmente, por mais densa que seja a tragédia contada no palco, o humor terá sempre lugar garantido em suas encenações. Todos esses elementos são marcas da direção de Jô Soares, que agem em função e em respeito ao texto escrito e, principalmente, que não se sobrepõe à prática de criação dos atores. Como pesquisador, eu poderia condensar esses elementos no título dessa dissertação, mas antes de imprimir-lhe características definitivas, ou divulgar impressões pessoais sobre seu processo criativo, escolho algo que considero mais urgente: divulgar a extensão e a importância de sua obra e colaborar no entendimento da figura de Jô Soares, que é patrimônio do teatro brasileiro. Jô Soares, diretor teatral, ponto final.

## REFERÊNCIAS

### Capa

Arte Gráfica: Giovani Tozi  
Fotografia: Priscila Prade

### Entrevistas

#### **Adriane Galisteu**

Galisteu, Adriane. Às Favas com os Escrúpulos. Depoimento da artista a esse projeto em 19 nov. 2016

#### **Ary França**

França, Ary. Ricardo III. Depoimento do artista a esse projeto em 22 nov. 2016

#### **Ary Toledo**

Tolero, Ary. Soraia Posto 2. Depoimento do artista a esse projeto em 14 nov. 2016

#### **Ataíde Arcoverde**

Arcoverde, Ataíde. O Tército de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 13 dez. 2016

#### **Cássio Scapin**

Scapin, Cássio. O Libertino. Depoimento do artista a esse projeto em 20 nov. 2016

#### **Chris Aizner**

Aizner, Chris. A cenografia na cena de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 19 nov. 2016

#### **Clara Carvalho**

Carvalho, Clara. Frankensteins. Depoimento da artista a esse projeto em 06 dez. 2016

#### **Denise Del Vecchio**

Del Vecchio, Denise. A Cabra. Depoimento da artista a esse projeto em 21 nov. 2016

#### **Fábio Nascimento**

Nascimento, Fábio. Ao Lado Do Diretor. Depoimento do artista a esse projeto em 19 nov. 2016

#### **Fulvio Stefanini**

Stefanini, Fulvio. Feira do Adultério. Depoimento do artista a esse projeto em 23 nov. 2016

**Jô Soares**

Soares, Jô. Primeira Entrevista. Depoimento do artista a esse projeto em 15 out. 2014

Soares, Jô. Segunda Entrevista. Depoimento do artista a esse projeto em 29 ago. 2016

**Juca de Oliveira**

Oliveira, Juca De. O Companheiro Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 20 nov. 2016

**Marcos Veras**

Veras, Marcos. Atreva-se. Depoimento do artista a esse projeto em 19 nov. 2016

**Maria Fernanda Cândido**

Cândido, Maria Fernanda. A Créssida de Jô Soares. Depoimento da artista a esse projeto em 03 dez. 2016

**Mariana Santos**

Santos, Mariana. A lanterninha. Depoimento da artista a esse projeto em 10 dez. 2016

**Mauricio Guilherme**

Guilherme, Mauricio. A Relação autor – diretor. Depoimento do artista a esse projeto em 20 nov. 2016

**Otavio Martins**

Martins, Otavio. Três Dias de Chuva. Depoimento do artista a esse projeto em 20 nov. 2016

**Pedro Paulo Rangel**

Rangel, Pedro Paulo. As primeiras produções de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 12 ago. 2016

**Ricardo Gelli**

Gelli, Ricardo. O Tróilo de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 03 dez. 2016

**Rodrigo Velloni**

Velloni, Rodrigo. A produção e o teatro de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 17 nov. 2016

**Tuna Dwek**

Dwek, Tuna. A Cassandra de Jô Soares. Depoimento do artista a esse projeto em 10 dez. 2016

## BIBLIOGRAFIA

AGÊNCIA ESTADO. *Jô Soares toca e canta em novo álbum*, 19/07/2000. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,jo-soares-toca-e-canta-em-novo-album,20000719p3404> Acesso em 07/08/2016

ALBUQUERQUE, J Severino. *O Teatro Brasileiro na década de 80*. *Latin American Theatre Review*, vol. 25, n.2, 1992: pp. 23-36.

ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. p. 51-52

ALVES JUNIOR, Dirceu. Crítica: Happy Hour. Site Veja SP, s/d. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/happy-hour> acesso em 30 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Crítica: Histeria. Site de Veja SP, 2016. Disponível em <http://vejasp.abril.com.br/atracao/histeria-teatro> Acesso em 30 out. 2016.

ASSANO, Gustavo T. M. "Teatro Moderno" e o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 24, Dezembro 2012.

BANDEIRA, Manuel. "Vestido de noiva II". In: RODRIGUES, N. *Teatro completo 1: peças psicológicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_. "Vestido de noiva I". In: RODRIGUES, N. *Teatro completo 1: peças psicológicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BECKER, Cacilda. *Programa do espetáculo 'Os Perigos da Pureza'*. In: ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. p. 51-52.

BERNSTEIN, A. *A crítica cúmplice - Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005.

BOL. *Juca de Oliveira ri do poder em "Happy Hour"*, dirigido por Jô Soares. 24 abr. 2009. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2009/04/24/juca-de-oliveira-ri-do-poder-em-quothehappy-hourquot-dirigido-por-jo-soares.jhtm> Acesso em 14 jul 2016.

BRANCO, Fernanda Castello. *Jô Soares volta aos palcos rindo do dia-a-dia*. 17 jun. 2003 Disponível em: <http://www.terra.com.br/diversao/2003/06/17/006.htm> acesso em 6 ago. 2016

BRASIL, Ubiratan. Jô Soares dirige 'Tróilo e Créssida', peça pouco conhecida de Shakespeare. 10 out. 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,jo-soares-dirige-troilo-e-cressida-peca-pouco-conhecida-de-shakespeare,10000081186> acesso em 11 nov. 2016.

BULFINCH, Thomas. O Livro de Ouro da Mitologia: História de Deuses e Heróis. Tradução de David Jardim. Ediouro Publicações. Rio de Janeiro. 2014.  
 CAFEZEIRO & GADELHA. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-FUNARTE. 1996.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001

CALADO, Carlos. Jô Soares faz "jam session" ensaiada. *Folha de São Paulo*. 19/10/1999.. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1910199901.htm> Acesso em 05 nov. 2016

CANDEIAS, Maria Lucia. Crítica: Três Dias De Chuva é Imperdível. *Aplauso Brasil*, 22 out. 2013. Disponível em: <http://www.aplausobrasil.com.br/2013/10/22/critica-tres-dias-de-chuva-e-imperdivel/> acesso em: 25 nov. 2014.

CARREIRA, André Luiz Antuiies Netto. A função social do diretor teatral e os contextos culturais regionais. *Revista Linhas*, v. 1, n. 1, 2000.

CARVALHO, Tania. *Pedro Paulo Rangel: o samba e o fado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CASTRO, Thell de. Primeiro talk-show de Jô Soares durou apenas cinco meses, UOL, 11/01/2015. Disponível em: <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/primeiro-talk-show-de-jo-soares-durou-apenas-cinco-meses-em-1973-6215#ixzz4R1mYrprk> Acesso em 05/09/2016.

CAVALCANTI, P. O Mundo de Jô Soares. *Rolling Stone Brasil*. São Paulo, p.68, nov. 2011.

COELHO, Sérgio Salvia. Com carisma, Martini expõe sarcasmo de diva italiana. *Folha de São Paulo*, 23 ago. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2308200801.htm> Acesso em 4 set. 2016.

\_\_\_\_\_. Montagens de "Ricardo 3º" conseguem se complementar. *Folha de São Paulo*, 30 mai. 2006. disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3005200615.htm> Acesso em 02 out. 2016

CORREIO 24 HORAS. Salvador recebe a peça Happy Hour Juca de Oliveira, de Jô Soares. Salvador/BA, 28 out. 2009. Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/single-entretenimento/noticia/salvador-recebe-a-peca-happy-hour-juca-de-oliveira-de-jo-soares/?cHash=68897859bddec7a16a5099336d28238f> Acesso em 17 jun. 2016

CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro da. *Marcio Aurélio: que estava atrás da cortina*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

DÁVILA, Marcos. Em O Eclipse Jandira Martini dá vida à atriz Leonora Duse. *Guia da Folha*, 27 jul. 2008. Disponível em: <http://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u426292.shtml> Acesso em 4 set. 2016

DEL RIOS, Jefferson. *Crítica Teatral*, vol. 1. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Crítica Teatral*, vol. 2. Jefferson Del Rios – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

DOLABELLA, Gracindo. Casal, Não Importa o Sexo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 07 nov. 1975

DUMAS FILHO, Alexandre. *Théâtre Complet*, Paris: Calmann-Lévy, [s.d.], v.3

ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL, Enciclopédia Online. *Franco Zampari*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari> Acesso em: 18/11/2016

\_\_\_\_\_, Enciclopédia Online. *Soraia Posto 2*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento404669/soraia-posto-2> Acesso em 15 set. 2016.

ESCOBAR, Ruth. Maria Ruth. *Uma Autobiografia*. 2. Ed. São Paulo: Arx, 2003.

FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

\_\_\_\_\_. *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

\_\_\_\_\_. *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FERNANDES, Sílvia. *Pod Minoga Studio: A Arte de Brincar no Palco Sem Pedir Licença*. São Paulo: Edições SESCSP, 2008.

GASPAR, Lúcia. Arthur Azevedo. Pesquisa Escolar OnLine, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 15 abr 2015.

GENOVA TODAY. Il matrimonio del signor Mississippi: Ugo Dighero sul palco del Duse. 10 fev. 2015.. Disponível em: <http://www.genovatoday.it/eventi/teatro/dighero-matrimonio-signor-mississippi-duse.html> Acesso em 05 set. 2016

GONÇALVES FILHO, Antonio. Antunes: o homem com qualidades. In: Milaré, Sebastião. *Antunes Filho: poeta da cena*. São Paulo, Edições SESC, 2010

GUIA DA SEMANA. Cassio Scapin dá vida a Diderot em O Libertino. São Paulo, 10 abr. 2012. Disponível em: <http://www.guiadasemana.com.br/arte/noticia/cassio-scapin-da-vida-a-diderot-em-o-libertino> Acesso em 04 set. 2016.

GUIA FOLHA. "O Libertino" seduz com humor inteligente, diz Cassio Scapin. São Paulo, 29 mar. 2012. Disponível em: <http://guia.folha.uol.com.br/teatro/1068003-o-libertino-seduz-com-humor-inteligente-diz-cassio-scapin.shtml> Acesso em 04 set. 2016.

HEE, Carlos. "Tempo de irreverência". *Veja São Paulo*, 25 outubro. 1989, p. 125.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Estudos, n°155)

\_\_\_\_\_. 'Atreva-se' diverte o público com seu roteiro 'noir'. Rio de Janeiro: *O Globo*, 26 mar. 2013. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/pecas/atrevase-7660.aspx> Acesso em 30 out. 2015.

HOMEM, Renata. Arte e Fé: Sincretismo Afro-Brasileiro. *Revista Kaypunku*, Volume 1, Dezembro, 2014, pp. 41-55

ISTO É. Morre o médico e escritor Pedro Bloch. 03 mar. 2004. Disponível em: [http://istoe.com.br/27372\\_MORRE+O+MEDICO+E+ESCRITOR+PEDRO+BLOCH/](http://istoe.com.br/27372_MORRE+O+MEDICO+E+ESCRITOR+PEDRO+BLOCH/) Acesso em 12 set. 2016.

JAFÁ, Van. Com Pedro Bloch no Pôsto 2 sobre "Soraia". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1963. 2º Caderno, p. 3.

JORNAL PÚBLICO. Dramaturgo Peter Shaffer morre aos 90 anos. Lisboa, 06/06/2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/06/06/culturaipilon/noticia/dramaturgo-peter-shaffer-morre-aos-90-anos-1734271> Acesso em 10/10/2016.

JUNIOR, Raymundo Magalhães. *Arthur Azevedo e sua Época*. São Paulo. Editora Martins Fontes, 1953.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Ópera e Celebração: Os espetáculos da Corte Portuguesa no Brasil*. Campinas: Cepab-IA-Unicamp, 2003.

LETOURNEAU, Jocelyn. *Ferramentas para o pesquisador iniciante*. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

LUIZ, Maksen. *Crítica: Brasil da Censura à Abertura*. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*. 2 abr. 1980, Caderno B, Capa.

LYCIA, Nidia, *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Rubens de Falco: um internacional ator brasileiro*. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

MAGALDI, Sábado. *Amor ao Teatro*. São Paulo. Edições Sesc SP. 2014

\_\_\_\_\_. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875–1974)*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo 2011.

\_\_\_\_\_. *Série Essencial: Artur Azevedo*. Academia Brasileira de Letras. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012

MAIA, Maria Carolina. *Jô Soares chega ao topo com 'As Esganadas'*. *Revista Veja*, 04/11/2011. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/mercado/jo-soares-chega-ao-topo-com-as-esganadas/> Acesso em 22/11/2016

MALUF, Sheila D; AQUINO, Ricardo Bigi (org.). *Dramaturgia em Cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

MARREIRA, Michele. *Jô Soares, comediante e apresentador da TV Globo, morador de Higienópolis*. *Revista de Higienópolis*, n.66, 2014.

MARTINI, Jandira. *Jandira Martini conversa sobre o espetáculo no site UOL*, 13/08/2008. Disponível em: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/teatro/jandira-martini-conversa-sobre-o-espetaculo-dirigido-por-jo-soares-o-eclipse.jhtm> Acesso em 20 ago. 2016

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, v 5, São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978

MATOS, Waldhett Barbosa. *Tempo, memória e tradição em Paixões Alegres, de José Antônio de Souza*, Universidade Estadual de Montes Claros: Dissertação de Mestrado, 2011.

MELO, Karine. TV é o meio de comunicação preferido dos brasileiros, revela pesquisa. *Agencia Brasil*, 07 mar. 2014. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-03/tv-e-o-meio-de-comunicacao-preferido-das-brasileiras-revela-pesquisa> acesso em 01 dez. 2016.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A Cena Aberta: A Interpretação de o Bilontra no Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Dissertação de Mestrado, Unicamp, Campinas, 1996

MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *História do Teatro Brasileiro, v.1, 1565-1840*, Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926

MENDONÇA, Paulo. Soraia, Pôsto 2. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 jun. 1965. Ilustrada, p. 4.

MICHALSKI, Yan. A história universal pelo prisma do paradoxo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 abr. 1978. Caderno Serviço. Capa.

\_\_\_\_\_. Millôr Fernandes. Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

\_\_\_\_\_. O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir Editores. 1979.

\_\_\_\_\_. O teatro sob pressão: Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1985.

\_\_\_\_\_. Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho: poeta da cena*. São Paulo: Edições. SESC SP. 2010.

MILLARCH, Aramis. Nery conta o parto de seu folclore político. 12 abr. 1980. Republicado pelo site *Tablóide Digital*. Disponível em: <http://www.millararch.org/artigo/nery-conta-o-parto-de-seu-folclore-politico> Acesso em 08 set. 2016.

MOLINA, Camila. Jô Soares abre individual em Museu em São Paulo, *Gazeta Digital*, 05/07/2004 Disponível em: <http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/og/1/materia/42164/t/jo-soares-abre-individual-em-museu-em-sao-paulo> Acesso em 20/11/2016.

MONZILLO, Marina. Soares dirige Bete Coelho e Mika Lins em peça do cubano Eduardo Manet. *Isto é Gente*. 02 set. 2002. Disponível em:

[http://www.terra.com.br/istoegente/161/diversao\\_arte/teatro\\_frankensteins.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/161/diversao_arte/teatro_frankensteins.htm)  
Acesso 18 set. 2016.

MORAES, Fabiana. Três homens e um vestido histórico. UOL, s.d. Disponível em [<http://especiais.ne10.uol.com.br/nelson/dramaturgo.html>]. Acesso em 04 jun. 2016.

NERY, Sebastião. Nota sobre o livro Folclore Político. *Página eletrônica de Sebastião Nery*, 28/05/2014. Disponível em: <http://sebastiaonery.com/2014/05/folclore-politico-v-2002/> Acesso em 07 set. 2016

\_\_\_\_\_. *Portugal, um salto no escuro*. Editora Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1975.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Com direção de Jô Soares, 'O Libertino' estreia em SP. São Paulo, 13 out. 2011. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,com-direcao-de-jo-soares-o-libertino-estreia-em-sp,784817> Acesso em 04 set. 2016.

\_\_\_\_\_. Jô Soares estréia Ricardo III no Teatro Faap. 27 mai. 2006. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,jo-soares-estreia-ricardo-iii-no-teatro-faap,20060527p5327> Acesso em 07 set 2016

PADIGLIONE, Cristina. Jô Soares Fala Sobre 'Histeria', Peça Que Estreia Nesta Sexta, Sob Sua Direção. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 04 mai. 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,jo-soares-fala-sobre-histeria--peca-que-estreia-nesta-sexta--sob-sua-direcao,1864133> acesso em 07 set. 2016.

PARDO, Ana Lúcia. *A Teatralidade do Humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

PISCITELLI, Kyra. Crítica de O Libertino com Cassio Scapin. *Rufinno e Montagnana Agência e Produtora*. São Paulo, 06 abr. 2012. Disponível em: <https://rufinnoemontagnana.wordpress.com/2012/04/06/critica-de-o-libertino-com-cassio-scarpin/> Acesso em 04 set. 2016.

PORTAL IG. Jô Soares dirige peça sobre a diva italiana Eleonora Duse. 24/07/2008. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/jo-soares-dirige-peca-sobre-a-diva-italiana-eleonora-duse/n1237691803387.html> Acesso em 4 set 2016.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_: *Ziembinski, O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04.07.1951.

PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. 1a ed. São Paulo, SP, Brasil: Geração Editorial, 2002

\_\_\_\_\_. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

QUEM ACONTECE. Revolta Bem-Humorada. Edição 350, mai.2007. Disponível em: [http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg\\_article\\_print/0,3916,1551416-3428-1,00.html](http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/0,3916,1551416-3428-1,00.html) Acesso em 8 ago.2016.

RAMOS, Luis Fernando. Simple e seca, peça de Edward Albee reafirma força do drama moderno. *Folha de São Paulo*, 23 out. 2008. Acesso em 10 set. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2310200805.htm>

\_\_\_\_\_. Crítica: Jô Soares potencializa atuações histriônicas em peça 'Atreva-se'. *Folha de São Paulo*, 03 jun. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1112798-critica-jo-soares-potencializa-atuacoes-histrionicas-em-peca-atreva-se.shtml> Acesso em 04 jul 2016.

RICCA, Marco. Marco Ricca é convidado para ser entrevistado no bate-papo do site UOL, 20/10/2006. Disponível em: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/teatro/marco-ricca-fala-da-peca-que-protagoniza-ricardo-iii-dirigida-por-jo-soares.jhtm> Acesso em 10 out.2016

RISSARDO, Agnes Danielle. *Nelson Rodrigues e a hipérbole do banal*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 2011.

RODRIGUES, Eder Sumariva. *O Embate Além do Sangue e da Carne de Ruth Escobar: Facetas de uma Guerreira*. Tese de doutorado: Universidade do estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós Graduação em Teatro. Florianópolis, 2015.

\_\_\_\_\_. Teatro Anos 80: Uma Década Vazia? *Portal Abrace*, s.d., Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Eder%20Sumariva%20Rodrigues%20-%20Teatro%20anos%2080%20uma%20decada%20vazia.pdf> Acesso em 08 ago. 2016

ROMANO, Leandro. Artigo: Leandro Romano analisa a relação entre teatro e tecnologia. *Globo Teatro*. 4 nov. 2013. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/artigos/noticia/2013/11/artigo-leandro-romano-analisa-relacao-entre-teatro-e-tecnologia.html> Acesso em 9 dez. 2015

ROSENFELD, Anatol. Uma comédia Apocalíptica. Texto para o programa do espetáculo O Casamento do Sr. Mississipi, s.d..

SAMPAIO, Carlos. *Memória Histórica. Obras da Prefeitura*. Lisboa: Editora Lymen, 1924.

SANTOS, Valmir. Juca de Oliveira ri de "lideranças defeituosas" em nova peça. *Folha de São Paulo*. 22 jul. 2003. Acesso em 15 ago. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35205.shtml>

SANTUCCI, Jane Celina. *Babélica urbe: o Rio das crônicas dos anos 20*. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade do Rio de Janeiro, UFRJ, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. tradução e introdução Barbara Heliodora. - [Ed. especial]. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. *Troilus and Cressida*. Editado por Anthony B. Dawson. New York. Cambridge University Press. 2003.

\_\_\_\_\_. *Ricardo III*. Trad. Jô Soares. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2006

SILVA, A. P.; ALVES, I. E. . O teatro jesuítico como prática educacional na América Portuguesa. In: *XVIII Semana de Humanidades*, 2010, Natal/RN. XVIII Semana de Humanidades, 2010.

SOARES, Jô. Depoimento concedido ao Memória Globo por Jô Soares, Memória Globo, 19/11/2002. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/jo-soares.htm> Acesso em: 09/11/2016

\_\_\_\_\_. *O Astronauta Sem Regime*. São Paulo. Círculo do Livro. 1985.

\_\_\_\_\_. Discurso de posse à Academia Paulista de Letras por Jô Soares, APL, 10/11/2016. Disponível em [\[http://academiapaulistadeletras.org.br/discursos.asp?materia=1217\]](http://academiapaulistadeletras.org.br/discursos.asp?materia=1217) Acesso em: 23/11/2016

SOARES, Jô; VERÍSSIMO, Luis Fernando e FERNANDES, Millôr. *Humor nos Tempos do Collor*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SOUZA, Camila Maria Bueno. Ziembinski – O Encenador Dos Tempos Modernos: a análise das suas produções na crítica teatral de Décio de Almeida Prado. *Outros Tempos*, vol. 09, n.14, 2012, p.17-31

SOUZA, Flavio de; PÊRA, Marília. *Vissi D'Arte*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.

STYCER, Maurício. No confronto de talk-shows, a briga de Porchat é com Gentilli, UOL, 09/09/2016. Disponível em: <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2016/09/09/no-confronto-de-talk-shows-briga-de-porchat-no-ibope-e-com-gentili/> Acesso em 06/09/2016.

TIUSANEN, Timo. *Durrenmatt: A Study in Plays, Prose, Theory*. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1977.

TROTTA, Rosyane. *O teatro brasileiro: décadas de 1920-30*. In: *O Teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

ÚLTIMO SEGUNDO. *O melhor do teatro em 2010*. 17 dez. 2010. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/retrospectiva2000a2010/o-melhor-do-teatro-em-2010/n1237880644007.html> acesso em: 07 dez. 2015

UOL. A *Cabra ou Quem é Sylvia*", de Edward Albee, estréia em SP com direção de Jô Soares. 09/10/2008. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/10/09/ult4326u1129.jhtm> Acesso em 10 set. 2016

VARGAS, Maria Thereza. *Cacilda Becker: uma mulher de muita importância*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

VASQUEZ, Felipe. *Jô Soares volta ao teatro na direção de "Ricardo III"*. UOL, 26/05/2006.. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2006/05/26/ult100u4994.jhtm> Acesso em 1 ago. 2016

VENEZIANO, Neyde. *De Pernas pro Ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... oba!* Campinas: Editora da Unicamp. 1996

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. São Paulo. Editora SESI SP, 2013.

VIEIRA, Angêla. *Meia-idade Inteira*. Rio de Janeiro. Editora Globo, 2003.

VIANNA, Luiz Fernando. *Garota de Ipanema é a Segunda Canção Mais Tocada da História*. O Globo. 18 mar. 2012. Acesso em 13 jul. 2016. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/garota-de-ipanema-a-segunda-cancao-mais-tocada-da-historia-4340449>

WASILEWSK, Luís Francisco. *Um Espetáculo Hilário, Inteligente e Sofisticado*. *Aplauso Brasil*, 17 jul. 2016. Disponível em:

<http://www.aplausobrasil.com.br/2016/07/17/critica-um-espetaculo-hilario-inteligente-e-sofisticado/> Acesso em 07 set. 2016.

\_\_\_\_\_. *Isto é besteiro! A obra dramaturgica de Vicente Pereira no âmbito do teatro besteiro!*. (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.