



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

JOÃO BETHENCOURT – O ACADÊMICO POPULAR
A GAIOLA DAS LOUCAS E SODOMA & GOMORRA –
ECOS DE UM ENCENADOR CONTEMPORÂNEO

CRISTINA DE MELLO BETHENCOURT

RIO DE JANEIRO

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

JOÃO BETHENCOURT – O ACADÊMICO POPULAR
A GAIOLA DAS LOUCAS E SODOMA & GOMORRA –
ECOS DE UM ENCENADOR CONTEMPORÂNEO

por

Cristina de Mello Bethencourt

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profª Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profa. Dra. Tânia Brandão da Silva
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Profª Dra. Angela de Castro Reis
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2015.

A João e Margot

que me ensinaram desde pequena que rir é o melhor remédio.

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, que acolheu o projeto;

À Profa. Dra. Elza de Andrade pela orientação e confiança inabalável no projeto;

À Profa. Dra. Tania Brandão pela preciosa participação na banca de qualificação, fazendo questionamentos fundamentais que mudaram o rumo da pesquisa, com precisão e afeto;

À Profa. Dra. Angela Reis por participar da banca de qualificação com observações sucintas e evidente entusiasmo pelo projeto;

À Profa. Dra. Nara Keiserman por participar do embrião desta pesquisa dando estímulo para meu ingresso no Programa de Pós-Graduação da UNIRIO;

Aos meus estimados colegas mestrandos da turma de 2013 pela troca de ideias e constante estímulo para a finalização da pesquisa;

Aos meus filhos Victor e Clara, por estarem sempre atentos aos caminhos deste projeto com admiração e interesse pela obra do avô;

A João Fernando Moura Viana pelo companheirismo, acolhimento e constante estímulo para a finalização da dissertação, além de preciosa revisão do texto final;

A todos os atores de comédia que trabalharam com João Bethencourt, por tornarem minha infância mais divertida.

RESUMO

Esta dissertação faz um recorte na obra do dramaturgo e diretor João Bethencourt (1924-2006) no intuito de mostrar como, através da comédia e do trabalho dos atores, ele estabelece comunicação direta com a plateia, fazendo do espetáculo um objeto em constante transformação, mesmo depois de estreado. Para tanto, foram escolhidas duas encenações: a montagem de *A Gaiola das Loucas* (1974) de Jean Poiret e, um texto de autoria do diretor, *Sodoma e Gomorra, o último a sair apaga a luz* (1977). A pesquisa analisa o método de construção da comédia realizado por João Bethencourt, mostrando como ele consegue criar uma linguagem própria de fazer humor utilizando-se de duas bases: seu conhecimento em técnicas de dramaturgia aprimorado nos Estados Unidos na Universidade de Yale e incorporação ao texto da peça dos improvisos realizados por seus atores em cena.

Palavras-chave: João Bethencourt, comédia, técnica de dramaturgia, improvisos, relação com a plateia.

ABSTRACT

This dissertation presents a layout of the works created by playwright and director João Bethencourt (1924-2006), showing how his comedy and directing style created a bond with the audience and also kept the plays in constant transformation, even after the openings. For this purpose, two works were selected: the production and direction of *A Gaiola das Loucas* (1974) by Jean Poiret and *Sodoma e Gomorra, o último a sair apaga a luz* (1977) his own play, production and direction. The research analyzes the creation method of João Bethencourt, showing how he created humor using two principles: his knowledge of drama techniques, refined in the United States during his graduate studies at the University of Yale, and the text additions from the improvisation of the main actors under his direction.

Keywords: João Bethencourt, comedy, drama techniques, improvisation, audience bonding process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
Capítulo 1: JOÃO BETHENCOURT – O HOMEM E SUAS PEÇAS	06
1.1. Um Húngaro Brasileiro	06
1.2. O Dramaturgo e o Diretor	12
1.3. O Midas do Teatro	25
1.4. Anos 1980, 1990 e 2000	33
Capítulo 2: A GAIOLA DAS LOUCAS	43
2.1. Uma Encomenda para o Sucesso	44
2.2. Ficha Técnica e Resumo do Enredo	47
2.3. Um Espetáculo de Atores	50
2.4. Da Côte D’Azur para o Rio de Janeiro	57
2.5. Três Atores Revisteiros: Carvalhinho, Cesar Montenegro e Juju Pimenta	63
2.6. O Invólucro Perfeito: o Cenário e o Figurino de Colmar Diniz	68
2.7. George por Jorge	77
Capítulo 3: SODOMA E GOMORRA, O ÚLTIMO A SAIR APAGUE A LUZ	89
3.1. Ficha Técnica e Resumo do Enredo	91
3.2. A Encenação	97
3.3. Cenários, Figurinos, Iluminação e Sonoplastia	105
3.4. O “Time” de Atores	110
3.5. Uma Comédia de Muitos Costumes	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132
ANEXOS – Críticas e Matérias de Jornal	138

INTRODUÇÃO

O teatro é a única arte da qual o público é parte essencial. Por isso, em todos os meus trabalhos, sempre me esforcei para torná-los comunicativos e acessíveis, sem violentar o texto. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 76).

O motivo principal que me levou a esta pesquisa foi o desejo de resgatar a importância para a cena brasileira de João Bethencourt, homem de teatro, e meu pai. Húngaro naturalizado brasileiro, sempre teve um sonho: ganhar a vida fazendo o que lhe dava prazer. Foi assim que descobriu as artes cênicas, atividade inédita na sua família. Seu pai era banqueiro, sua mãe professora de piano e de canto. Provavelmente foi ela que apontou ao filho a trilha da arte através de Mozart, Bach, entre outros expoentes da música clássica.

Tendo realizado inúmeras comédias de sucesso, a maior parte delas nos anos 1970 e 1980, a obra de João Bethencourt (1924-2006) ainda não havia sido objeto de nenhum estudo acadêmico. Esta dissertação lança um olhar sobre o modo como o autor e diretor abordava seus espetáculos analisando duas de suas montagens: *A Gaiola das Loucas* (1974) do francês Jean Poiret, adaptada e dirigida por João Bethencourt e *Sodoma e Gomorra, o último a sair apaga a luz* (1977), escrita e dirigida por ele.

A Gaiola das Loucas, com uma adaptação que misturava teatro de revista, farsa e a comédia de costumes, foi um dos maiores fenômenos de bilheteria do teatro brasileiro, com plateias lotadas durante os três anos que permaneceu em cartaz. Neste caso, descrevo o processo de trabalho que levou o espetáculo a chegar a uma linguagem teatral brasileira para a comédia atingir a perfeita comunicação com o seu público. Desde a escolha do elenco, com atores de formação popular, muitos deles oriundos do teatro de revista e do circo, até o próprio texto que buscou referências locais e abriu

espaço para que os atores pudessem improvisar. A montagem original de *A Gaiola das Loucas* (1974), em Paris, tinha como ator protagonista o próprio autor da peça, Jean Poiret. Era, portanto, um espetáculo onde a encenação privilegiava o intérprete. João Bethencourt compreendia e afinava-se com esse estilo de teatro e entregou ao ator Jorge Dória (1920-2013), com quem já tinha trabalhado três outras vezes, antes da comédia francesa, o papel do protagonista da peça, George. O parceiro de Jorge Dória foi o experiente ator de teatro de revista, Carvalhinho (1927-2007). Essa dupla funcionou de forma bombástica pelo contraste entre os dois atores e a enorme capacidade no jogo de improviso. Mas para chegar a essa rara combinação, houve um árduo processo de preparação, onde Jorge Dória quase perdeu o personagem pela extrema dificuldade em fazer uma figura afeminada. Acostumado a fazer galãs, “machões” ou vilões, o personagem George foi um desafio para o ator que teve que se dispor a burilar outros lados de sua personalidade, perdendo a rigidez e ampliando, assim, seu repertório como intérprete.

Foram horas de ensaio, mas o companheiro de cena, Carvalhinho, com sua vasta experiência em fazer travestis no teatro de revista, revelou-se fundamental para o êxito do colega que acabou descobrindo a sua maneira de interpretar o homossexual. Os personagens tinham que ter verdade e os improvisos deveriam manter-se dentro da forma escolhida para a encenação. Isso era possível devido à segurança adquirida pelos atores através da direção firme do adaptador e diretor brasileiro.

A outra montagem escolhida foi *Sodoma e Gomorra, o último a sair apaga a luz*. Trata-se de um texto original de João Bethencourt que faz acirrada crítica ao governo em plena ditadura militar brasileira. A peça traça um paralelo entre as cidades bíblicas fadadas à destruição pela ira divina e o Rio de Janeiro dos anos 1970. O espetáculo também fez muito sucesso, mas teve a carreira interrompida pela censura

federal durante dez dias o que acabou abreviando a temporada da peça por receio do produtor em ver seu espetáculo novamente interditado. Essa montagem, assim como *A Gaiola das Loucas*, contavam com o ator Jorge Dória como protagonista, que estabeleceu ao longo da vida uma verdadeira parceria artística com João Bethencourt. Juntos realizaram em quarenta anos, dez espetáculos, alguns com temporadas bastante longas. Integram, ainda, o elenco de *Sodoma e Gomorra*, dois comediantes experientes: Milton Moraes (1930-1993) e o brilhante André Villon (1914-1985). Ambos, assim como Jorge Dória, já haviam trabalhado com João Bethencourt, o que denota a procura do autor e diretor por atores que entendessem seu estilo. O jogo do improviso acontecia principalmente entre esses três virtuosos do humor, sem deixar de lado a história a ser contada. O diretor permitia que os limites do autor fossem ampliados, porém sempre atento para que o enredo não se perdesse em meio aos “cacos”¹ dos atores.

Havia uma medida ideal, onde o autor contava com tais improvisos, confiando no diretor para frear os atores onde fosse preciso. Resguardava, assim, a essência do texto. Isso significava que o intérprete deveria possuir o domínio das técnicas da comédia popular, como a capacidade de improvisar e estabelecer uma espécie de diálogo direto com o público, não deixando o espetáculo esmorecer durante um só instante da representação.

João Bethencourt era um autor que escrevia em função da encenação, sempre buscando a melhor maneira de se comunicar com a plateia. Ao longo de sua carreira, o

¹ “Cacos” são exclamações, expressões, frases ou mesmo falas curtas que não constam do texto original são às vezes improvisadas pelos atores em cena, para suprir eventuais lapsos de memória ou para realçar um efeito cômico ou dramático. (...) O caco, por vezes, tem um rendimento tão extraordinário que passa a fazer parte do espetáculo, incorporado ao texto da peça. Artistas de *comédias de costumes* utilizam-no conscientemente para atualizá-las, sobretudo quando permanecem por longo tempo em cartaz. (GUINSBURG; FARIA; LIMA; 2006, p.68-69).

autor e diretor, formou um “time de comediantes” que compreendiam a linguagem por ele desenvolvida em prol do humor. Os espetáculos escolhidos para análise nesse trabalho elegem um dos principais intérpretes desse “time” de João Bethencourt para analisar mais detalhadamente: Jorge Dória um dos modelos de ator que mais se afinou e desenvolveu sua arte em parceria com o autor e diretor João Bethencourt.

Esse fazer teatral onde o texto sofria constantes alterações com a cumplicidade do próprio autor, exigia que a direção se mantivesse atenta às reações do público, podendo fazer alterações em função da melhor comunicação com a sua plateia. Toda esta dinâmica nos remete a alguns procedimentos do teatro contemporâneo. João Bethencourt era um artista com visão no futuro e trabalhando dentro de um modo de fazer teatro moderno, porém muitas vezes incompreensível para a intelectualidade da época. A plateia, por sua vez, apreciava e aproveitava essa relação com os atores e a maneira como eles conduziam a trama através do humor.

O primeiro dos três capítulos dessa dissertação traça uma breve biografia desse homem de teatro, pinçando características em comum entre os seus espetáculos de maior destaque, tanto na forma como no conteúdo. O segundo capítulo trata da montagem de *A Gaiola das Loucas* (1974), e o terceiro capítulo do espetáculo *Sodoma e Gomorra, o último a sair apaga a luz* (1977).

João Bethencourt escreveu basicamente comédia. Era realmente o seu maior prazer. Não conseguia passar um almoço de família sem fazer meia-dúzia de piadas, muitas vezes errando o tempo ou o tema, mas nunca sem tentar fazer a mesa rir das próprias situações vividas pela família. O teatro com seus atores e técnicos era a segunda família do autor e diretor que ele tanto prezava e respeitava. Artista exigente e disciplinado consigo e com seus companheiros de labuta, escreveu até quase o último

dia de vida em 31 de dezembro de 2006, somando mais de cinquenta peças de teatro, além de dois livros, artigos e crônicas para Revista Senhor, entre outras.

Foi através do teatro que ele pode dar forma a um talento de infância: fazer as pessoas rirem. Tal desejo de humor era tão intenso que já muito mal, às vésperas de seu falecimento, ao sair deitado na maca da ambulância que o transferida para um segundo hospital, olhou para sua esposa, minha mãe, e disse: “Margot! Essa classe executiva não estava muito boa”.

CAPÍTULO 1 – JOÃO BETHENCOURT – O Homem e suas Peças

1.1. Um Brasileiro Húngaro

A sua única salvação é ser você mesmo, com todos os seus defeitos e as suas qualidades. Porque se você deixar de ser você, o que sobra? (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p.156).



João Bethencourt no Teatro Tablado, Rio de Janeiro, 1958.

Sempre ouvi minha avó dizer que a brincadeira preferida de meu pai, João Bethencourt, durante a sua infância era jogar futebol sozinho: ele não só chutava a bola pelos dois times imaginários, como também narrava todos os lances como um frenético locutor de rádio. Era a segunda metade dos anos 1930 e o pequeno João já manifestava seu talento para criar situações e diálogos fictícios, através do esporte mais apreciado

pelos brasileiros, o futebol. Naquelas agradáveis tardes, o jardim da casa de Santa Teresa, transformava-se no seu Maracanã particular. O menino húngaro sentia-se verdadeiramente brasileiro. Eu, sua filha, custei a entender que ele tinha nascido na Hungria, cheguei a pensar que só meus avós fossem de lá, mas, de fato, a família Weiner, João, seu irmão Pedro, a senhora Emmi e o senhor Hugo, partiram de sua terra natal em 1933, de navio. João Bethencourt dizia que a travessia além-mar durara uma eternidade. Segundo ele, dava até para ler *Guerra e Paz* de Tolstoi, um de seus escritores preferidos, assim como Thomas Mann e Stephan Zweig, para citar alguns de sua extensa biblioteca.

A princípio, aquela família vinda do leste europeu foi parar no bairro da Tijuca, mas logo que meu avô conseguiu trabalho no Banco Holandês, eles se mudaram para a bela residência no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro, onde eu vivi ótimos domingos da minha infância. Há uma história repetida à exaustão nas reuniões sociais de família sobre esse primeiro emprego de meu avô no Rio de Janeiro: meu pai e minha avó Emmi contavam que quando meu avô chegou ao local onde os candidatos à vaga do Banco Holandês estavam se apresentando, havia uma enorme fila. Porém, quando o senhor Hugo Weiner foi finalmente entrevistado, mandaram o restante da fila embora e meu avô foi imediatamente empregado. Essa pronta contratação, talvez tenha sido porque ele falava nove línguas e foi dono de uma casa bancária na Hungria, ou seja, possivelmente um funcionário com muito mais experiência e conhecimento que seus chefes brasileiros.

A escolha do Brasil como país para a família viver foi algo estudado e experimentado pelo meu avô que, inclusive, levou a esposa, vovó Emmi, para Nova York e ela, depois de experimentar a convivência com os americanos, preferiu o Rio de Janeiro e Santa Teresa. Neste bairro, aliás, meu avô, o senhor Hugo Weiner encontrou e

ficou amigo da família Bethencourt. Vovô, que só conheci por histórias e fotos, andava pressentindo o perigo que Getúlio Vargas e seu flerte com o nazismo poderia representar naquele momento. O antissemitismo espalhava-se mundo afora. O pai de João e Pedro Weiner não teve dúvida, adotou o nome da família Bethencourt de Santa Teresa, com o consentimento desta e passaram a formar, Hugo, meu avô, Emmi, minha avó, Pedro e João, a família Weiner Bethencourt.

Ainda assim, depois de dois anos estudando na Escola Alemã do Rio de Janeiro (*Deutsche Schule*), os irmãos Pedro e João chegaram em casa assobiando o hino nazista. João Bethencourt, que via a vida com humor, contava isso rindo, lembrando-se da expressão horrorizada de seu pai. Diante desse fato grave, toda a família foi devidamente batizada católica e os meninos húngaros foram transferidos para o Colégio São Bento onde se formaram como ótimos alunos: católicos e brasileiros.

De fato, João Bethencourt incorporou o espírito carioca com facilidade. Ele fala sobre isso na sua biografia:

Eu me adaptei logo. Você sabe, o Brasil é um país bom. O brasileiro acolhe bem o estrangeiro. É quando um defeito se torna uma virtude. E o estrangeiro, extremamente grato, porque, em geral, é acossado de seu país, pega e fica. E ainda colabora para a prosperidade geral. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 35).

Mas, mesmo sem se dar conta, aquele brasileiro húngaro mantinha muitas posturas europeias. Sua disciplina era uma destas características: acordava todo dia cedo, sentava no seu escritório, que era em casa e escrevia por mais ou menos umas três horas. Depois, tomava café da manhã, lia os jornais, inclusive o *New York Times* e, a seguir, voltava a mergulhar no trabalho até a hora de seu almoço por volta de quatorze horas. À tarde, novamente à escrita. No fim do dia, parava para caminhar, seu exercício diário durante uma hora, e voltava a escrever até a hora do jantar. Após a refeição, talvez um cinema, teatro ou ensaio. Seu amigo e colaborador profissional, o diretor de

teatro José Renato, dá um depoimento na biografia de João Bethencourt sobre essa disciplina intrínseca do amigo:

Uma coisa João me ensinou: disciplina. Nunca vi ninguém com mais disciplina para trabalhar; ele se levantava sempre cedíssimo, escrevia religiosamente várias horas, com método e paciência. Nem parecia brasileiro! Era perfeccionista! Perseguia seu escopo com firmeza e objetividade. Não hesitava em reescrever seus textos várias vezes na busca incansável da melhor expressão das falas e das personagens! (JOSÉ RENATO, *apud* MURAT, 2007, p. 15).

Ironicamente, Hugo Weiner dizia a seu filho, quando jovem, que se ele quisesse escrever e ser artista, não teria o apoio dele: “Homem sério tinha que trabalhar e não ser um vagabundo”. Diante dessa pressão do pai, João Bethencourt tornou-se engenheiro agrônomo, possivelmente porque a família tinha uma fazenda em Vassouras, *A Santa Ingrácia*, comprada por meu avô em 1942. A única relação que eu faço entre meu pai e a Agronomia é que ele adorava insetos: quando criança ele fazia, meu irmão e eu, observarmos aqueles seres vivos, ver quantas patas tinham, quais eram suas cores, os olhos, as antenas, a temperatura, com tanto entusiasmo que acabava despertando nossa curiosidade e interesse. Até hoje tenho pena de matar mosquitos...

(...) como eu não sabia bem o que fazer da vida e, tinha a fazenda, fui estudar Engenharia Agrônoma, na Universidade Rural. (...) Quando me formei, candidatei-me a orador da turma. Tinha, obviamente, secretas ambições de ator. (...) fiz um discurso da maior seriedade, mas, no que abri a boca, todos começaram a rir e não pararam enquanto eu não me calasse. Na hora, fiquei morto de raiva, mas, depois concluí que já no meu tempo de agrônomo eu era mais cômico que qualquer outra coisa. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 36).

De engenheiro agrônomo até transformar-se em escritor de teatro, João Bethencourt, passou por funções surpreendentes, como por exemplo, vendedor de inseticida e loção de barba no subúrbio. Como sempre teve senso de humor, falava dessa época com certo prazer, acrescentando que de dia era vendedor no subúrbio e à

noite frequentava as festas no *Country*, clube da elite carioca, dando uma de *socialite*. Meu pai sempre teve muitos amigos e foi constantemente ajudado e ajudou seu círculo de amizades. Na juventude, depois de dois anos como vendedor de inseticida, assumiu para seu pai que seria escritor, ao que meu avô respondeu apavorado, segundo o próprio João Bethencourt (*apud* MURAT, 2007, p. 38): “Bom, casa e comida você tem. Dinheiro, você se vira”.

A essa altura ele já havia completado 24 anos e tinha escrito sua primeira peça: *O rei da Floresta*, para marionetes. A intenção era mostrar para Maria Clara Machado, o que nunca aconteceu, pois logo foi alertado por seu amigo e dramaturgo Silveira Sampaio que havia lido seu texto sem entusiasmo, que a fundadora do Teatro Tablado não trabalhava com bonecos. Sendo assim, recebeu a ajuda de outro amigo, sete anos mais velho que ele, o psicólogo e educador Pedro Balázs, que morava em São Paulo e o aconselhou a sair de casa e tentar ganhar a vida naquela cidade. Para tanto, arranhou-lhe uma ocupação numa importadora de artigos fotográficos na capital paulista. João Bethencourt sempre falava com empolgação dessa fase de sua juventude que, certamente, foi fundamental para a sua formação profissional proporcionando-lhe, inclusive, a chance de conseguir a bolsa de estudos para estudar dramaturgia na Universidade Americana de Yale. Em depoimento a Rodrigo Murat (2007), o brasileiro húngaro e carioca relata alguns detalhes sobre a importância da temporada na terra da garoa:

Fiquei lá de 1949 a 1950. Jogava tênis no Paulistano e me tornei amigo de algumas pessoas maravilhosas: Décio de Almeida Prado que, nessa época, já era respeitado como crítico teatral de O Estado de São Paulo; Antonio Candido; Rui Coelho; quase todos socialistas. Os socialistas daquele tempo eram inimigos dos comunistas. Eu me incluía entre os socialistas por influência do Décio e do Cândido. (...) O Décio conseguiu, com o cônsul americano Joseph Privitera, amigo dele, uma aproximação minha com universidades nos Estados Unidos. Enviei cartas para duas e ambas me ofereceram bolsa. Acabei optando pela Universidade de Yale, em New Haven, Connecticut. Fiquei três anos lá, um período inesquecível. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 43).

Foi a partir de sua experiência na Universidade de Yale, em New Haven, Connecticut, que João Bethencourt assumiu verdadeiramente a profissão de escritor e homem de teatro. Para ele, os três anos que passou nos Estados Unidos, trouxeram independência profissional e bastante conhecimento sobre sua arte:

Meu *major*, isto é, o meu interesse principal, era *playwriting* – técnicas de dramaturgia – mas isso implicava, também, aulas de Direção, Interpretação, História do Teatro, História da Arte, Literatura. Nos Estados Unidos a noção é de que o aluno, para ser diretor ou dramaturgo, tem que entender de todos os aspectos ligados ao teatro. (...) estudei muita teoria teatral com o excelente Dr. Alois Nagler, conhecido historiador de teatro da escola do professor Kutcher, o que me deu um lado acadêmico razoável. Acabei formado em *Master of Arts*, num tempo em que mestre no Brasil era mestre-de-obras. (...) A minha tese em História do Teatro foi sobre Molière, de quem gosto muito. Para a cadeira de Dramaturgia, tive que escrever uma peça de teatro. Chamava-se *A Dream of Saint-John's Eve* ou *Sonho de uma Noite de São João*. Nunca foi montada. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 44-45).

Quando voltou ao Brasil, seu pai havia morrido de câncer. Agora a família era ele, seu irmão mais velho, Pedro e sua mãe, a Dona Emmi. Minha avó, certamente influenciou meu pai no gosto pelas artes: ela era professora de canto na Hungria, durante a infância de meu pai e, segundo João Bethencourt contava, ele aprendeu inúmeras músicas de ópera em função dessa rotina familiar. Em relação a isso, posso dizer que meu pai não só cantava áreas de óperas na hora do almoço, como também, recitava trechos de Shakespeare na língua do bardo! E justificava-se, dizendo, que vovô Hugo também vivia cantando pela casa.

João Bethencourt conta que ao desembarcar de volta ao Brasil, formado em *Playwriting*, foi ajudado por mais um amigo, Millôr Fernandes, que conseguiu um trabalho para ele como redator na revista *A Cigarra*, onde escrevia sobre os mais variados assuntos, desde etiqueta, passando por enfermeiras, arranjos florais. Entretanto, com a morte do pai, João e seu irmão Pedro herdaram a fazenda e como, ironicamente, o filho escritor era formado em Agronomia, restava a João Bethencourt assumir mais

essa função. Muitas vezes, quando estava trabalhando na redação tinha que pedir licença ao seu chefe na época, Jorge Ileli, e sair correndo para Vassouras acudir o gado com febre aftosa, entre outras mazelas.

O fato é que esse húngaro brasileiro, nascido Yanus Istvan Weiner em Budapeste, no ano de 1924, naturalizado brasileiro em 12 de Maio de 1948², formado em Agronomia, acabou deixando a administração da fazenda da família para seu irmão mais velho, um excelente engenheiro químico, e transformou-se num prolífico escritor e diretor de teatro do Brasil, com sucessos também na Europa.

E eu, como filha de húngaro e mãe brasileira natural de João Pessoa, na Paraíba, sempre me senti uma verdadeira brasileira, graças a essa privilegiada mistura.

1.2. O Dramaturgo e Diretor

João Bethencourt retorna de seu curso na Universidade Yale nos Estados Unidos para o Rio de Janeiro em 1954. Nesse momento, o teatro brasileiro estava assimilando as diversas mudanças, iniciadas ainda na década anterior, que teve como marco a estreia da histórica montagem do texto de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, por um grupo de amadores denominado *Os Comediantes*, exatamente em 1943.

Tal milagre explicava-se pelo encontro entre um drama irrepresentável se não em termos modernos e o único homem porventura existente no Brasil em condições de encená-lo adequadamente. *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), diferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais na história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna. A essa singularidade inicial, Zbigniew Ziembinski (1908-1978), encenador polonês exilado pela guerra, somou as suas próprias, não menos significativas, pelo menos dentro do nosso acanhado panorama dramático. O que víamos no palco, pela primeira vez,

² João Bethencourt naturalizou-se brasileiro justo no ano em que escreve sua primeira peça de teatro, *O Rei da Floresta*, que era para marionetes visando às crianças. Nunca foi montada.

em todo seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por “encenação”) de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar, gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. (PRADO, 1988, p. 40)

Tal guinada do teatro brasileiro passou por um processo, onde os atores da velha geração, acostumados com um fazer teatral que em nada se assemelhava ao que os jovens estavam buscando naquele momento, precisaram de se adaptar aos longos processos de ensaios que se iniciavam com o elenco e o diretor em volta da mesa estudando minuciosamente o texto. Tal processo era bem distinto do método de trabalho que vinha sendo feito anteriormente onde, de uma forma geral, cada ator recebia somente a sua “parte” do texto, ou seja, as suas falas, para um período curto de ensaios e sem a presença do primeiro ator da companhia, que podia se dar ao luxo de ensaiar menos. Isso é claro, porque todos contavam com a figura do ponto³ que dava as falas e passava as marcações para o elenco durante as apresentações. Além disso, o diretor que surgia no teatro moderno no Brasil, nos moldes do que vinha sendo feito internacionalmente, não lembrava em quase nada a antiga função do ensaiador, que possuía, basicamente, a tarefa de orientar os atores com as marcações cênicas. Nesse caso, o diretor, também chamado de encenador, estava realmente à frente do processo de trabalho, deixando para trás a era do primeiro ator como espécie de patrão absoluto

³ A função do ponto, criada no século XVIII, está hoje em vias de desaparecimento: ela só existe, de maneira institucional, na *Comédie Française*, talvez por causa do abandono do sistema de alternância e dos palcos italianos. O ponto ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores ou do buraco mascarado por um nicho (o “capô”) no meio e na frente do palco. Sopra-se a palavra ou, se o ator se embaralha na frase, a frase seguinte, tomando cuidado com os tempos de extensão variável para não confundir com lapsos de memória. O bom ponto deve saber, ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato. (PAVIS, 2011, p. 297).

da produção e do espetáculo. A historiadora e professora Tânia Brandão denominou esse processo como “as questões da modernidade no teatro”:

Falar em *teatro moderno* é falar em conjunto de transformações da cena que começou a acontecer no final do século passado, às margens do mercado teatral, e que determinou o aparecimento da encenação (...) Segundo o texto de Jean-Jacques Roubine, a transformação do espetáculo, a partir dos últimos anos do século XIX, foi favorecida devido “à coexistência de um desejo de ruptura e de uma possibilidade de mudança”. (...) O processo significou o advento do *encenador*, o diretor, para usar o termo genérico de uso mais corrente entre nós, e a difusão da noção de *encenação* enquanto todo articulado ao redor de um cálculo estético. E mais - uma decorrência imediata foi a supressão do histrionismo-vedetismo estelar característico do século XIX, mudança acompanhada pelo advento da interpretação, enquanto técnica sistematizada mais além do mero espontaneísmo. Um outro elemento novo foi a transformação do estatuto do próprio texto teatral, que surgiu despojado das estreitas e rígidas convenções de outrora, despontou como liberdade, ao menos em termos comparativos com as predeterminações anteriores, afirmou-se como veículo para efeitos estéticos os mais variados. (BRANDÃO, 2002, p.22 e 17).

Todo esse contexto foi reforçado por contingências políticas internacionais, como a segunda grande guerra, que trouxe alguns diretores de teatro para o Brasil em busca de novos campos de trabalho, longe das áreas de conflito. Esses encenadores tiveram espaço, principalmente no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, companhia de teatro criada em São Paulo em 1948 que, desde o começo, teve como apoiador um engenheiro industrial, nascido na Itália, Franco Zampari (1898-1966). Esse italiano, radicado no Brasil desde a mocidade, se dispôs a emprestar sua experiência como homem de negócios ao teatro e assim, o TBC, teve vida longa, pelo menos para os moldes brasileiros: dez anos sob a direção de Franco Zampari, e mais cinco, aproximadamente, sob outras orientações, entre as quais a da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo. Artisticamente, alternavam-se os textos clássicos universais, antigos ou modernos, com as comédias francesas ou americanas, com apelo popular:

O Brasil saía do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Ben Johnson e Anouilh. (PRADO, 1988, p.44)

Nessa nova fase do Teatro Brasileiro, onde a direção artística da companhia começava a não ser mais exclusividade do primeiro ator, passando também para as mãos do encenador, o repertório já não tinha a obrigação de girar em cima da figura do astro ou estrela da companhia. Fortalecia-se o todo, o desafio era manter a harmonia das partes que compunham um espetáculo, cenários, figurinos e, sobretudo, a interpretação dos atores, que foi tornando-se mais intimista e, portanto, mais sujeita às nuances psicológicas e emocionais. O encenador, entretanto, não devia reinar absoluto, esse era o papel do texto:

Acima de tudo e de todos, conforme a lição de Stanislavski e de Copeau brilhava, inatingível, o texto literário. Não admira, em face disso, que os ensaios comessem em torno de uma mesa, onde se procediam, com rigor quase acadêmico, as análises preliminares – psicológicas, sociais, filosóficas, estilísticas – que seriam, já no palco, transmutadas em signos cênicos e interpretativos. (PRADO, 1988, p. 47)

Ainda em relação à interpretação que vinha sofrendo profundas mudanças como todo o processo teatral, Décio de Almeida Prado, comenta:

O ator, paradoxalmente, não era o menos favorecido por tal sistema. Instigado pelo encenador, que não o deixava cristalizar-se em achados fáceis ou maneirismos pessoais, beneficiava-se ainda com a estreiteza artística das gerações anteriores, que quase só haviam explorado um gênero, entre o *vaudeville* francês e a velha comédia de costumes brasileira. (PRADO, 1988, p. 47)

Quando o jovem autor, recém-saído de seu mestrado internacional, desembarca em terras brasileiras, o jovem diretor José Renato já havia fundado o Teatro de Arena,

em 1953⁴, com o objetivo principal de abrir caminho para os iniciantes na carreira; autores como o paulista Abílio Pereira de Almeida (1906-1972), que havia feito sucesso no ano anterior com sua peça *Santa Marta Fabril S.A.* (1953), reproduzindo um importante momento político da vida brasileira:

Santa Marta Fabril S.A. (1953) e *Em Moeda Corrente* (1960) reproduzem com exatidão fotográfica – e também com as limitações da fotografia – dois momentos importantes da vida brasileira: a reconciliação entre Getúlio Vargas e a indústria paulista, ambos desejosos de sepultar no esquecimento a rebeldia de 1932 (...) Bom observador, hábil no manejo do diálogo teatral, Abílio só não se completou por não possuir um arcabouço literário e ideológico mais sólido. (PRADO, 1988, p. 56)

Por outro lado, os autores Raimundo Magalhães Jr. (1907-1981) e Guilherme Figueiredo (1915-1997), estiveram em cartaz em 1953, com duas peças de sucesso, respectivamente: *A canção dentro do pão*, farsa de quiproquós que se passava durante a Revolução Francesa e *A raposa e as uvas*, que partia das fábulas de Esopo. Estes textos tinham em comum o fato de tratar de temas universais, tendência, aliás, que estava em

⁴ A primeira referência brasileira a um teatro em forma de arena surge numa comunicação de Décio de Almeida Prado, professor da Escola de Arte Dramática - EAD, em conjunto com seus alunos Geraldo Mateus e José Renato no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro em 1951, destacando o possível barateamento da produção teatral. No mesmo ano, essas ideias são postas em prática na montagem de José Renato, para *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, ainda no âmbito da EAD. Até 1956, o Arena experimenta diferentes gêneros de textos, visando compor um repertório e encontrar uma estética própria. Novo patamar é alcançado com a fusão realizada com o Teatro Paulista dos Estudantes, TPE, e a contratação de Augusto Boal para ministrar aulas sobre as ideias de Stanislavski ao elenco e encenar *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. Entre os recém-chegados estão Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Floramy Pinheiro, Riva Nimitz. A presença de Augusto Boal, que havia cursado dramaturgia em Nova York e conhecia os escritos de Stanislavski pela via do *Actor's Studio*, conduz o grupo a um posicionamento político de esquerda. Em 1957, *Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey trata da luta do IRA, na Irlanda. À beira da dissolução devido a uma crise financeira e ideológica, o grupo é salvo pelo sucesso de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato, em 1958. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena-sao-paulo-sp>. Acesso em 12/12/2015)

voga, principalmente, na primeira metade dos anos 50. Até Nelson Rodrigues (1912-1980), nesse momento, seguiu por essa trilha de buscar um internacionalismo com suas tragédias puxando para os moldes das tragédias gregas ao tratar de questões universais da humanidade: *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947).

O fato é que, tanto artisticamente como nos moldes de produção, o teatro brasileiro ampliava horizontes e tal arte, que parecia perdida na década passada, estava ganhando cada vez mais força, com lufadas renovadoras a cada ano daquela década de 1950:

Aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo peças que o nosso teatro reclamava para completar a sua maturidade. Em 1955, *A Moratória* de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal no Rio de Janeiro no ano seguinte, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (...). Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1972). Em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes (...) e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (...). Descontando os de atuação mais efêmera, em média, a revelação de um autor por ano. (PRADO, 1988, p. 61)

Foi diante desse panorama teatral, antes de estreiar profissionalmente como autor no Brasil, que João Bethencourt exercitou-se com o diretor João Bethencourt. No ano de sua chegada, 1954, ele dirige para o Teatro Tablado, a convite de sua amiga a autora e atriz Maria Clara Machado (1921-2001) a peça de Thornton Wilde, *Nossa Cidade* (1954). Esse espetáculo, além de ter sido um grande sucesso, deu a João Bethencourt o prêmio de diretor-revelação do ano. Neste processo, já se mostrou um diretor obsessivo, no sentido de extrair o melhor dos atores, seguindo a linha da interpretação naturalista ligada a Stanislavski, onde a verdade deveria ser o fio condutor na construção da personagem. Usando como referência principal o texto, o diretor recém-formado

realizou uma encenação meticulosa, digna do prêmio que acabou recebendo. Para tanto, ensaiou durante nove meses, tempo extremamente mais longo do que a média da época.

No final dos anos 50, João Bethencourt chegou a ter duas peças suas montadas: *Jogo de Crianças* (1957), dirigida pelo autor e *As Provas de Amor* (1957), texto que foi encenado pelo diretor belga Maurice Vaneau (1926-2007) em São Paulo. A primeira foi produzida pelo Teatro Nacional de Comédia e apresentada no Teatro República, no centro do Rio de Janeiro, em espetáculo que continha mais dois textos de outros jovens autores, Jorge Andrade (1922-1984) com a peça *Telescópio* e Antônio Callado (1917-1997) com *Pedro Mico*. Curioso ressaltar que o elenco de *Jogo de Crianças*, um texto para adultos, era todo infantil. As crianças que representavam eram as seguintes: André José, Vera Lúcia Magalhães, Claudio MacDowell, Ivo Sequeira, Antonio Soriano.

As Provas de Amor (1957) recebeu uma má crítica de Miroel Silveira (1914-1988)⁵ na primeira temporada em São Paulo. João Bethencourt esclarece esse caso:

(...) Inicialmente foi encenada em São Paulo, pelo TBC, e hostilizada pela crítica. Promulgou-se uma lei que, para cada duas peças estrangeiras, uma peça nacional tinha que ser montada. Ficou todo mundo indignado, e o Miroel Silveira escreveu no jornal dele que a minha peça era mais uma *bethencourada*. Imagina, era minha primeira peça! Em 1959, reescrevi e montei no Rio de Janeiro com *Os Duendes*, que eram, entre outros, o João das Neves, a Pichin Plá, o Nildo Parente, o Hugo Sandes, a Maria Luísa Noronha e uma novata – Margot Mello, que acabaria por se tornar minha

⁵ Miroel Silveira (1914–1988). Diretor, crítico, professor, organizador de companhias, tradutor e ator. Homem de teatro que ocupa várias funções em atividades teatrais, ligado a grandes companhias dos anos 1940 e 1950, como *Os Comediantes* e *Teatro Popular de Arte* (TPA). Na década de 1980, pouco antes de morrer, resgatou do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, o arquivo de censura prévia ao teatro paulista, com documentos de 1926 a 1968. Eram mais de seis mil processos contendo ofícios, correspondências, pareceres e peças com marcações dos censores, abarcando períodos fundamentais para a história do Brasil – o Estado Novo de Getúlio Vargas e a Ditadura Militar, a renovação teatral brasileira e a consagração do rádio e da televisão. Levando essa documentação histórica para a Escola de Comunicações e Artes, onde era professor, Miroel Silveira salvava esse arquivo da destruição e permitia que a censura fosse estudada de forma sistemática. Não sem razão essa documentação tem seu nome como homenagem – Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

mulher. Compus uma valsa para a peça, o Domingos (Oliveira) adora. Muita gente viu, entre elas a Tônia (Carrero) e o (Adolfo) Celli, que queriam conhecer meu trabalho. Foi traduzido para o francês. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 62).

Ainda sobre a montagem carioca do espetáculo *As Provas de Amor* em 1959, vale relatar a seguinte passagem muitas vezes contada pela então atriz Margot Mello (1939), que viria a tornar-se minha mãe. Ela conta que quando ainda nem namorava João Bethencourt, trouxe a prima e o noivo dela para assistirem um dos ensaios, já que os dois constantemente lhe davam carona até o local. Quando o diretor do espetáculo deu com aquele casal na plateia, chamou Margot Mello num canto para indagar o que era aquilo. A moça, sem graça, explicou ao seu futuro marido, que retrucou com veemência: “Olha aqui, se quiser não precisa ensaiar e pode ir embora com sua prima, mas é impossível eles assistirem o ensaio. Isso aqui é algo privado, estamos em processo”. Minha mãe deu rápida explicação e despediu-se de sua prima e respectivo noivo. Nunca mais levou nenhum “convidado” ao ensaio, em compensação o casal expulso sempre que encontrava Margot Mello perguntava: “E então? Como vai o futuro Shakespeare?”.

Essa prosaica passagem já demonstra que o ex-aluno de Yale impunha rígida disciplina nos seus ensaios que duravam, em média, oito horas por dia, e não se estendiam mais, por falta de disponibilidade de horário no espaço. E quanto ao “futuro Shakespeare” é fato que sempre esteve mais próximo de Molière.

Embora tenham sido encenados dois textos de sua autoria ainda em 1957, é na década de 1960 que João Bethencourt vai destacando-se, principalmente, na direção. Ele esteve à frente da encenação de quatorze peças, de autores variados. Desde Millôr Fernandes (1923-2012) com a peça *Um Elefante no Caos* (1960), pela qual foi premiado melhor diretor do ano pela Associação Carioca de Críticos Teatrais, passando por uma direção do texto *Escola de Mulheres* (1961) de Molière, em francês, com o grupo

amador *Les Comédiens de L'Orangerie*, além de encenar William Gibson com a peça *O Milagre de Ana Sullivan* (1961). E também *As Feiticeiras de Salem* (1965) de Arthur Miller que, inclusive, marca a estreia da jovem atriz Marieta Severo⁶, *Verão e Fumo* (1966) de Tennessee Williams; *Assassinos Associados* (1966) de Robert Thomas; *Pais Abstratos* (1966) de Pedro Bloch; *Quarenta Quilates* (1968) de Pierre Barillet e Jean-Pierre Grédy e *Linhas Cruzadas* (1968) de Alan Ayckbourn. De sua autoria, desse total de quatorze espetáculos realizados ao longo dos anos 60, dirige dois textos: *A Ilha de Circe ou Mister Sexo* (1964), encabeçado por Rubens Correa e Ivan de Albuquerque e mais um elenco que contava com trinta e dois atores e um auto de Natal cômico que foi encenado nas praças do Rio de Janeiro, *Papai Noel e os dois ladrões* (1967). Certamente essas experiências na década de 60 com autores e elencos tão distintos, (alguns textos eram comédias, outros não), deu ao autor e diretor a oportunidade de praticar diferentes estilos de montagem, ampliando, assim, seu repertório. Algumas dessas encenações, inclusive, aconteceram na Europa, *Verão e Fumo* (1966) e *Assassinos Associados* (1966), precisamente em Lisboa, Portugal:

Verão e Fumo foi apresentado em Lisboa, no Teatro Villaret. O Raul Solnado, grande ator cômico português, tinha arrendado o teatro, e me convidou para dirigir a peça em Portugal. (...) Encabeçando o elenco, estava a Eunice Muñoz, que era – e ainda é – a grande atriz portuguesa, a Fernanda Montenegro de lá. (...) *Assassinos Associados* foi a segunda peça que dirigi na estada em Portugal. Uma comédia francesa do Robert Thomas, que eu conheci em Paris. (...) Botei dois palcos giratórios, que tornavam o espetáculo extremamente dinâmico, e os cômicos portugueses são fabulosos. Eu ria tanto nos ensaios, que o Raul Solnado chegou a pensar em cobrar ingresso de mim. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p.72 e 75).

⁶ O espetáculo *As Feiticeiras de Salem* (1960), não só marca a estreia profissional de Marieta Severo, como de outros novatos na época. Na sua biografia, João Bethencourt relata: “O grande barato dessa montagem é que contava com um elenco de novatos, muitos dos quais tornariam-se grandes atores, que estão aí até hoje”. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p.71). O elenco dessa montagem contava com os seguintes atores e atrizes, além de Marieta Severo: Rodolfo Mayer; Ítalo Rossi; Eva Wilma; Hildegard Jones (Angel); Djenane Machado; Oswaldo Loureiro; Rogério Fróes; Isabel Ribeiro; Rosita Tomás Lopes, entre outros.

Importante destacar, também, que a peça *Pais Abstratos* (1966) de Pedro Bloch (1914-2004), deu início a longa parceria artística entre João Bethencourt e o ator Jorge Dória. Juntos realizaram doze espetáculos criando, assim, rara sintonia artística:

Pais Abstratos foi a primeira peça que fiz com o Jorge Dória. Temos grande afinidade. Eu penso, ele já dá forma ao que eu pensei. Às vezes, fico meio p. da vida com os cacos que ele põe no texto. Mas dificilmente os cacos dele falham. Aqueles que ele mantém. Porque tem outros que ele experimenta e não dão certo; aí ele joga fora. O cara é tão danado que fica em casa remoendo que caco vai botar. Na Europa, o ator que caqueia não é bem aceito. Nos Estados Unidos, tem um acréscimo de direito autoral. Qualquer caco incorporado ao espetáculo passa a ser de propriedade do autor. Se você quiser publicar a tua peça com caco, pode. É teu. Quando é demais, eu falo com ele. Aí, eu vou ver a peça, ele tira. Depois, põe. Hoje em dia, fica mais fácil para o ator que trabalha comigo, porque o que está um caco é o meu ouvido. (...) Quanto ao Pedro Bloch, o autor, era ótima pessoa. (...) Fiz com ele o que tentei fazer com todos os autores que trabalham comigo. Convidei-o para frequentar os ensaios e dar opiniões. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p.78).

João Bethencourt foi, portanto, um autor que se desenvolveu com a prática da direção, não só de seus textos, mas nos espetáculos que realizou de colegas autores, principalmente, no início de sua carreira. Ele costumava dizer que o gênero teatral é a literatura mais difícil que existe, porque o autor tem muito menos liberdade que no romance. Além disso, ao escrever ele tem que “ouvir” as palavras sendo ditas ao público pelos atores, e perceber se vai conseguir transmitir o que deseja com a cena e os diálogos. Dessa forma, dirigir textos teatrais pode ser um eficiente treino para o autor teatral, que percebe na prática que tipo de diálogo pode funcionar melhor para determinadas situações e que ações dramáticas correspondem à forma como ele gostaria de transmitir algo.

Segundo João Bethencourt, ninguém conhece melhor seu texto e a forma como deve ser transmitido do que o próprio autor, portanto a direção deve estabelecer uma espécie de parceria com o texto.

(...) A minha opinião é que ninguém conhece melhor a peça do que o autor. O diretor acha que vai inventar. Às vezes, até inventa. Mas a grande criação é do autor. Teatro é autor, ator e texto. O melhor diretor é aquele que menos atrapalha o ator. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 78).

Não é à toa que, ao descrever o processo de criação do espetáculo *Pais Abstratos* (1966), por exemplo, João Bethencourt afirma em citação feita acima, que apreciava quando o autor frequentava seus ensaios e dava opiniões. Essa troca sugere uma prática, no mínimo, surpreendente para a época, onde o autor, diretor e até o ator, interagem em função da dinâmica do processo de ensaio e em prol da criação do espetáculo. Basta olhar, por exemplo, os autores que se destacaram a partir da década de 1950, a maioria deles autodidatas que vinham de outras profissões para tentar desvendar os mistérios da dramaturgia. Esse foi o caso do jornalista Nelson Rodrigues (1912-1980) que se destacou, principalmente no drama, e do médico Silveira Sampaio (1914-1964) que escreveu deliciosas comédias de costumes carioca de sucesso porque o público facilmente se identificava com os personagens e situações expostas. Por outro lado, João Bethencourt sabia utilizar as técnicas que havia adquirido no seu curso de dramaturgia realizado nos Estados Unidos. E lá, a visão de encenação como obra total, onde todos os elementos do teatro devem estar em harmonia criando uma concepção cênica comum, há muito já estava se realizando. Aqui, a maior parte das montagens dos anos 1960 vinha seguindo a trilha do moderno teatro brasileiro, que começara na década anterior com o fortalecimento do teatro nacional anteriormente considerado moribundo até por um ator experiente como Procópio Ferreira (1898-1979). É Décio de Almeida Prado que discorre sobre esse momento no seu livro *O Teatro Brasileiro Moderno*:

Um homem experimentado como Procópio Ferreira não dava ao teatro, em 1948, mais do que quinze anos de existência, não admitindo, como medidas salvadoras, nem mesmo os remédios heroicos ministrados pelos amadores: "São injeções de óleo canforado. Aliás, reparem como procuram novidades, sofisticções – *Tobacco Road*, *Desejo*, *Hamlet* – no afã de agitar o público, tentando uma revivescência inútil. No máximo conseguirão os amadores formar alguns atores, nada mais, pois também não resistirão à pressão

econômica, que esta, sim, é um fato respeitável. Eu, contudo, prefiro ficar no que chamam de *ramerrão*. É a única maneira de resistir temporariamente à morte”. (FERREIRA, *apud* PRADO, 1988, p.37).

Porém, apesar dos péssimos prognósticos de Procópio Ferreira (1898-1979) no final dos anos 1940, o teatro reergueu-se a ponto do público assistir surpreso ao surgimento de uma leva de jovens autores como Gianfrancesco Guarnieri (1934–2006), Oduvaldo Viana Filho (1936–1974), Ariano Suassuna (1927–2014), Dias Gomes (1922–1999), Augusto Boal (193–2009), já mencionados acima, sem falar nos mais maduros que também tiveram êxito de público, Guilherme Figueiredo (1915–1997) e o próprio Pedro Bloch (1914–2004). Estes dois últimos tiveram textos dirigidos por João Bethencourt: *Maria da Ponte* (1975) de Guilherme Figueiredo, encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o já mencionado sucesso *Pais Abstratos* (1966) de Pedro Bloch.

Segundo o crítico Décio de Almeida Prado (1988), o clima era de euforia para o teatro naqueles anos dourados:

O fato é que no final da década de 50 o teatro estava ressuscitado com o público prestigiando os espetáculos que ganharam em qualidade através de um repertório que incluía o passado clássico e o presente europeu americano, com o encenador como o verdadeiro criador do espetáculo. O ator libertara-se da eterna farsa nacional. Em matéria de quantidade de público dá para comparar entre as primeiras apresentações do TBC que ficavam em cartaz de três a quatro semanas, atraindo um público médio de dez mil pessoas e depois de quinze anos *Os Ossos do Barão* de Jorge Andrade, com direção de Maurice Vaneau, teve cento e dez mil espectadores, permanecendo em cena por mais de um ano. (PRADO, 1988, p.58).

Entretanto, apesar desse clima otimista em relação ao desenvolvimento dessa arte, faltava uma base aos criadores nacionais em todas as áreas do teatro:

Em tudo que nos vinha do estrangeiro, sob a forma de textos literários ou de projetos de encenação, brilhávamos. No que competia especificamente a nós, só com imensa dificuldade vencíamos as incertezas geradas pelo

autodidatismo. Quase não havia encenadores e cenógrafos nacionais – estes um pouco mais numerosos que aqueles – e a dramaturgia, em vez de constituir o nosso ponto forte, como eixo que é da criação dramática, acusava, ao contrário, a nossa irrecusável debilidade. Os autores com que contávamos ou provinham de outros gêneros literários ou eram médicos e advogados que, em plena maturidade, tentavam encontrar uma carreira mais condizente com as suas aspirações profundas. Alguns demonstravam uma aguda intuição, aprendendo à própria custa tudo o que sabiam sobre teatro. Tal era o caso, notadamente, de Nelson Rodrigues, no drama, e de Silveira Sampaio, na comédia. Mas, de modo geral, faltavam aos nossos escritores a familiaridade, o domínio técnico da profissão, de quem se formou como homem e como artista já dentro do palco, falando a linguagem dramática como se fosse a própria. (PRADO, 1988, p. 60).

As companhias que foram surgindo nesse período escolhiam meticulosamente seus repertórios, já não baseados na estrela ou astro do elenco, mas em determinados estilos de autores, a partir de conteúdos que pareciam ser relevantes para o momento: a seguir o texto era entregue ao encenador que vinha com uma concepção própria e, apesar de ter o texto como ponto de partida, não se subordinava a ele. O encenador é que dava a palavra final sobre a escalação do elenco, cenário, figurinos e todos outros elementos da encenação, conforme sua concepção artística.

Dentro desse contexto, o diretor João Bethencourt, colocava-se na posição de autor, já que também o era e acreditava na construção do espetáculo baseado no texto, porém, com a flexibilização necessária a uma obra de arte em construção: como diziam seus atores, a comédia necessitava do público, e era justamente o público que ajudava a dar o arremate final na peça. Esse pensamento o diferenciava dos encenadores contemporâneos a ele. Nesse sentido, aparentemente João Bethencourt estava atrelado à tradição ainda mais antiga da comédia ligada aos anos 30 e 40, onde os improvisos eram bem-vindos e os atores por vezes distanciavam-se de seus personagens para dirigirem-se à plateia opondo-se, assim, aos movimentos de vanguarda que estavam acontecendo. Porém, essa prática do diretor e autor, vista com olhos de hoje, 2015, soa contemporânea, justamente por causa da flexibilização do espetáculo que é tratado

como um objeto aberto a mudanças, conforme o contato com o último elemento a entrar na cena: a plateia. Partindo desse desejo de comunicação direta com o público, foi através da comédia que João Bethencourt foi construindo sua linguagem. Abaixo um trecho da matéria do jornal *O Globo*, já nos anos 70, por ocasião da estreia de sua peça *Bonifácio Bilhões* (1975):

(...) algumas peças minhas, quando vão para ensaio, não estão totalmente apuradas. No próprio *Bonifácio Bilhões*, por exemplo, ainda agora, a uma semana da estreia, acabei de reescrever três páginas do epílogo. Então, quando dirijo uma peça minha, é também uma forma de conhecer melhor o meu trabalho, para saber como lhe dar, cada vez mais, um melhor acabamento. (MARINHO, F. Bethencourt e bilhões – O diretor dos dedos de ouro. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 dez.1975. Segundo Caderno, p. 4).

Não se trata aqui de renunciar ao texto e tratá-lo como elemento secundário numa encenação, mas sim de redescobri-lo, primeiro através dos ensaios, em parceria com os atores, e depois da estreia abrir mais possibilidades ainda, dessa vez em parceria com o público.

1.3. O Midas do Teatro

João Bethencourt, o comediógrafo de maior bilheteria de nossos palcos, provavelmente o único que vive só do teatro, como autor ou como tradutor e encenador de peças de *boulevard*, é um caso à parte. Mais interessado no indivíduo que na sociedade, acreditando antes na eficácia do enredo que nas facilidades proporcionadas pela liberdade formal moderna, inscreve-se mais do que qualquer outro escritor brasileiro nas linhas clássicas da comédia ocidental, quer na escolha dos assuntos não necessariamente locais (*O Dia em que Raptaram o Papa* passa-se em Nova York), quer nos recursos de que lança mão – contraste de personalidades, efeitos de ritmo (o “crescendo” cômico), expectativa sobre o que poderá vir a acontecer a seguir, reviravolta de situações etc. (PRADO, 1988, p.123).

De uma forma geral, nos anos de 1970, um espetáculo dependia do público para se sustentar. Quando a bilheteria rendia era sinal de que a peça estava agradando e deveria se manter em cartaz por mais tempo. Tal mecanismo talvez desagradasse alguns artistas, mas alimentava a criatividade do dramaturgo e diretor João Bethencourt, que assistia à maioria das apresentações dos espetáculos que dirigia, para sentir a reação da plateia que era um dos pilares do trabalho desse autor e encenador: ele fazia questão de se misturar incógnito no meio das pessoas, na saída dos espetáculos, para ouvir atentamente seus comentários e, se fosse o caso, fazer alterações na peça na sessão do dia seguinte. Era uma relação direta e transformadora, o autor e diretor não abria mão dessa espécie de diálogo com o público e chegava a contar quantos momentos de risadas aconteciam durante a apresentação, sendo isso um termômetro importante na carreira do espetáculo. Se em alguma de suas comédias, durante a representação, houvesse um grande silêncio entre uma risada e outra, já era motivo para acender a luz vermelha e buscar onde estava havendo problemas na encenação, se era o ator que estava errando o tempo da piada ou mesmo o texto.

Durante a década de 1970, João Bethencourt esteve envolvido como autor, diretor ou tradutor em vinte e sete produções, sendo algumas delas, verdadeiros fenômenos de bilheteria. Para se ter uma ideia do sucesso que ele fazia, abaixo a introdução da entrevista feita pelo jornalista e autor Flávio Marinho a João Bethencourt, por ocasião da estreia da peça *Cinderela do Petróleo* (1976) :

Na Revista de Teatro da SBAT de janeiro/fevereiro de 76, João Bethencourt encabeça a lista de autores teatrais brasileiros que mais receberam direitos autorais em 75. E, só no ano passado, vários foram seus sucessos de público: *A Venerável Madame Goneau*; *O Crime Roubado*; a supercampeã *A Gaiola das Loucas* (como tradutor e diretor); *Bonifácio Bilhões* (ainda em cartaz no Teatro da Praia), além de ter sido um dos autores de *Feira do Adultério* e ter assinado a direção de *A Cantada Infalível*. Isso sem falar nos êxitos do passado recente como *O Dia em que Raptaram o Papa*; *Frank Sinatra 4815*. Sem dúvida ele parece ter descoberto o ouro negro nas

plateias brasileiras. Agora anuncia uma nova peça, também sob sua direção, cuja estreia esta marcada para quinta-feira no Teatro Ginástico: *Cinderela do Petróleo*. Um título que poderia, facilmente, servir de pseudônimo a João Bethencourt. (MARINHO, F. João Bethencourt – O dono do petróleo teatral brasileiro. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mai.1976. Segundo Caderno, p.3)

Ainda em 1969, João Bethencourt estreia seu primeiro grande sucesso como autor: *Frank Sinatra 4815*, quase um prenúncio do que a próxima década lhe reservava. O elenco numeroso contava com nomes como, Henriette Morineau, Paulo Gracindo, Daisy Lúci, Claudio MacDowell, Neuza Amaral, Mário Lago, Oswaldo Louzada, entre outros. O espetáculo ficou em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo:

Foi meu primeiro texto de grande sucesso, tanto no Rio quanto em São Paulo com o Otelo Zeloni no papel do pai⁷. Esta peça fez parte da comemoração dos 20 anos do Teatro Copacabana e eu a dediquei a quatro grandes amigos: Décio de Almeida Prado, Antonio Cândido, Stélio Roxo e Pedro Balázs. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 82).

Mas o triunfo de João Bethencourt vai, cada vez mais se concretizando, quando realiza espetáculos como *O Dia em que Raptaram o Papa* (1972), até hoje o seu maior sucesso internacional; o fenômeno *A Gaiola das Loucas* (1974), que esteve três anos em cartaz, sempre com casas lotadas; o estrondoso sucesso de sua autoria *Bonifácio Bilhões* (1975) com Lima Duarte (1930) e Armando Bógus (1930-1993); *Sodoma e Gomorra, o último a sair apaga a luz* (1977), com Milton Moraes (1930-1993) e Jorge Dória (1920-2013) encabeçando o elenco e que lotou o Teatro Mesbla no Rio de Janeiro por quase um ano. Outro destaque na carreira do autor estreia no Teatro Copacabana no ano de 1978, a peça *Tem um Psicanalista na Nossa Cama*, estrelada por Suely Franco (1939), com Nelson Caruso (1939-1982) e Felipe Wagner (1930-2013) no elenco.

⁷ No Rio de Janeiro, esse mesmo personagem, o pai, foi interpretado pelo ator Paulo Gracindo (1911-1995), a quem João Bethencourt tinha grande apreço e dedicou *in memoriam* uma de suas peças: *Astro por um dia* (1993).

Tanto *Bonifácio Bilhões* (1975), quanto *Tem um psicanalista na nossa cama* (1978), além, é claro de *O Dia em que raptaram o Papa* (1972), são textos que até hoje são remontados, realizando um antigo desejo de João Bethencourt, dito em 1981: “É lógico que gostaria que as minhas peças sobrevivessem até 2015”. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 158).

O Dia em que Raptaram o Papa (1972), por exemplo, teve as mais recentes montagens no Brasil nos anos de 2007, em São Paulo, no Teatro Folha e em 2012, no Rio de Janeiro no Teatro Clara Nunes⁸. Tal texto é um marco na carreira e na vida do autor e diretor. Escrita num rompante, conforme o próprio João Bethencourt, a peça representou a entrada desse brasileiro húngaro nos teatros da Europa, onde fez tremendo sucesso:

É das minhas peças, a mais bem-sucedida. E, talvez, das mais bem estruturadas. O Papa... nasceu de uma tacada. Eu estava escrevendo outra coisa, de repente, veio a ideia; eu desenvolvi; e, no fim da tarde, estava pronta. Poucas vezes uma peça nasce assim. Geralmente, levo muito tempo elaborando, reescrevendo, buscando um final ideal. Meu muso inspirador foi um pouco a figura do Papa João XXIII. Tanto que na versão inglesa, o tradutor dedicou a peça a ele. (...) A peça fez muito sucesso e teve um jornalista húngaro, chamado André Fodor, que tinha bons contatos no teatro europeu. Ele viu a peça, gostou, e mandou um amigo dele, que era diretor de um teatro em Zurique, o Schauspielhaus um dos mais importantes da Europa – onde estrearam todos os Brechts do exílio. A emoção que tive de assistir à minha peça, em alemão, neste grande e importante teatro causou-me uma breve, mas dolorosa, crise renal. (...) Foi encenada, praticamente, em todos os países da Europa nos últimos trinta anos. (...) Já passou também por Israel, Canadá, Estados Unidos, Iugoslávia, Uruguai, Argentina, Venezuela, Peru, México, entre outros. (...) Foi publicada em inglês pela *Dramatic Publishing Company*. Paradoxalmente, não existe publicação em português. Ainda. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 97).

Bonifácio Bilhões estreou em 1975 com elenco de primeira linha: Lima Duarte (1930), Armando Bógus (1930-1993) e a jovem Hildegard Angel (1949). Com o enredo

⁸ A montagem de 2007 foi produzida pelo Teatro Folha e dirigida por Isser Korik em São Paulo e a montagem de 2012 foi dirigida por Ernesto Picollo e protagonizada por José de Abreu e Tadeu Melo. Ficou em cartaz no Rio de Janeiro, Teatro Vannucci e em São Paulo, Teatro Aquário.

girando em torno de um bilhete de Loteria Esportiva, é uma mistura de humor, suspense, com várias reviravoltas na trama e personagens extremamente humanos, com inúmeras nuances, que acabam deixando o espectador em dúvida sobre quem está blefando em relação ao prêmio da loteria: Bonifácio, o simpático e humilde protagonista ou Walter, o intelectual de esquerda que pregava a igualdade social, mas que acaba demonstrando, no correr do espetáculo, como é apegado ao dinheiro. A peça de imenso sucesso foi, também, muito bem recebida pela crítica. Uma delas, a classifica como uma “fábula moral”:

Bonifácio Bilhões talvez seja a obra que vínhamos há muito cobrando de João Bethencourt, sabendo-o capaz de nos oferecer alguma coisa como esta: uma das melhores comédias urbanas brasileiras dos últimos anos, que reencontra, e possivelmente supera o interesse de *Frank Sinatra 4815* e *O dia em que raptaram o Papa*, seus dois trabalhos até agora mais bem sucedidos. As já conhecidas qualidades de Bethencourt comediógrafo reaparecem em estado puro: a habilidade técnica da carpintaria dramaturgica, desta vez levada a um grau quase incômodo de virtuosismo através de uma rede rigorosamente lógica de impulsos sempre renovados injetados na ação: um senso de humor pessoal e eficiente, que dá brilho, a graça, às situações e ao diálogo: a capacidade de observação que lhe permite isolar, no contexto do cotidiano da classe média carioca, aspectos dotados de um particular potencial grotesco, e explorá-los satiricamente para fins de recriação cômica de uma mentalidade e de uma paisagem humana inconfundivelmente nossas, embora, ao mesmo tempo universais na sua essência. Desta vez, porém, estas qualidades estão colocadas a serviço de uma boa causa: a discussão de um problema ético de inegável relevância e atualidade. Estamos diante de uma fábula moral, na qual duas atitudes existenciais, até certo ponto representativas de duas camadas sociais, são colocadas em confronto e calorosamente discutidas, através de surpreendentes desdobramentos, até um grau definitivo de exacerbação. (MICHALSKI, Y. Bilhões X Princípios. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 dez.1975. Caderno B, p.3).

Yan Michalski (1932-1990) cita em sua crítica outros dois textos, *O Dia em que Raptaram o Papa* (1972) e *Frank Sinatra, 4815* (1969), peças que ele considera as mais bem sucedidas do autor antes de *Bonifácio Bilhões* (1975). Mas o que salta aos olhos, mais uma vez, é a fecunda produção de João Bethencourt que num curto espaço de tempo, seis anos, teve, segundo o crítico do *Jornal do Brasil*, três peças consideradas

relevantes pela qualidade dramaturgica dos textos e, também, pelas características próprias das montagens. Outra curiosidade sobre *Bonifácio Bilhões* é que, assim como *O Dia em que Raptaram o Papa* (1972), foi encenada em diversos países da Europa, como Finlândia (onde permaneceu dois anos em cartaz) e Áustria (com três diferentes montagens). Na Holanda a peça foi dirigida pelo próprio autor, a convite do diretor e produtor de *O Dia em que Raptaram o Papa* em Amsterdã, Karl Guttman.

Depois da primeira montagem em 1975, o elenco original ainda remontou em 1987, após Lima Duarte (1930) fazer enorme sucesso na novela *Roque Santeiro* na TV Globo. Dos anos 1990 em diante voltou a ser feita em mais três montagens diferentes, uma com Rogério Cardoso (1937-2003), Francisco Milani (1936-2005) e Elizangela (1954) e outra com Jorge Dória (1920-2013), Bemvindo Siqueira (1947) e Solange Badim (1964), ambas dirigidas por João Bethencourt e a mais recente em 2012 com José de Abreu (1949), Tadeu Melo (1965) e Márcia Cabrita (1964), dirigida por Ernesto Piccolo (1962). Por ocasião da primeira remontagem do espetáculo em 1987, ainda com elenco original a exceção de Hildegard Angel (1949), substituída pela atriz Ana Luísa Folly (1962), o autor, em entrevista ao Jornal *O Globo*, faz esclarecedores comentários sobre seu texto:

Há impacto e suspense, mas o substrato é algo de gozado e feliz. Os dois personagens principais representam maneiras diferentes de vida. São dois tipos humanos nos contrários que poderiam ser facetas de um mesmo tipo. Eu espero que, através da força mágica do teatro, a vibração “Walter versus Bonifácio” desencadeie a mesma vibração no espectador. Já Alzira, segundo o diretor, representa a figura feminina, em seu sentido mais amplo e irrestrito. Segundo ele, “ela é a mãe, a mediadora, a juíza nesse combate”. (MARINHO, F. Bonifácio volta alegre e careca. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 mar.1987. Rio Show, p.3).

O último sucesso de João Bethencourt da década de 1970 foi o espetáculo *Tem um Psicanalista na Nossa Cama* (1978). Esse título foi dado pelo seu amigo e parceiro profissional, o ator Jorge Dória, apesar de não estar envolvido com a montagem. A peça

chamava-se *Dolores Três Vezes por Semana* porque contava a história de uma dona de casa de classe média que resolve fazer psicanálise três vezes por semana e descobre como se encontra um tanto infeliz no casamento devido, principalmente, à sua submissão e omissão perante o marido que, aparentemente, tem amantes e nem se preocupa em escondê-las de forma convincente. A personagem principal, é claro, chama-se Dolores e passa a frequentar o consultório do psicanalista três vezes por semana, sofrendo profundas mudanças de comportamento ao longo da peça, deixando o marido desnordeado ao descobrir que se encontra casado com uma “nova mulher”. A princípio a peça não parecia funcionar, cumprindo pequena e insignificante carreira no Teatro Serrador no centro da cidade do Rio de Janeiro, mas, ao trocar de título e de teatro, fez estrondoso sucesso e passou por inúmeros elencos e temporadas. A primeira *Dolores* foi Suely Franco (1939), além dela, o elenco original era composto por Nelson Caruso e Felipe Wagner. Nota-se, mais uma vez, a escalação de pelo menos dois comediantes do “time” de João Bethencourt: Suely Franco (1939) e Felipe Wagner (1930-2013), atores já haviam trabalhado com o diretor. Felipe Wagner fazendo o estupendo sheik, personagem que falava numa espécie de língua inventada imitando o árabe, em *Cinderela do Petróleo* (1976) e Suely Franco em *A Cantada Infalível* (1975) de George Feydeau e *Sodoma e Gomorra, o último a sair apaga a luz* (1977) do próprio João Bethencourt. Outra característica é que essa trama tocava em questões bastante contundentes para a sociedade brasileira da época, que via a mulher começar a galgar posições profissionais, sociais e pessoais com outra qualidade, perseguindo a independência financeira, reconhecimento profissional e felicidade pessoal, acima de tudo. Era o final dos anos 1970, no cinema é lançado no Brasil o filme americano *An Unmarried Woman* (Uma Mulher Descasada)⁹ de Paul Mazursky em 1978. A película,

⁹ O filme de Paul Masursky conta a história de Erica (Jill Clayburgh). A protagonista tem um

aliás, serviu de inspiração para o seriado da televisão *Malu Mulher*, exibido pela primeira vez em 24 de maio de 1979 pela TV Globo. Esse seriado retratava a condição da mulher brasileira no final dos anos 1970 através do cotidiano de Malu, uma socióloga paulista, divorciada e mãe de uma menina de 12 anos. É claro que nem o filme, nem a peça, tinham o enredo parecido com *Tem um Psicanalista na Nossa Cama* (1978), mas todas as três obras voltavam-se para novas formas de enxergar a condição da mulher na sociedade, atentando para as modificações que vinham acontecendo de forma rápida e contundente. O artista João Bethencourt possuía o dom de perceber e observar os assuntos que estavam movendo o cotidiano a sua volta e captar o que estaria instigando as pessoas no momento. Aliás, o autor tinha por hábito recortar matérias de jornais sobre variados assuntos que ficavam coladas numa cortiça ao lado de sua escrivaninha. Eram fatos peculiares que, eventualmente, poderiam gerar enredos para suas peças. No caso dessa comédia, ele acertou mais uma vez. Entretanto, apesar de ter tocado no cerne de assuntos em pauta naquele momento, a peça tem folego até hoje por abordar questões ainda maiores e intrínsecas ao ser humano, como falta de confiança, baixa autoestima e superação atingindo com sua trama, principalmente, os casais.

Pelo personagem da protagonista passaram nomes como: Angela Vieira, Débora Duarte, Irene Ravache, Miriam Mehler, Maria Helena Dias, Elizangela e Solange Badim.

Além de peças teatrais, João Bethencourt dirigiu, ainda na década de 70, uma ópera, *La Bohème* de Giacomo Puccini, a convite do então diretor do Teatro Municipal,

casamento feliz, de 17 anos de duração, quando seu marido a troca por uma moça que conheceu enquanto fazia compras em uma loja de departamentos. Devastada, Erica começa a repensar as opiniões que tem de si mesma, redefinindo sua personalidade, sem ser influenciada pelos outros. Depois de um tempo, Erica sai em encontros com outros homens. A solidão não é mais seu maior problema, e sim os homens que a cercam influenciando seu sentido de independência. O filme, lançado em 1978, foi um grande sucesso de público.

José Mauro Gonçalves e dois shows, um com o ator português Raul Solnado, intitulado, *Show do Solnado* (1971) que segundo o diretor era: “Um show de piadas e canções”, e *Fica combinado assim* (1971), com o ator Agildo Ribeiro e a cantora Claudete Soares.

Esse show, inclusive, tinha também o texto de João Bethencourt:

O Orlando Miranda, dono do Teatro Princesa Isabel, pediu-me que escrevesse este show. Seria o primeiro da minha vida. A partir das aptidões de cada ator, juntei tudo e alinhabei o roteiro. Foi um sucesso. Ficou em cartaz durante um ano. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 91).

Todos esses sucessos do autor e diretor tinham em comum a comédia e, para tanto, seu “time” de comediantes. Antes de escalar seus elencos, João Bethencourt costumava dizer que não havia condições de fazer humor com atores que não sabiam fazer rir.

1.4. Anos 1980, 1990 e 2000

Eu já disse uma vez: sempre que você monta ou dirige uma peça, está fazendo um exame de vestibular. Sinto a maior inveja da profissão de engenheiro ou de dentista – até da de veterinário, que eu quase fui, pois sou engenheiro agrônomo –, porque são profissões que podem ser exercidas pacatamente, placidamente, os erros não saem imediatamente nos jornais. Já no teatro, se você escolhe mal um ator, ou se o espetáculo dura quinze minutos a mais ou a menos, o sujeito é imediatamente queimado em praça pública. Mas faz parte do jogo, o teatro é uma profissão pública. (MARINHO, F. Bethencourt e Bilhões - O diretor dos dedos de ouro. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 03 dez.1975. Segundo Caderno. p.2).

Ao iniciar-se a década de 1980, João Bethencourt já está estabelecido como um autor e diretor de comédias de sucesso de bilheteria. A intelectualidade, porém, não vê com bons olhos a sua prolífica produção e, muitas vezes, faz questão de ignorar ou minimizar a sua obra em livros e artigos sobre a História do Teatro Brasileiro.

Ao longo dos anos 1980, o panorama teatral brasileiro vai se transformando em função da abertura política de 1979 que, não só vai “desengavetando” textos proibidos pela censura como provoca uma euforia nos artistas e público pela perspectiva de novos tempos. Desse modo, emerge o que o crítico Yan Michalski denominou teatro de abertura, como João Roberto Faria descreve em seu livro:

O crítico e pensador de teatro Yan Michalski iniciava um balanço sobre a temporada de 1979 celebrando o fato de que teria sido o primeiro ano de atividades teatrais livres da censura, consequência da extinção do Ato Institucional nº 5. E ressaltava a presença em cartaz de quatro espetáculos excepcionais, “os grandes marcos teatrais do ano”, todos distinguidos com a recomendação especial da Associação de Críticos Teatrais do Rio de Janeiro: *Macunaíma*, adaptado de Mário de Andrade por Jacques Thiériot e o Grupo de Arte Pau Brasil (direção Antunes Filho); *A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral (direção Cecil Thiré); *Papa Higuirte* (direção Nelson Xavier) e *Rasga Coração* (direção José Renato), ambos de Oduvaldo Vianna Filho. Tirante *Macunaíma* – que visitava os palcos cariocas após temporada em São Paulo, onde estreara em 1978 –, as outras peças tinham em comum o fato de que suas disposições em cena haviam sido viabilizadas pelos ventos politicamente mais amenos que começavam a soprar, já que todas as três tinha sido diretamente proibidas ou postas em estado de espera (caso *A Resistência*) à época em que foram escritas. Essa vertente política não se esgotaria aqui: muitas peças e autores ainda viriam ao palco com seus textos-testemunhos da história e outras peças seriam escritas com o compromisso de manter estreito o vínculo entre a ficção e a realidade. No acervo da dramaturgia nacional foram muitos os textos que mantiveram essa tradição. Na medida em que o duro período da ditadura militar foi ficando à distância e passou a ser destrinchado e julgado pelos meios intelectuais e artísticos engajados, os temas e motivos trazidos ao palco, ganharam novas formas de um teatro de análise social e política na tradição do teatro brasileiro. (FARIA, 2013, p.302-303)

Enquanto isso, em 1980, João Bethencourt estreia sua mais nova comédia com seu parceiro e amigo como protagonista: Jorge Dória. Diferindo de seu estilo, esse texto tem pitadas de *nonsense*: a comédia intitulava-se *O Senhor é quem?* e contava a história de um homem que perdia a memória.

Fulano acorda num apartamento vazio que não conhece. Não lembra como foi parar ali. Aliás, nem seu nome ele se lembra. Escrevi de encomenda para o Dória. Jamais encontrei para esta peça o desfecho que me satisfizesse. Usamos um monólogo inventado pelo Jorge, que era muito divertido, mas não era um fecho bom. Finalmente, em 2005, reescrevendo a peça,

descobri um final melhor, que o Jorge resolveu encenar. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 125).

O tom dessa peça, onde o protagonista passa o tempo todo tentando se comunicar com o mundo exterior e encontra algum acolhimento na voz gravada que dá a hora pelo telefone, causa agonia ao espectador numa mistura não tradicional de humor e drama. Dentro da dramaturgia de João Bethencourt, este é um dos textos mais fantasiosos, situando-se dentro de uma esfera de sonho. Como de hábito, Jorge Dória dava sua contribuição à peça, com seus acréscimos ao texto, principalmente nesse espetáculo onde passava setenta por cento do tempo sozinho em cena.

Essa peça acabou sendo remontada pelo próprio Jorge Dória, ainda na década de 1990 e nos anos 2000. Como o autor relata acima, o que estimulou o ator para uma última remontagem foi a descoberta de um novo desfecho para a trama. Isso demonstra, mais uma vez, a característica do autor de continuar trabalhando seus textos após confrontá-los com o público: talvez um dos pontos mais instigantes da dramaturgia de João Bethencourt.

Ainda nos anos de 1980, João Bethencourt montou diversos textos de sua autoria como, por exemplo, *O Dia em que Alfredo Virou a Mão* (1983) que obteve imenso sucesso. Trata-se de uma comédia de costumes urbana, com carpintaria exemplar, onde o mal-entendido é a chave do humor da trama. Abaixo uma ideia do enredo nas palavras do autor:

Alfredo é um personagem tímido, dono de uma empresa, mas todo mundo manda nele. O médico a quem consulta prescreve-lhe uma forma muito peculiar de reagir, para o bem de sua saúde. Na cena seguinte, quando um contador começa a esculhambá-lo, ele diz: “Sabe que o senhor tem um cabelo bonito?”. Aí o cara, que era feito pelo excelente Magalhães Graça, começa a ficar apavorado. Ou seja, Alfredo, para encontrar sua virilidade, finge-se de homossexual. As pessoas têm tanto medo do homossexualismo que, de repente, isso dá ao protagonista uma força e uma superioridade. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 129).

Com elenco de temperatura ideal para a comédia, contava com nomes como: Cláudio Correa e Castro (1928-2005), Arthur Costa Filho (1927-2003), Magalhães Graça (1927-1989), Thelma Reston (1937-2012), Elisângela (1954), Alexandre Marques (1957-1996), José Santa Cruz (1929), Margot Mello (1939) e uma atriz estreante no Rio de Janeiro que roubava a cena fazendo uma ponta: Vera Holtz (1953).

Seguiram-se ainda as estreias dos seguintes espetáculos do autor: *Brejnev janta seu alfaiate* (1984); *O Padre Assaltante* (1988); *Sigilo Bancário* (1989). Entre as traduções e direções, destaca-se *A Divina Sarah* (1984), de John Muriel; *Mulher, Melhor Investimento* (1985) de Ray Cooney e *Avesso do Avesso* (1985) de Michael Frayn, as duas últimas dirigidas pelo profissional e amigo que João mais confiava: José Renato (1926-2011).

A Divina Sarah (1984) ou *Sarah ou Le Cri de La Langouste*, dirigida pelo seu tradutor no Brasil, conta os últimos dias da atriz Sarah Bernhardt e sua convivência com seu secretário cômico. Mãe e filho dividiam o palco, Tônia Carrero (1922) e Cecil Thiré (1943). Em sua biografia, João Bethencourt elogia o elenco do espetáculo que fez grande sucesso.

Na segunda metade da década de 1980, traduz e dirige *Lily e Lily* (1986), de Pierre Barillet e Jean-Pierre Grédy, protagonizada por uma comediante de sua preferência e que havia criado o personagem Sarah na primeira montagem de *O Dia em que Raptaram o Papa* (1972): Eva Todor (1919). Atriz, coincidentemente húngara como João Bethencourt, possuía, além da admiração profissional, grande carinho e amizade pelo diretor e, obviamente, a comunicação entre os dois eram fluida e fecunda. Eva Todor em entrevista para essa dissertação, diz-se arrependida de não ter trabalhado mais vezes com seu amigo. Já João Bethencourt em sua biografia, refere-se à Eva Todor como uma atriz maravilhosa que deu vida as gêmeas de *Lily e Lily* “com sua conhecida

verve cômica”. Abaixo alguns trechos da entrevista que Eva Todor me concedeu para essa dissertação, em outubro de 2014, onde demonstra compreender todo talento e técnica de seu companheiro artístico:

Duvido que alguém sinta tanta falta dele. Às vezes eu tinha o Iglesias, adaptava muito bem. Também eu não ia dizer, tá uma porcaria! Não era porcaria, era outro gênero. Do Iglesias era um gênero menos cômico, mais lento. E do João era mais vibrante! Era imediato. O João é *hors concours*. Eu lamento, naquela época, não ter tido a coragem de dizer pro João, vamos fazer uma dupla. Não seria todo mês, mas de seis em seis meses, ou ano em ano, fazer uma parceria. Pra mim não existe comediógrafo melhor que o João. Escrevia brilhantemente leve, sem pornografia. Primeiro porque não se detinha num assunto numa hora, eram minutos. Segundo, ele escolhia elenco, mas se não gostava trocava dizendo: “Você é linda, mas vai cantar em outra freguesia”. (...) O João Bethencourt era um diretor fabuloso. Me deixou com joelho ferido. Eu carregava uma espingarda nas costas e andava de joelhos em *O Dia em que raptaram o Papa*, safado! *De Olho na Amélia*, foi uma tradução que ele inventou muito, inseriu muita coisa na Amélia. No *Doente Imaginário* quase me matou. Eu disse ao Paulo (Nolding): “Você não está viúvo porque eu sou forte”. (...) Quando eu me lembro que o João disse, você vai sair de dentro da coxa vestida de vermelho em vinte e cinco segundos. Aí eu disse: “Tá brincando? Você pensa que eu sou Frego?” E ele respondeu: “Você é capaz”. E ele fez fazer e deu certo! A ponto de que quando eu aparecia vestida de vermelho, o público fazia assim: “Aaaaaah!” E aplaudia. Por que não parecia possível que em 25 segundos eu fizesse. Eu tirava a roupa toda, jogava tudo no chão e a camareira ia vestindo, ao mesmo tempo. Eu tinha um véu branco com chapéu, sapato, enfim parecia a velhinha do pó!¹⁰.

Já dos anos 1990 em diante, com a nova forma de se produzir, onde os artistas dependiam cada vez mais de patrocínios, João Bethencourt ainda teve fôlego para continuar escrevendo e produzindo alguns de seus textos: *Astro por um Dia* (1993); *Papo de Anjo* (1995); *O Santo e o Bicheiro* (2001). Curiosamente, um grupo relativamente jovem convida-o para dirigir seu autor preferido: Molière. Foi quase como se fechasse um ciclo que começou com sua formação nos Estados Unidos em

¹⁰ Nessa citação, Eva Todor refere-se ao personagem que fez no filme *Meu nome não é Johnny* (2008) de Mauro Lima. Trata-se de uma senhora acima de qualquer suspeita, mas que, na verdade, vende cocaína dentro de seu apartamento. Era uma das fornecedoras de João Estrella, jovem traficante e viciado, interpretado por Selton Melo. Inspirado no livro homônimo de Guilherme Fiúza que é baseado em fatos reais, o filme fala sobre o tráfico de drogas entre os jovens da zona sul do Rio de Janeiro, nos anos de 1980.

1953, onde sua tese foi sobre Molière, e na última fase de sua carreira deu-se esse reencontro com o autor francês. As montagens foram *As Malandragens de Scapino* (1996) e *O Avaro* (1999), espetáculos produzidos pela *Cia Limite 151*¹¹.

A característica principal da montagem de *As Malandragens de Scapino* é que, contrariando suas próprias convicções, João Bethencourt foi convencido pelo grupo a fazer a peça tendo como protagonista a atriz Gláucia Rodrigues (1959), uma das principais integrantes da *Cia Limite 151*. O esforço e a tenacidade da atriz foram imensos, pois para convencer um diretor que sempre buscava trabalhar com seu “time de atores” por saberem fazer humor, como condição essencial para atingir a linguagem cênica que acreditava ser a melhor para uma comédia, era preciso provar muita competência. O diretor fala sobre essa montagem:

O grupo Limite 151 quis montar o Scapino com a Gláucia (Rodrigues) no papel-título. Eu aceitei dirigir o espetáculo com a condição de sentir que ela poderia fazer bem o personagem. Ela topou o desafio, trabalhou que nem um mouro e saiu-se muito bem, merecendo até elogio da Bárbara Heliodora. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 146).

Na verdade, toda a crítica foi favorável ao espetáculo, reconhecendo o domínio técnico e artístico da direção em se tratando de Molière.

Já em *O Avaro* (1999), João Bethencourt uniu a experiência que tinha tido com a *Cia Limite 151*, e trouxe seu parceiro para protagonizar o espetáculo. O resultado foi excelente, na medida em que se juntou a *expertise* do diretor em Molière, a homogeneidade cênica dos integrantes do grupo que vinham trabalhando juntos em outros espetáculos (boa parte do elenco de *As Malandragens de Scapino* fez *O*

¹¹ Fundada em 1991 pelas atrizes Gláucia Rodrigues e Cris Dámato, o ator e produtor Edmundo Lippi, pelo compositor Wagner Campos e pelo diretor Marcelo Barreto, a *Cia Limite 151* tem como objetivo contribuir com o processo de produção e difusão de um repertório teatral o mais amplo possível, preenchendo lacunas existentes no mercado cultural profissional. Nos seus 24 anos de existência, a *Cia Limite 151* já encenou peças de autores como Nelson Rodrigues, William Shakespeare, Tennessee Williams Ariano Suassuna, Molière, entre outros.

Avarento) e um comediante em pleno domínio de seus recursos totalmente entregue ao diretor com quem já havia estabelecido sólida parceria artística ao longo de muitos anos, Jorge Dória:

Tive muito gosto em traduzir e dirigir *O Avarento*, um dos textos mais populares de Molière. Tive que cortar algumas coisas, mas o resultado fez muito público. O Dória fez, nessa montagem, uma de suas criações mais felizes. Foi a nossa 12ª peça juntos. Um mega-sucesso. Ficou 5 anos em cartaz. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 147).

Esse espetáculo foi o último da carreira do ator Jorge Dória, que se retirou de cena em consequência de um AVC do qual nunca mais se recuperou inteiramente vindo a falecer nove anos depois desse acidente, em 6 de novembro de 2013, aos 92 anos.

Já a última direção de João Bethencourt foi o espetáculo intitulado *Um Aposentado Adolescente* (2005) de Paulo Graça Couto (1944), um aluno do diretor no curso de dramaturgia que ministrou na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) nos anos 1990. João Bethencourt, que era um professor dedicado, fala dessa montagem:

O Paulo foi meu aluno num curso de dramaturgia que eu dei na SBAT. Tinha mais de 50 e nunca havia escrito para o teatro. Tivemos boa afinidade, um tipo de humor parecido que brotou rapidamente entre nós. Um belo dia, quase dois anos depois de ter terminado o curso, ele bateu na minha casa com um texto e disse que queria que eu dirigisse. (...) Ele teve a paciência e a tenacidade de reescrever umas 400 vezes. Correu atrás de patrocínio e eu reuni antigos colaboradores da melhor qualidade: Aurélio de Simoni na iluminação, José Dias para o cenário, Rosa Magalhães nos figurinos, Charles Khan na trilha sonora. (...) Como diretor, tenho o hábito de acompanhar a carreira de um espetáculo. No *Aposentado...*, por exemplo, ia duas vezes por semana ao teatro. Primeiro, porque eu gosto; segundo, porque segura a peça. Na Broadway, um assistente é pago para acompanhar todas as sessões e fazer observações aos atores. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 150-151).

Nessa citação acima, vale ressaltar dois aspectos desse profissional das artes cênicas: primeiro o seu lado professor que começou em 1954, logo que retornou da Universidade de Yale, quando o cenógrafo Santa Rosa (1909-1956), conseguiu uma

vaga para que ele ingressasse como o primeiro ocupante da cadeira de Direção no Conservatório Nacional de Teatro, o que corresponderia, atualmente, ao Departamento de Direção Teatral da Escola de Teatro da UNIRIO, universidade na qual lecionou até se aposentar em 1996. João Bethencourt sempre demonstrou ter gosto por ensinar e deixou uma série de fitas cassetes com aulas de algumas fases de sua trajetória como professor gravadas nas décadas de 1970, 1980 e 1990¹².

O segundo aspecto que chama atenção na citação acima de sua biografia, inclusive já comentado nesse texto, é a necessidade que sentia em acompanhar as sessões das peças que dirigia. Para João Bethencourt, aquilo fazia parte da função do diretor, principalmente dentro de sua proposta que sempre foi encarar o espetáculo como obra aberta, sujeita a mudanças conforme as reações e comentários do crítico que ele realmente levava em conta: o público.

Yan Michalski (1932-1990), crítico que acompanhou a carreira do dramaturgo principalmente nos anos de 1970, é citado pela Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro na página de João Bethencourt:

O crítico Yan Michalski, ensaiando uma apreciação sobre o autor no final da década de 1980, reconhece que a crítica especializada muitas vezes fez restrições ao seu trabalho, por não se aprofundar nos assuntos que aborda e, como diretor, se manter em uma criação rotineira. Mas, segundo Michalski:

(...) ninguém pode negar-lhe o mérito de ter delimitado com nitidez e explorado com eficiência um espaço específico de criação teatral: o de um *entertainment* ameno, mas nos seus momentos mais felizes dotado de real visão crítica, de uma incontestável competência técnica, e de uma rara identificação com o gosto de amplas faixas de consumidores do seu trabalho¹³.

¹² Trata-se de quase 100 fitas cassetes gravadas entre os anos 1970 a 2000, contendo aulas de dramaturgia e direção teatral ministradas por João Bethencourt na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). As fitas contêm, também, leituras de peças, ensaios e espetáculos em plena temporada.

¹³ Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359378/joao-bethencourt>. Acesso em 30/10/2015.

João Bethencourt falece com 82 anos, em 31 de dezembro de 2006, deixando, pelo menos, quatro peças inéditas, dentre as cinquenta que escreveu: *O Colar da Rainha*, *A Ovelha Rebelde*, *Os Corruptos Também Amam* e *Circuncisão em Nova York* que acabou sendo encenada depois de sua morte, de julho a setembro de 2008, numa espécie de montagem homenagem, dirigida por Ricardo Kosowski (1959), em parceria com Cristina Bethencourt (1964), no Teatro Villa-Lobos, no Rio de Janeiro.

A crise profissional que o recém-octogenário e prolífico comediógrafo vivia antes de morrer não era criativa, mas sim de adaptação aos meios de produção do teatro nessa época. Em sua biografia ele explicita essa inadequação:

Hoje em dia, não é preciso saber escrever. É preciso saber captar patrocínio. Aí, você pega e monta até lista telefônica. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 157).

Para um artista que criava a partir do prazer de lidar com o público percebendo e interagindo com suas reações através do texto e da direção, ficou extremamente penoso pensar num formato onde um espetáculo cumpre temporada com prazo determinado independente se as pessoas vão ou não assistir a peça. Os parâmetros sobre a apreciação do público tornam-se vagos e como João Bethencourt explicita em citação acima, basta um hábil captador de recursos para produzir e manter um espetáculo ou qualquer evento artístico em cartaz. Se a crítica, por vezes, duvidou da qualidade do autor e diretor por ter casas lotadas e ser apreciado pelo grande público, o que pensar do teatro que se mantém em cartaz através da correta inscrição de seus espetáculos-projetos nas leis federais ou estaduais vigentes utilizando, a seguir, um captador profissional? São outras questões que não dizem mais respeito a João Bethencourt, mas que determinam o tipo de teatro desenvolvido por uma ou mais geração de artistas.

E o brasileiro húngaro, demonstrando para onde pendiam suas intenções artísticas, disse em sua biografia, o que ele gostaria de premiar no teatro se tivesse tido esse oportunidade:

Sabe que prêmios eu daria? Primeiro, ao espetáculo que mais trouxe público ao teatro; segundo, ao ator, autor e diretor que melhor se comunicou com a plateia; terceiro ao produtor que melhor conseguiu sustentar, por mais tempo, sua peça em cartaz. (BETHENCOURT, *apud*, MURAT, 2007, p. 159).

Para falar, justamente, de muito público, comunicação direta com a plateia e permanência da peça em cartaz, o próximo capítulo analisa um dos maiores fenômenos da História do Teatro Brasileiro, marco na carreira de João Bethencourt e do ator Jorge Dória: o espetáculo *A Gaiola das Loucas* (1974) de Jean Poirret.

CAPÍTULO 2 - A GAIOLA DAS LOUCAS

Que charme
 Como rebola
 Pega essa louca
 E bota dentro da gaiola
 Entre as mulheres ele causa sensação
 E tem grande família na televisão
 Mas na gaiola até a coisa melhorar
 Ele bota salto
 E desmunheca sem parar.¹⁴



Cartaz do espetáculo *A Gaiola das Loucas*
 no Teatro Aquarius, São Paulo. Temporada 1976.

¹³ Marchinha "A Gaiola das Loucas", inspirada na peça, composta para o carnaval de 1975, de J. Maia, R. Rocha e Elymar Santos. Gravação TAPECAR por Elymar Santos.

2.1. Uma Encomenda para o Sucesso

No dia 28 de março de 1974 estreia, no Teatro Ginástico no Rio de Janeiro, a comédia do francês Jean Poiret, adaptada e dirigida por João Bethencourt e protagonizada por um “casal” de atores bastante curioso na época: Jorge Dória, ator que estava no ar numa série na televisão, onde interpretava um pai de família tipicamente brasileira, intitulada *A Grande Família*¹⁵ de Oduvaldo Viana Filho e um comediante oriundo do teatro de revista, que há vinte anos não pisava num palco de teatro de comédia – Carvalhinho.

Esse projeto, porém, foi inicialmente idealizado pelo produtor Egon Frank, que era suíço, naturalizado brasileiro e por definição própria, em entrevista a Sieiro Netto no jornal *A Tribuna da Imprensa* em 8 de Junho de 1974, um apaixonado pelo teatro. Além disso, Egon Frank era industrial, dono de famosa fábrica de relógios, atividade que ocupava lhe grande parte do tempo. Antes de produzir *A Gaiola das Loucas* (1974), no entanto, ele já havia investido em outros espetáculos. Seu primeiro sucesso deu-se em 1960 com a peça *O Cavalo Desmaiado* da também francesa Françoise Sagan, que contou com Carlos Alberto e Ioná Magalhães no elenco. Na entrevista a Sieiro Netto, Egon Frank declara:

A Gaiola das Loucas foi vista por mim em uma das últimas férias que passei em Paris. Não tive a menor dúvida em recomendá-la, pois o tema abordado está direto ou indiretamente ligado a nós. O homossexualismo é um tema atual que na peça é abordado de maneira satírica, o que tem levado verdadeiras multidões ao Teatro Ginástico. Só por este fato, acho que a peça já estaria cumprindo um dos seus objetivos, pois nada mais

¹⁵ O programa "A Grande Família", em sua primeira versão, foi exibido pela Rede Globo de 1972 a 1975, todas as quintas-feiras, às 21h. Os textos eram de autoria de Max Nunes, Roberto Freire, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Na direção estiveram Ronaldo Cury, Daniel Filho e Augusto César Vannucci, Milton Gonçalves e Paulo Afonso Grisolli. Foi a primeira comédia de costumes exibida pela TV Globo. No elenco original, além de Jorge Dória (Lineu), estavam Eloísa Mafalda (Dona Nenê), Luis Armando Queiroz (Tuco), Osmar Prado (Júnior), Djenane Machado (Bebel), Brandão Filho (seu Floriano) e Paulo Araújo (Agostinho).

importante que levar mais e mais gente ao teatro. (NETO, S. Egon Frank, um produtor de sucessos. *Jornal A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 08 jun.1974, p.16).

La Cage aux Folles (A Gaiola das Loucas) estreou em janeiro de 1973 no Teatro *Palais Royal* em Paris, e Egon Frank adquiriu os direitos de montagem para o Brasil. Ele era sócio de Pedro Rovai na Sincro Produções, que realizava inúmeros filmes nacionais de comédia na época: as populares pornochanchadas. Um dos sucessos da produtora de Pedro Rovai e Egon Frank, o filme *A Viúva Virgem* (1972) tinha roteiro de João Bethencourt. A Sincro Produções realizou, ainda, outros sucessos no cinema como: *Ainda Agarro Essa Vizinha* (1974), direção de Pedro Rovai, *Se Segura Malandro!* (1978), direção de Hugo Carvana, entre outros filmes. Egon Frank e Pedro Rovai assinaram juntos a produção brasileira de *A Gaiola das Loucas*:

Pedro Carlos Rovai é um dos melhores do cinema brasileiro. Realizou *A Viúva Virgem* e *Os Mansos*, dois filmes que conseguiram excelentes índices de bilheteria e uma repercussão popular fora do comum. Para seu primeiro empreendimento na área teatral escolheu *A Gaiola das Loucas*, cujo êxito já havia sido testado em Paris, onde está em cartaz há dois anos. Comunicativa, com forte apelo popular, a comédia Jean Poiret pode repetir no Brasil o mesmo sucesso que está alcançando na França. Não deu outra coisa. (AS PLUMAS voam em *A Gaiola das Loucas*. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 abr.1974. Suplemento, p.18.).

Na semana de estreia do espetáculo *A Gaiola das Loucas* (1974), no Teatro Ginástico, João Bethencourt declarou à jornalista Célia Maria Ladeira (1974), do *Jornal do Brasil*: “Como no Brasil nada dura, ficarei mais do que satisfeito se a peça ficar em cartaz por uns nove meses”.

O encenador da versão brasileira adotava uma posição cautelosa quando se falava em repetir o estrondoso sucesso do espetáculo francês:

Nessa época em que o teatro não é uma arte muito cultivada a palavra sucesso é também muito relativa. Veja aqui, os cantores estão interpretando muito mais o nosso tempo do que o teatro. Nós vivemos não a civilização da palavra, mas dos impulsos emotivos, inconscientes, e a espontaneidade é a virtude do nosso tempo. Há 200 anos o homem preferiria ser racional, lógico e coerente, hoje ele prefere ser espontâneo e por isso, todo o teatro chamado de vanguarda é irracional, penetra nas raízes do inconsciente. *A Gaiola das Loucas* não é teatro de tipo cartesiano, fica numa certa faixa de consciente, que explora. (...) Acima de definições, *A Gaiola das Loucas* é sobretudo contagiante. Seu humor é do tipo “ria agora e pense depois” e contagia até os atores, que interrompem muitas cenas rindo às gargalhadas uns dos outros. (LADEIRA, C. M. Uma gaiola muito louca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar.1974. Caderno B, p.3.).

O texto de Jean Poirret e também o espetáculo de João Bethencourt tinham humor inteligente, contemporâneo para a época e, sobretudo, popular. A história trata de um pai homossexual que tem carinho e preocupação com seu filho. Seu companheiro, por sua vez, tem grande apreço pelo “enteado”, considerando-o, também, como filho. O enredo trazia à tona conceitos e valores que estavam explodindo naquela sociedade em plena década de 1970 e acabavam fazendo o público questionar suas posições, na maioria das vezes machistas, através do humor. Aqui vale citar um trecho da entrevista dada por João Bethencourt ao jornal *A Última Hora*:

A Gaiola das Loucas é o mundo de hoje, louco, perturbado, para o qual contribuem todas as manifestações neuróticas, confusão de valores, até o sensacionalismo da imprensa e uma compreensão errada do que é moral e virtude. (O MUNDO de hoje visto por Poirret: *A Gaiola das Loucas*. *A Última Hora*, Rio de Janeiro, 03 jun.1974, p.15.).

Ainda na matéria acima citada, João Bethencourt afirma que na versão brasileira de *A Gaiola das Loucas*, deu ênfase aos elementos da crítica social contidos no texto de Poirret:

É clichê, falando dos meios de comunicação, dizer que o mundo se tornou uma aldeia mundial. E assim sendo, a comédia de costumes não é mais nacional e sim universal. *A Gaiola das Loucas* não retrata mais costumes de Paris ou da Côte D’Azur mas sim do mundo todo, inclusive do Brasil. Não há dúvida que Poirret pegou um segmento bastante universal da sociedade. (O MUNDO de hoje visto por Poirret: *A Gaiola das Loucas*. *A Última Hora*, Rio de Janeiro, 03 jun.1974, p.15.).

O fato é que a primeira versão brasileira de *A Gaiola das Loucas* (1974) ficou três anos seguidos em cartaz, entre a temporada carioca e paulista, além das viagens pelo Brasil, sempre com plateias lotadas, desde a primeira semana que esteve em cartaz.

Sessões lotadas diariamente, logo na semana de estreia, uma adesão franca e entusiástica do público, apontam *A Gaiola das Loucas*, em cartaz no Ginástico, como um dos maiores sucessos da temporada. (AS PLUMAS voam em *A Gaiola das Loucas*. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 abr.1974. Suplemento, p.18.).

2.2. Ficha Técnica e Resumo do Enredo

A GAIOLA DAS LOUCAS (LA CAGE AUX FOLLES)

Comédia em dois atos e três quadros de Jean Poiret

Uma produção Sincro Teatro e Pedro Carlos Rovai

Estreia 29 de Março de 1974 – Teatro Ginástico – Rio de Janeiro

Estreia 28 de Março de 1976 – Teatro Aquarius – São Paulo

Tradução - IRONDI TAVARES

Adaptação e direção - JOÃO BETHENCOURT

Cenários e figurinos - COLMAR DINIZ

Direção de Produção - BEATRIZ LIRA

Assistente de Direção - ADALBERTO NUNES

Coreografia - CLAUDIA MARTINS

Fotos - RICHARD SASSO

Assistente de Cenografia e Figurinos - PICHIN PLÁ

Cenotécnico - ORACY FLORES

Maquinista - SABU E PATRICIO

Contra-Regra - J. MAIA

Iluminação - ADELAR ELIAS

Execução de Figurinos - VIRGÍNIA MIGUEZ

Objetos de Cena - PEDRO LOUZADA

Pintura - JORGE LAUREANO

Sonoplastia - Wenceslau

Camareira - FLORISA XAVIER

ELENCO (por ordem de entrada em cena)

Georges - JORGE DÓRIA

Francisco - PENNA

Albino - CARVALHINHO

Salomé - ALVARO MOTTA

Jacob - HAROLDO DE OLIVEIRA

Mercedes - JUJU

Sr. Tabaro - LUIS PICINI

Zorba - ADALBERTO NUNES

Lourenço - MARIO JORGE

Sr. Languedo - CESAR MONTENEGRO

Sr. Dieulafoi - CESAR MONTENEGRO

Sra. Dieulafoi - MARIA POMPEU

Muriel - VANIA MELO

Simone - LADY FRANCISCO

Resumo do Enredo

Georges (Jorge Dória) é um homossexual assumido, casado há cerca de quinze anos com Albino (Carvalhinho), um ator transformista. Juntos, eles são proprietários e administradores da badalada boate de travestis “A Gaiola das Loucas”, localizada no balneário de Saint Tropez, na França. A casa noturna tem como principal atração a estrela Zazá, nome artístico de Albino. No passado, Georges havia tido um caso com Simone (Lady Francisco), uma vedete francesa do “Folies Bergère”, que ele diz repetidas vezes ao longo da peça ter sido “um acidente”, mas que acabou gerando seu filho Lourenço (Mário Jorge). O rapaz mantém um bom relacionamento e aceita a condição do pai, no entanto esconde a situação dos amigos e da namorada, temendo explicações e insinuações desnecessárias. A situação dramática da peça se desenrola quando Lourenço vai procurar o pai e lhe avisa que a família de sua namorada Muriel (Vania Mello) virá a Saint Tropez passar o final de semana, e se hospedará na sua casa. Lourenço pede ao pai que ele disfarce a real situação, e não revele sua condição homossexual e nem o seu trabalho como administrador de uma boate gay, pois seu sogro é um político extremamente conservador, candidato a deputado, que não tolera nenhuma diversidade sexual, e seu envolvimento com homossexuais poderia prejudicar sua campanha. Georges reluta um pouco, mas decide ajudar o filho e aceita se passar por diplomata respeitável, um homem sério e tradicional. Albino, um pouco ressentido e bastante reticente, não fica nada satisfeito com a farsa, mas também entra no faz de conta para não prejudicar Lourenço, seu enteado querido. Eles organizam então uma festa de recepção na própria casa para Muriel e seus pais. Lourenço manda chamar sua mãe Simone, para fingir que é casada com George e, assim, dar mais veracidade a história inventada. Todo cenário é modificado para receber a tradicional família Dieulafoi e até os travestis da boate são obrigados a se vestirem a rigor, com terno e

gravata e, o mais complexo, assumirem gestos masculinizados. A partir deste evento, as confusões e mal-entendidos começam a ocorrer na trama sucessivamente, sendo o mais grave, quando Albino em dado momento, contrariando a combinação inicial, surge vestido de mulher e se faz passar pela verdadeira mãe de Lourenço. Quando Simone finalmente chega ao jantar (a mãe de Lourenço sempre foi conhecida por se atrasar demasiadamente em seus compromissos), é obrigada a se passar por copeira da residência, muito a contra gosto. O fato é que todos na festa são “gays” (com exceção de Simone), fazendo-se passar por heterossexuais, o que gera grandes situações cômicas, pois o lado afetado por diversas vezes fala mais alto, e o disfarce acaba sendo comprometido, até que a farsa é inteiramente descoberta pela família da noiva. No final, tudo é esclarecido, e a família, após muita briga e discussão, aceita a real condição de Georges e Albino, e concede a mão de sua filha a Lourenço. O *happy end* dá-se ao som de um animado can-can onde todos dançam fantasiados de bailarinas na boate, inclusive o deputado e sua esposa. Tudo para conseguirem disfarçar jornalistas e fotógrafos caçadores de celebridades, e sair dali sem serem flagrados.

2.3. Um Espetáculo de Atores



Elenco de *A Gaiola das Loucas*. Embaixo à direita Carvalhinho. À esquerda, na terceira fila, e sem peruca, Jorge Dória. Teatro Ginástico – Rio de Janeiro, 1974.

No programa do espetáculo *A Gaiola das Loucas* (1974), João Bethencourt escreve um texto que indica qual foi o encaminhamento seguido para a encenação:

Jean Poiret, autor de *A Gaiola das Loucas*, e também seu intérprete na montagem original parisiense, pertence, a esta feliz raça de autores de comédia que são também excelentes comediantes e que enriquecem com seu dom histriônico todas as comédias em que trabalham, sejam elas de sua autoria ou não. Há nisto uma certa tradição francesa: Molière, ator, representou peças de outros autores, não apenas as suas; assim como outros autores antes de Poiret (Guitry, por exemplo) escreveram peças de teatro. Este tipo de talento necessariamente define uma tomada de posição no teatro: nunca poderemos exigir de um Poiret que ele vá dar ênfase ao teatro do diretor ou ao teatro do cenógrafo ou ao teatro do artista plástico: ele, por vocação, fará sempre o teatro do intérprete e do texto. (BETHENCOURT, João. Programa da peça *A Gaiola das Loucas*, Rio de Janeiro, mar.1974.).

A partir da declaração transcrita acima fica claro qual era a proposta da direção, plenamente assimilada pelos protagonistas, Jorge Dória, na pele de George e Carvalhinho, defendendo seu Albino, codinome Zazá: um espetáculo baseado, justamente, no histrionismo dos atores, porém, sem perder a essência do texto, pelo contrário, enfatizando o que a comédia tem de mais relevante com o intuito de contar a história, sempre desafiando o público a raciocinar através do riso, com total credibilidade nos personagens.

O crítico Yan Michalski, por ocasião da estreia de *A Gaiola das Loucas*, faz em sua crítica, pertinente observação em relação aos protagonistas e de como eles abordaram seus papéis:

O espetáculo dirigido por João Bethencourt tem grande seiva cômica considerando o texto de que ele parte, não se poderia pedir mais. A peça, que foi escrita em função de dois grandes comediantes populares franceses, está aqui no Brasil magnificamente servida por dois grandes atores brasileiros, que curtem seus papéis com uma alegria contagiante, grande riqueza de detalhes e uma graça altamente valorizada pelo fato de não se tratar de mera exibição de trejeitos efeminados e sim de composições estudadas e completas... (MICHALSKI, Y. Riso engaiolado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 abr.1974. Caderno B, p.4.).

O crítico Clovis Garcia, percebe a mesma característica no espetáculo que assistiu em São Paulo, no Teatro Aquarius, dois anos depois de estrear no Rio de Janeiro:

De fato, a montagem é um espetáculo de atores, ficando em segundo plano a direção, o texto, a cenografia, elementos que nos últimos tempos tomaram a posição proeminente nas encenações. Voltamos, num certo sentido, ao antigo teatro brasileiro da comédia de costumes, em que o intérprete era o centro de interesse e de atração do público. (GARCIA, C. Uma oportunidade para rir sem compromisso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, mar.1976, p.16.).

Carvalhinho, um dos protagonistas do espetáculo, na entrevista que deu ao *Jornal do Brasil*, fala da qualidade de sua interpretação no espetáculo *A Gaiola das Loucas*, com mais elaboração e profundidade do que seus trabalhos anteriores:

Na verdade, Rodolfo de Carvalho, 33 anos de carreira artística e à beira da aposentadoria que ainda não sabe se chega na melhor hora, considera seu papel em *A Gaiola das Loucas* uma volta ao teatro sério (...) Além disso é a primeira vez que faz um papel de travesti a sério: É claro que no teatro de revista sempre se faz travesti, mas é num *sketche* ou outro, nada muito a sério, tudo em tom de blague. (LADEIRA, C. M. Uma gaiola muito louca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar.1974. Caderno B, p.3.)

Essa linha de encenação, onde os intérpretes são o centro do espetáculo e compõem seus personagens com humanidade para dar total veracidade à comédia, é confirmada pelo comentário de Carvalhinho na entrevista transcrita acima, onde ele declara estar fazendo “um travesti a sério”. Para um ator vindo do Teatro de Revista, essa comédia com personagens que seguem uma linha emocional coerente, com seus conflitos e crises, significava uma interpretação colocada em outro patamar. E a direção exigia o sentido emocional da comédia para que ela fizesse sentido. Outra característica do texto, devidamente valorizada pela direção de João Bethencourt, é o tragicômico:

Sem dúvida, é o melhor *boulevard* que já vi, não só pela caracterização dos personagens, mas também, por sua vivência tragicômica. Pois nem tudo são flores no ambiente alegre e descontraído, onde todas as noites os “travestis” apresentam um grande “show”. (...) a atitude tragicômica dos personagens é porque realmente eles são seres desesperados reunidos naquela gaiola, que também poderia ser qualquer outra. (MARINHO, F. A divertida questão do machismo. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 29 mar.1974. Segundo Caderno, p.4.).

A peça começa com uma cena de apresentação dos protagonistas que logo mostra a relação entre os personagens de George (Jorge Dória) e Albino (Carvalhinho) e, entre gargalhadas, ficam claro, também, os conflitos e a crise que o casal vive e que, como qualquer relação duradoura está sujeita a altos e baixos. Ou seja, o tragicômico do texto já é acentuado pela interpretação dos atores assim que o espetáculo se inicia, não só pela caracterização dos personagens, mas, também, pela situação em si: quando o pano se abre, Francis (Penna), uma espécie de contra regra do espetáculo, está chamando Zazá, nome artístico de Albino (Carvalhinho), para entrar em cena, mas sem

sucesso. George (Jorge Dória), seu companheiro e diretor do show também vai apressar Zazá (Carvalhinho) que passa a se queixar dizendo que como uma primeira dama não tem mais personagens nobres e importantes como no passado e cita uma cena inesquecível em que dançava o sonho de Julieta com uma calcinha de flores e um sutiã de orquídea. O espectador ao imaginar essa personagem, interpretada por Carvalhinho, vestida em trajes menores e floridos, já é induzido a uma gargalhada, entretanto, a queixa de Zazá é séria e sentida. O ator tem que expressar a humanidade desse personagem travestido de mulher para que o humor aconteça. É o ridículo e o grotesco daquele ser humano que vão causar a estranheza e, conseqüentemente, o riso na plateia.

Vamos ao diálogo da cena em questão:

ALBINO - Você não escreve mais papéis para mim como fazia antes. É porque me ama menos: é normal! Depois de tantos anos de vida comum: me olha como se eu fosse um sapato velho e não mais a rainha do teatro de revista!

GEORGE - Pronto, começou! Ai, meu Deus!

ALBINO - E agora o que você me faz interpretar? Menouche, a Louca de Chaillot e Elizabete, a mulher sem homem. Você acha que é lisonjeiro para uma senhora interpretar Elizabete, a mulher sem homem? Cadê o tempo em que você me fazia dançar O sonho de Julieta com uma calcinha de flores e um sutiã de orquídea?

GEORGE - Tá certo, mas o público cansou das Julietas: não estão mais em moda.

ALBINO - Cale-se, o público adorava isso! Nunca tive tanto sucesso como quando fui Julieta ou Ofélia. Eram quadros emocionantes. Cheios de ternura e poesia! Quando eu morria, via as pessoas nas mesas chorando, com o lenço na boca.

GEORGE - Sim, mas agora as pessoas querem rir à vontade, sem se esconderem atrás de lenços!

Esse momento é um dos exemplos do que há de tragicômico na atmosfera desse texto e que foi compreendido e ressaltado pela direção e adaptação. Se os atores não

viverem as emoções implícitas nesse diálogo, a cena transforma-se, apenas, numa piada o que, paradoxalmente, tira-lhe quase toda a graça.

Uma das definições de Patrice Pavis para o tragicômico, cita Hegel:

Segundo Hegel, comédia e tragédia se aproximam na tragicomédia e se neutralizam reciprocamente: a subjetividade normalmente cômica é aí tratada de modo sério: o trágico é atenuado na conciliação (burguesa no drama, mundana, segundo a palavra de Goldman, na tragédia clássica no final feliz). Por outro lado, cada gênero parece secretar secretamente seu antídoto: a tragédia sempre revela um momento de ironia trágica ou um intermédio cômico: a comédia abre frequentemente perspectivas inquietantes (cf. *O Misanthropo*, *O Aparento*). Certos críticos chegam a imbricar estruturalmente os dois gêneros. Segundo Frye (1957), a comédia contém implicitamente a tragédia, a qual não é senão uma comédia não terminada. (PAVIS, 1996, p.420)

A partir desse raciocínio de Hegel de que “a comédia contém implicitamente a tragédia”, é esperado que os atores transmitam esse contraste, revelando a tragédia de seus personagens nas suas interpretações fazendo-o, principalmente, através da humanização da atuação. Dessa forma, a graça acontece, mas o público tem, também, a chance de ser tocado por algo mais que o ator, autor e diretor queiram transmitir com aquele personagem. É um riso que incomoda pela transparência de determinadas emoções e comportamentos, a ponto do público sentir-se flagrado no meio de uma gargalhada, identificando-se com algo que imaginava estar muito longe de seu universo. O crítico Clovis Garcia reconhece essa elaboração do trabalho do elenco, que buscava a dimensão humana em meio à torrente de gargalhadas que provocavam na plateia:

Jorge Dória, que conhecemos desde os tempos da Cia. Eva Todor, tem talvez o melhor trabalho de sua carreira, construindo um personagem em todos os seus aspectos, até mesmo com uma transformação física (quem o conhece de “A Grande Família” da televisão, dificilmente o identificará). Entregando-se sem nenhum bloqueio, o que é a primeira qualidade de um ator, a um personagem que poderia parecer ridículo, chega a lhe dar uma dimensão humana num espetáculo em que tudo é exageradamente cômico. Carvalhinho faz a dupla com um sentido de palco, de oportunidade, que o torna responsável pela maioria das contínuas gargalhadas. (GARCIA, C. Uma oportunidade para rir sem compromisso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, mar.1976, p.16.).

Outro exemplo dessa característica tragicômica na peça é o diálogo que ocorre entre George (Jorge Dória) e Mercedes (Juju Pimenta) onde, com toda graça, ressalta-se o desespero dos personagens. Henrique, codinome Mercedes, é artista da boate que tem vida dupla: durante o dia dirige um caminhão de limpeza urbana, tem seis filhos e sua mulher está grávida do sétimo herdeiro. Pelo texto da cena em que George descobre que Mercedes/Henrique (Juju Pimenta) está “grávido” dá pra perceber o jogo feito entre os atores, inclusive usando o tom melodramático, para acentuar uma maneira tipicamente feminina de fazer drama do personagem interpretado por Juju Pimenta. George justifica da seguinte forma o fato de estar demitindo Mercedes: “Pense bem: um cliente faz uma grande despesa, te passa uma cantada e de repente fica sabendo que você é pai de sete filhos!”.

Mercedes alega que pelas leis trabalhistas ele não pode demiti-lo, pois sua mulher está grávida. Diante dessa situação, George decide colocar Mercedes como garçom e passa a chamá-la de Henrique. Mercedes sai de cena aos prantos, não sem antes responder ao seu irredutível patrão: “Henrique! Você me chamou de Henrique! Oh! Que horror! (Os soluços aumentam) Prefiro rodar bolsinha no calçadão. Mas em trajes de mulher!”.

Outro traço marcante da interpretação dos atores nessa comédia fica a cargo do tom encontrado para estabelecer a comunicação direta com a plateia: farto uso da triangulação, onde a audiência transforma-se numa espécie de personagem que os atores se dirigem inúmeras vezes durante o espetáculo; a ampla utilização do improviso, tanto em gestos, como em palavras, os populares “cacos”. É notável a busca do espetáculo *A Gaiola das Loucas* por recursos da linguagem do Teatro de Revista para se comunicar com o público brasileiro. Neide Veneziano em seu livro, *O teatro de revista no Brasil*

(1991) aponta caminhos e faz pertinentes observações de como o gênero surgiu e se desenvolveu em nosso país:

No Brasil, a revista sofreu alterações, transformando-se num gênero autenticamente nacional, com regras e padrões de realização. Apesar de ser um gênero importado, adquiriu aqui uma fisionomia nacional com estrutura e convenções que foram se modificando com o passar do tempo. Estruturas e convenções cujas raízes absorveram a seiva popular, peculiar à sua natureza. (...) Um país de miscigenação, um povo em formação, uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão só poderiam gerar uma plateia receptiva ao teatro popular. Por isso Martins Pena. Por isso a comédia. (VENEZIANO, 1991. p. 29 e 37)

2.4. Da Côte D'Azur para o Rio de Janeiro

Nesse espetáculo havia, ainda, esse trabalho de aproximação da Côte D'Azur, balneário francês onde se passa a ação da peça, com a plateia tropical. E também a popularização de um tema que começava a ser largamente debatido e realizado no teatro carioca¹⁶, o homossexualismo e suas consequências na família e

¹⁶ Espetáculos do grupo *Dzi Croquetes e Tem Banana na Banda* entre outros. *Dzi Croquetes* foi um grupo carioca alinhado à contracultura, à criação coletiva e ao teatro vivencial, que faz do homossexualismo uma bandeira de afirmação de direitos. O conjunto cria, em 1972, o espetáculo *Gente Computada Igual a Você*, que se origina de um show de boate, posteriormente levado para São Paulo, na casa noturna TonTon. A realização transferida para o Teatro 13 de Maio faz enorme sucesso. Na equipe criadora do espetáculo constam os nomes do coreógrafo Lennie Dale, do autor Wagner Ribeiro de Souza, e dos bailarinos Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Rogério di Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões. *Gente Computada* apresenta números cantados, dublados e dançados, entremeados por monólogos que equacionam as experiências de vida dos integrantes. A montagem recicla práticas da antiga revista musical, do show de cabaré e da tradição norte-americana do *entertainment*. Inspirado no conjunto norte-americano *The Coquettes* e no movimento *gay* atuante no *off-Broadway*, a equipe utiliza conteúdos brasileiros, desde a repressão sexual até a censura e a ditadura. O grupo está na origem de uma corrente que veio a se desenvolver algum tempo depois, vinculada ao travestimento, ao deboche, à exploração do virtuosismo dos membros do elenco, à caricatura, à farsa e à comédia de costumes. Um documentário premiado sobre o grupo estreia em 2009, com direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. *Tem Banana da Banda* era homenagem ao Teatro de Revista com todos os ingredientes inerentes ao gênero, inclusive números com homem travestido de mulher. A estrela vedete era a atriz Leila Diniz. A montagem contava com um grupo de mulatas escolhidas pelo diretor de shows Albino Pinheiro. O elenco era composto por Ari Fontoura; Nestor de Montemar; Tania Scher; Norma Suely, um cômico de

sociedade da época. Por isso, a opção do diretor por um ator de afiada verve cômica, senso de improvisação, com humor popular e perfeitamente afinado com Jorge Dória, seu parceiro de duas horas e meia de espetáculo, – Carvalhinho.

Dois trechos das críticas de Flávio Marinho para o jornal *A Tribuna da Imprensa* (Rio de Janeiro) e de Sábato Magaldi para o *Jornal da Tarde* (São Paulo), dão conta da habilidade que João Bethencourt encontrou em dar ares tropicais para *A Gaiola das Loucas*, que já é por si só, uma peça farsesca, incluindo resgatar o tom do Teatro de Revista.

Sem pretensões intelectualóides, *A Gaiola das Loucas* transforma-se assim, num espetáculo bem aceitável em que o tom do teatro de revista – os intérpretes se dirigem quase que diretamente a plateia – dado pelo diretor, funciona às mil maravilhas. Dessa forma, não é por acaso, que Carvalhinho foi incluído no elenco. Há vinte anos batalhando nesse tipo de teatro, ele volta à comédia num divertido personagem que, com muita segurança tira de letra. (MARINHO, F. *A Gaiola das Loucas*. *A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 abr.1974, p. 14.).

O texto do francês Jean Poiret foi tratado por João Bethencourt quase nos termos do nosso teatro de revista. Liberdade condenável? Erro de perspectiva? Ao contrário, noção do espetáculo como matéria viva, que precisa encontrar a melhor correspondência com seu público.

Com o propósito adotado da farsa brasileira, João Bethencourt fez um espetáculo que se dirige à plateia. As marcações buscam o proscênio, para que o ator valorize o seu gesto e a sua fala. Há quase o tipo de diálogo da revista, quando o desempenho se volta deliberadamente para o público. (MAGALDI, S. Uma boa comédia irresponsável. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 mar.1976, p. 11.).

Além de todo rigor da encenação, com cenários e figurinos luxuosos e bem elaborados, trilha sonora de bom gosto, a interpretação do elenco deveria seguir o caminho da comédia popular mais condizente com o texto e com a linguagem

teatro de revista chamado Balik, entre outros. A direção era de Kleber Santos. Estreou em janeiro de 1970, no extinto Teatro Poeira de Ipanema, localizado na Praça General Osório.

pretendida pela direção. Nesse sentido, a escalação do elenco foi fundamental já que parte dele tinha sua formação na comédia popular. Ao menos três atores vinham diretamente da revista: Carvalhinho (Albino), Juju Pimenta (Mercedes) e César Montenegro, que fazia o açougueiro Lanquedoc e o deputado Dieulafois, pai da noiva de Lourenço. Tal escalação auxiliava o diretor a incluir na trama de Poiret, de forma natural, mais um elemento de aproximação com o público: a brasilidade da representação.

Como o próprio João Bethencourt costumava dizer, a escolha dos atores representa noventa por cento do sucesso de uma montagem. Segundo ele, quando o diretor erra nesse quesito, dificilmente conseguirá ter um espetáculo de êxito. Em *A Gaiola das Loucas* essa questão tornou-se ainda mais acentuada, pois tratava-se de texto escrito por um ator, Jean Poiret, que enfatizava a atuação com espaços para os improvisos e muita cumplicidade do elenco. O crítico Yan Michalski ressalta essa característica:

A peça, que foi escrita em função de dois grandes comediantes populares franceses (o próprio autor e o seu habitual parceiro Michel Serrault), dependerá, em qualquer lugar, essencialmente da personalidade cômica dos dois intérpretes principais. (MICHALSKI, Y. Riso engaiolado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 abr.1974. Caderno B, p.4.).

Na crítica do jornal *A Tribuna da Imprensa*, Flávio Marinho observou o cuidado do diretor em relação aos seus atores:

Mas, mostrando que realmente sabe fazer uma boa escolha de elenco, João Bethencourt tirou do bolso principal do paletó o nome de Jorge Dória para tomar o papel principal; e do bolso de dentro – meio escondido – o cômico do teatro de revista Carvalhinho. (MARINHO, F. *A Gaiola das Loucas*. *A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 abr.1974, p.14.).

Neide Veneziano, em seu livro, traz uma clara definição sobre as características da interpretação dos atores de Teatro de Revista, sendo várias delas utilizadas em diversos momentos do espetáculo *A Gaiola das Loucas*:

Nada introspectivo, um ator de teatro de revista não tinha no seu companheiro de cena o único apoio. Ele o procurava no público. Dialogava com ele. Dominava a técnica da triangulação com naturalidade. Saber dançar, cantar e possuir tempo de comédia eram outros requisitos indispensáveis. Muitos se formaram no circo, como Oscarito e Grande Othelo, o que lhes garantia maior desenvoltura para a movimentação em cena. Especializavam-se em tipos. Havia a primeira vedete, a segunda vedete, o primeiro cômico, o segundo cômico, a caricata e assim por diante. Isto suscitou a afirmação de uma geração inesquecível de atores brasileiros de Teatro de Revista. (VENEZIANO, 1991, p.275)

Voltemos, então, a cena de abertura no intuito de desvendar mais características do gênero Teatro de Revista que perpassam o texto: Zazá (Carvalhinho) exige que George (Jorge Dória) chame Salomé (Álvaro Motta), “um rapaz com ares de senhora”, segundo rubrica do texto. Salomé é o mais novo companheiro de cena de Zazá no espetáculo da boate, e ela quer ensaiar o número que os dois fazem juntos para mostrar a George. Trata-se da dublagem da música “Strangers in the night” e Zazá reclama que Salomé distrai a atenção do público por fazer bolas de chiclete durante sua canção como, aliás, está fazendo naquele momento no ensaio. George começa então a dirigir o efeminado rapaz, dizendo que ele tem que se interessar por Zazá quando ela estiver cantando. Isso vai ficando cada vez mais difícil, já que além de disperso, Salomé não está nem um pouco inclinado a colaborar com Zazá, até que o contra regra retorna dizendo que Mercedes (Juju Pimenta), a outra artista que está no palco esperando para ser substituída por Zazá, já repetiu quatro canções! Diante deste apelo, George chega a ajoelhar-se aos pés de seu companheiro(a). Dessa forma, finalmente, a “primeira dama” resolve ir para a cena, não sem antes ameaçar Salomé dizendo que se ele fizer alguma bola de chiclete no palco, vai levar uma bofetada em cena: “Albino/Zazá - (...) De

qualquer forma, que ele pare de fazer bolinhas, senão eu lhe dou na cara em pleno palco”.

Tal abertura da comédia, onde os personagens principais são apresentados, com um deles inteiramente travestido de mulher e outros com alguns adereços femininos, como lenços ou enfeites na cabeça e a realização de um “ensaio” do número musical que será feito dali a pouco na boate e mais a própria situação, texto e tom dos personagens, possuem afinidades com o Teatro de Revista. Esta característica foi salientada pela direção, começando pela escalação de Rodolfo de Carvalho, o revisteiro Carvalhinho, para o papel de Albino/Zazá para ser um dos protagonistas e também do personagem de Mercedes (Juju Pimenta), ator de teatro popular, nascido no circo, com diversas passagens pelo teatro de revista.

Na própria adaptação, logo na primeira cena, João Bethencourt faz explícita menção ao Teatro de Revista (literalmente acrescenta a expressão “teatro de revista”) no diálogo entre George (Jorge Dória) e Albino (Carvalhinho), já transcrito acima. A fala específica adaptada por João Bethencourt à versão brasileira, é de Albino: “Você não escreve mais papéis para mim como fazia antes. É porque me ama menos: é normal! Depois de tantos anos de vida comum: me olha como se eu fosse um sapato velho e não mais a rainha do teatro de *revista!*”

O espetáculo, no entanto, continha tanto a farsa quanto o teatro de revista. Em seu livro, Neide Veneziano faz um paralelo entre esses dois estilos:

Se fosse possível dizer que todos os gêneros dramáticos podem ser reduzidos basicamente a dois, a tragédia e a comédia, evidentemente, a revista estaria incluída no segundo, pois, como definiu Aristóteles, é “a imitação de maus costumes, não contudo toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo”. É um gênero para fazer rir e, por conseguinte, para criticar (*ridendo castigat mores*). O ridículo é, de fato, a matéria-prima da revista; dele ela sempre se nutriu, ao longo de sua evolução histórica, contudo, a farsa é seu parente mais próximo, pois, ao aproximar-se do burlesco, chega à exacerbação do próprio ridículo. (VENEZIANO, 1991, p. 127.).

O então crítico de *O Globo*, o escritor Gilberto Braga, caracteriza a peça como uma farsa que poderia denominar-se uma “comédia gaie”:

Freud Explica, mesmo levemente carioquizada por João Bethencourt, continuava a ser uma comédia de costumes, com caracteres muito bem delineados. Já o texto de Jean Poiret é uma farsa rasgada, o que os franceses chamam de “comédia gaie”. (BRAGA, G. *A Gaiola das Loucas*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 abr.1974. Segundo Caderno, p.2.).

João Bethencourt, o adaptador e diretor de *A Gaiola das Loucas*, sentia-se desafiado a fazer o público rir, ou melhor, deveria haver um tempo curto entre um coro de gargalhadas e outro durante a representação. Nesse aspecto encontrou comediantes à altura de seu objetivo, dispostos a improvisar, mantendo seus personagens e o enredo a ser contado, com suas tramas e complicações tragicômicas. Jorge Dória era o líder desse elenco, preparado para jogar com a plateia e fazer do riso um termômetro do espetáculo. Para além do tom de teatro de revista e da farsa, era preciso manter a coerência interior dos personagens porque, como já foi dito, a comédia não acontece, a gargalhada transforma-se, quando muito, num simples sorriso se não houver verdade na interpretação do ator. A exuberância cômica de *A Gaiola das Loucas* encontra-se nessa fusão das formas de se fazer humor: desde a revista, passando pela farsa, utilizando a inversão, a quebra de expectativa e os contrastes do enredo e da representação quando, por exemplo, George (Jorge Dória), Albino (Carvalhinho) e outros integrantes da boate, são obrigados a esconderem seus trejeitos femininos com a cumplicidade da plateia, ou ainda, através do próprio cenário: ao abrir-se o pano no segundo ato, aquela residência colorida e brilhante, está transformada num ambiente cinza e preto, com uma austeridade que causa risada pela absoluta estranheza e transformação.

O tom de teatro de revista, entretanto, é ainda mais reforçado no final do espetáculo com um exuberante “can-can” dançado por todo elenco vestido com saias de franjas:

A peça termina com todo elenco dançando uma animada espécie de can-can, deixando mais uma vez, bem claras a intenção do clima de revista e a certeza de puro *divertissement* que é *A Gaiola das Loucas*. (MARINHO, F. A Gaiola das Loucas. *A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 abr.1974, p. 14.).

2.5. Três atores revisteiros: Carvalhinho, Cesar Montenegro e Juju Pimenta

Rodolfo de Carvalho (1927-2007) – conhecido como Carvalhinho –, ator de Teatro de Revista que há vinte anos não pisava num palco de comédia, falou sobre suas origens numa matéria de jornal, por ocasião da passagem do espetáculo por Goiânia:

Aos doze anos, em 1939, mudou-se para o Rio de Janeiro com sua mãe. Ela trabalhava como operária e Carvalhinho tentou ser fotógrafo, alfaiate e lavador de pratos, até que descobriu o circo. Esta escola de representação que ele cursou até os 18 anos, o levou ao Teatro Recreio, para procurar Walter Pinto. O primeiro encontro entre Rodolfo Carvalho e o rei do teatro de revista foi um fracasso para o ator, que voltou pra casa frustrado depois de tentar convencer o empresário que era um ótimo dançarino de frevo. Mas Carvalhinho acabou conseguindo um lugar na companhia, contratado mais tarde pelo secretário de Walter e não parou mais. Mudou dezenas de vezes de companhias de teatro, interpretando quase 150 revistas. Numa dessas conheceu sua mulher Jandira, atriz com quem fazia uma dupla romântica e que abandonou o palco pelo casamento. Em outra, quando trabalhava com o comediante Colé “ele dizia que meu nome completo soava mal para o teatro de revista, parecia nome de ator de tragédia grega”. A Praça Tiradentes – maior centro de revista – vivia sua época de Costinha, Almeidinha e outros diminutivos. E Carvalho passou a ser Carvalhinho, na procura de uma identidade com o público. (O ENSAIO das loucas... *Folha de Goiás*. Goiânia, 31 out.1976, p.23.).

É pertinente apontar o fato de que até o nome artístico Carvalhinho foi gerado nos ares da Praça Tiradentes, seguindo a moda da época de privilegiar os diminutivos. Foi mesmo o ator perfeito para contracenar com o exuberante Jorge Dória, pois possuía a malícia do teatro popular, acostumado com o desafio do improviso constante.



Da esquerda para direita: Penna, Jorge Dória e Carvalhinho.
A Gaiola das Loucas (1974). Teatro Ginástico. Rio de Janeiro.

Cesar Montenegro: um açougueiro “enrustido” e um deputado hostil

Cesar Montenegro (1941–?), outro ator da comédia popular que fazia sucesso na pele do açougueiro Lanquedoc, também teve seu destaque na imprensa especializada:

Cesar Montenegro, que mostra toda a versatilidade adquirida no teatro de revista, caracterizando tipos, estreia no teatro de comédia vivendo dois papéis: o açougueiro Languedoc e o sr. Dieulafoi, futuro sogro de Lourenço. (Jornal *Diário do Grande ABC*, São Paulo: Santo André, 08 jan.1975, p.18.).

Cesar Montenegro iniciou sua carreira aparecendo em humorísticos de televisão, para onde fora levado por Mario Alimari, marcando, assim, a sua primeira aparição artística. Dotado de um bem empostado timbre de voz, aliado a um grande desempenho cômico, logo recebeu convite de Silva Filho para participar da revista que aquele cômico e empresário montava para o teatro Carlos Gomes, em 1972. Participa da segunda temporada e, agora contratado por Américo Leal, estreia *Guenta, que a Zorra é*

Quente, no Teatro Rival, num elenco liderado por Carvalhinho. Quando Silva Filho monta sua produção em 1973, *Eles no Meio Delas*, chama novamente Cesar Montenegro que volta a contracenar com Carvalhinho no Teatro Carlos Gomes. Ao final da temporada, assina com Américo Leal e volta ao Teatro Rival, desta vez como o único ator de um elenco composto de travestis: era mais uma conquista de Cesar que a todos surpreendia na revista de Georgia Bengston e Ângela Leal, *O Mundo é das Bonecas* com uma impecável caricatura do Chacrinha. Em dezembro de 1973, João Carlos Pena monta sua companhia liderada por Carvalhinho e Anilza Leoni e traz Cesar Montenegro, já como segundo cômico, na revista *Elas Entendem de Tudo*. Paralelamente, às suas aparições em teatro, Cesar conquista, também, a madrugada com intervenções destacadas em shows nas boates “Cowboy” e “Erótika”, apresentados por Alfeu Pena. *A Gaiola das Loucas* serviu para marcar a estreia de Cesar Montenegro no gênero: com seus dois personagens, o açougueiro Languedoc e o deputado Monsieur Dieulafoi, Cesar Montenegro vê aumentada sua pequena, mas aplaudida galeria. Participou do elenco dos filmes: *Um Soutien para Papai* (1975) de Carlos Alberto de Souza Barros; *Luz, Cama, Ação* (1976) de Claudio MacDowell e *Amante Latino* (1979) de Pedro Carlos Rovai.



Da esquerda para direita: Cesar Montenegro, Carvalhinho e Jorge Dória.
A Gaiola das Loucas, 1974. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro.

Juju Pimenta: A “louca” Mercedes.

Em setembro de 1927, quando os Pimenta - uma das mais tradicionais famílias circenses do Brasil - excursionavam por Mato Grosso, na cidade de Corumbá, uma barraca de circo era transformada em maternidade: nascia um menino que recebeu o nome de Jesus. Com 4 anos de idade, no interior de São Paulo, estreava o palhaço Juju. Depois foi trapezista e com 20 anos já era o primeiro ator da Companhia, tendo viajado por todo interior do País com inúmeros circos, dentre eles, o “Hong-Kong” e o “Internacional”. Em 1963, Juju está em São Paulo e estreia como comêico na revista *Angu a Bahiana*, que Colé apresentava no Teatro Alumínio. Em 1964 é eleito o “Melhor Cômico do Ano”, pelas suas atuações nas revistas encenadas nos teatros

Santana e Natal. Chamado para a comédia faz *A Megera Domada* (com Irina Greco, Regina Duarte e Eva Wilma) e *Um Vizinho em Nossas Vidas*. Em televisão, participa de “TV de Vanguarda”, na Tupi de São Paulo. Vem para o Rio e na TV Globo aparece na “TV Ó, Canal Zero”. Recebe convite para fazer novela e participa, agora na TV Tupi em *O Retrato de Laura* (com Diana Morel, Claudio Cavalcanti e Elza Gomes) num papel dramático. Faz, ainda, *Enquanto Houver Estrelas*, e volta para a TV Globo novamente, onde tem duas importantes criações nas novelas: o “Zé Caninha” de *Verão Vermelho* e o “Colibri” de *Uma Rosa com Amor*. O cinema nacional também conta com a atuação de Juju Pimenta em diversos filmes como *Divórcio à Brasileira*, *O Homem que Comprou o Mundo*, *O Donzelo*. Em shows de boate, como contratado de Carlos Machado, apareceu em *Deu a Louca em Hollywood* e foi o substituto de Amândio em *As Virgens da Barra*. Ainda no cinema, participou do elenco do filme de Jece Valadão, *O mau-caráter* em 1974. A carreira de Juju Pimenta está bastante ligada ao teatro, desde quando estreou no Rio, em *Oh, que Delícia de Guerra*, em 1966, no Teatro Ginástico. Fez ainda, *De Feydeau a Millôr Fernandes*, em 1967, e com *Vento nos Ramos de Sassáiras*, em 1968, volta ao Dulcina; em 1970, volta à revista em *Les Girls-71*, no Teatro Miguel Lemos e em 1972 inaugura o Teatro da Galeria com *O Peru* de Feydeau, com direção de José Renato.



À esquerda, Jorge Dória e à direita Juju Pimenta.
A Gaiola das Loucas, 1974. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro.

2.6. Invólucro Perfeito: o Cenário e o Figurino de Colmar Diniz

Ao abrir o pano, pelo cenário, o público já entende em que tipo de espetáculo se encontra: um ambiente colorido, com predomínio da cor rosa, que aparece em diversos matizes nas cortinas penduradas de tamanhos variados, dois espelhos, cadeiras com forros de renda colorido, um grande leque de plumas vermelhas pendurado na parede, entre outros itens que não deixam dúvidas quanto ao gosto dos donos da casa. Nota-se

que estamos no ano de 1974, onde a onda psicodélica estava em alta e foi plenamente absorvida pelo cenógrafo Colmar Diniz.



Desenhos de Colmar Diniz para o cenário de *A Gaiola das Loucas*, 1974. Teatro Ginástico. Rio de Janeiro.

As cortinas coloridas, penduradas no cenário de forma extravagante, também fazem alusão ao Teatro de Revista, dando coerência à forma de linguagem que o elenco lança mão, muitas vezes, durante a representação. É importante ressaltar a existência de outro ambiente que fica só disponível para os ouvidos do espectador: o interior da boate. Da sala da casa de George e Zazá, onde acontece toda a ação da peça, ouve-se por caixas de som estrategicamente instaladas, todo o show, com aplausos ou vaias, que ocorre no andar de baixo. Isso ressalta, ainda mais, o clima musical ao espetáculo.

O cenógrafo e o figurinista – Colmar Diniz (Colmar Verçosa Mangueira, Recife 1940) – de *A Gaiola das Loucas* em entrevista para essa dissertação diz que o espetáculo foi seu primeiro trabalho com João Bethencourt (depois fizeram mais nove peças juntos!), e que o diretor acompanhava o tempo todo a criação do cenário e dos figurinos e, a princípio, havia sugerido a Colmar Diniz que fizesse o mesmo cenário da bem sucedida montagem francesa:

Eu disse ao João que não, que não teria o menor interesse em reproduzir o cenário francês. Aí sim que foi uma coisa muito legal: a minha formação era de sociólogo, cheguei mesmo a escrever projetos para SUDENE, mas tinha aprendido essa coisa de desenhar, desenhar, porque tinha que desenhar, então eu e o João nós dávamos muito bem. O João se metia sempre. E era bom... Eu desenhava antes e ele falava o que achava. Era uma coisa ótima: ou ele gostava ou não gostava. Ou ele queria que mudasse uma coisa ou não queria. Aí quando ele queria que mudasse uma coisa e aquilo eu achava que não dava certo, eu conseguia provar a ele, porque era uma pessoa inteligente, que aquilo que ele estava pensando não era bom, era melhor fazer de outro jeito. Podia até não ser daquele jeito que eu estava pensando, mas um outro. Assim, a gente conseguiu sempre trabalhar muito bem juntos. Eu não me incomodava com isso. (Depoimento em entrevista realizada para esta dissertação, no Rio de Janeiro em 26 jul.2015.).



À esquerda, o ator Haroldo de Oliveira e à direita, o ator Carvalhinho.
Cenário e figurinos de Colmar Diniz.
A Gaiola das Loucas, 1974. Teatro Ginástico.

Ainda na mesma entrevista citada acima, o cenógrafo e figurinista fala da relação entre o figurino e os atores durante o processo de criação:

Colocar o Dória de mulher foi muito difícil, ele não queria botar isso, nem aquilo... Então fizemos uma aposta: tenho certeza de que quando você entrar em cena com essa roupa o teatro vai se levantar e aplaudir de pé. E eu ganhei a aposta. Aconteceu. Era um macacão de pantalone verde com lantejoulas e mais um par de luvas pretas compridas. Peruca loura modelo Chanel. Boá imenso de rabo de galo preto. Ele abriu a porta e cantava: "Paris, reine du monde!" E aí o público levantava-se num grande aplauso. Fico arrepiado só de lembrar essa emoção. Já o Carvalhinho pediu uma roupa como a da Dircinha Batista. Uma roupa de fogo, toda vermelha. Para o final do espetáculo escolhi colocar franjas no elenco, numas saias porque mexiam mais. Todos iguais, inclusive Dória e Carvalhinho. A Lady Francisco fez uma coisa louca, foi a maior briga: era um vestido Chanel que encontrei num brechó, longo, chiquérrimo. Ela cortou o vestido para aparecer mais as pernas. Ficaria chique, com o colar egípcio que eu havia escolhido e vestido longo, mas como ela cortou, ficou cafona. O João teve até que se meter para apaziguar a nossa briga porque ele viu que não tinha mais jeito. (Depoimento em entrevista realizada para esta dissertação, no Rio de Janeiro em 26 jul.2015.).



Figurino de Colmar Diniz, para o personagem Zazá, 1º ato, interpretado pelo ator Carvalhinho. Este é o vestido que o ator Carvalhinho pediu especialmente a Colmar Diniz: uma homenagem à cantora Dircinha Batista. Teatro Ginástico, 1974.



Figurino de Colmar Diniz, para o personagem George, 2º ato, interpretado pelo ator Jorge Dória. Teatro Ginástico, 1974.

Colmar Diniz considera *A Gaiola das Loucas* seu primeiro trabalho profissional como cenógrafo e figurinista e conta que a maioria de seus colegas cenógrafos na época, como Joel de Carvalho, Marcos Flaksman, não queria se aventurar na função de figurinista, na verdade, segundo ele, fugiam dessa tarefa. E ele continua falando, ainda, de seu processo de criação junto à direção do espetáculo:

O João gostava de comédias, gostava de escrever. Fazia e fazia bem. Ele era uma pessoa rara. Sabia o que era dramaturgia. Sabia o que queria. Então tudo tornava-se mais fácil. Sempre achei que era uma pessoa inteligente, sabia do *métier*, que era uma coisa difícil. Esses figurinos todos esses desenhos (os desenhos estavam sobre a mesa de Colmar durante a entrevista) ele levou pra casa, estudou cada um e voltou com uma opinião sobre eles. Tudo era muito ensaiado. Todo elenco trocava de roupa em cena no final. Foi o João que marcou, era uma coreografia. Eu quase morri quando soube que ia ser assim, mas ficou perfeito. (Depoimento em entrevista realizada para esta dissertação, no Rio de Janeiro em 26 jul.2015.).

Na crítica que o então jornalista Gilberto Braga faz para o jornal *O Globo*, ele diz que o cenário e figurinos acompanham a proposta da direção:

Tanto na adaptação quanto na direção, Bethencourt aceitou plenamente a proposta da chanchada, dando à encenação um tom que beira o da revista. Para isso não hesitou em confiar a Carvalhinho, um veterano dos quadros cômicos de rebolado, a difícil tarefa de dividir com Dória o estrelato. E os dois se servem. Fazem da plateia o que querem. Como na revista, o espetáculo tem de parar de vez em quando porque as gargalhadas abafam a voz dos atores. Cenários e figurinos absolutamente à altura do espetáculo, e a garantia de uma noite muito divertida. (BRAGA, G. *A Gaiola das Loucas*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 abr.1974. Segundo Caderno, p.2.).

Flávio Marinho ao escrever a crítica do espetáculo para o jornal *A Tribuna da Imprensa* também cita o trabalho de Colmar Diniz:

Colmar Diniz criou cenários e figurinos bastante funcionais que complementam muito bem, o humor do espetáculo. (MARINHO, F. *A Gaiola das Loucas*. *A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 abr.1974, p.14.).

Na montagem de São Paulo, é o crítico Clovis Garcia que escreve:

A cenografia de Colmar Diniz marca bem o ambiente “gay” do primeiro ato e acentua, como é necessário, a modificação do segundo. (...) Quanto aos figurinos, não há dúvida de que se trata de um espetáculo onde as cores e os brilhos são acentuados, a fim de trazer o ambiente “alegre” e exagerado, demonstrando os hábitos dos protagonistas e daqueles que convivem com eles: os artistas da boate. (GARCIA, C. Uma oportunidade para rir sem compromisso. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16 mar.1976, p.16.).

O jornal *A Gazeta de Notícias* aponta os cenários e figurinos, como ponto alto do espetáculo:

Os cenários e os figurinos de Colmar Diniz são outro grande destaque na produção de *A Gaiola das Loucas*. Os figurinos definem magnificamente os personagens e os cenários fazem uma representação exata do mundo onde se desenvolvem os conflitos da peça de Jean Poiret. (UM VETERINÁRIO e a Madona numa Gaiola muito louca. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr.1974, p.17.).



Desenho de Colmar Diniz para o figurino do personagem Albino interpretado pelo ator Haroldo de Oliveira.
A Gaiola das Loucas, 1974. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro.

O fato é que Colmar Diniz estava afinado com a encenação de João Bethencourt. Os dois artistas tinham uma reflexão similar sobre o que representava o espetáculo naquele momento no Brasil. Nas próprias palavras do cenógrafo e figurinista durante a entrevista já citada, *A Gaiola das Loucas* representava, sim, uma transgressão:

A ideia da Gaiola era ser uma coisa transgressora. Por coincidência ou não, o Egon Frank (um dos produtores do espetáculo) queria fazer pelo sucesso da coisa, mas acho que nunca sacou como era transgressora: esses homens todos vestidos de mulher, fazendo gay, pra valer, não uma “desmunhecação”. (...) Se você reparar não tem nenhuma reportagem que o João fale com preconceito sobre o assunto. Eu acho que já é um alívio quando as pessoas tratam do assunto sem preconceitos. O que é colocado o tempo inteiro é como as pessoas são agarradas às coisas tradicionais, mas, quando entram na boate, se soltam. Quem frequentava a Gaiola? Era o príncipe da Inglaterra, o rei da Prússia. (Depoimento em entrevista realizada para esta dissertação, no Rio de Janeiro em 26 jul.2015.).

Ainda dentro dessa questão de quebrar paradigmas, o cenógrafo e figurinista desse fenômeno de bilheteria, destaca a cena final, onde o personagem de Jorge Dória (George) é obrigado, como todos os outros, a se vestir de mulher para saírem “disfarçados” pela boate. No meio dessa trajetória George diz: “Ah estas mulheres, este mundo maravilhoso de mulheres... eu acho que daqui por diante eu só vou andar vestido de mulher.... Ao que Albino, personagem de Carvalhinho retruca: O que? Um casal de mulheres vivendo junto? O que a vizinhança vai dizer?!”

Para Colmar Diniz essa piada final, citada acima, é extremamente transgressora pela “inversão da inversão” e, de certa forma, atesta a contemporaneidade do espetáculo na época.

2.7. George por Jorge

O ator Jorge Dória já havia feito cinco espetáculos com o diretor João Bethencourt quando foi convidado para fazer George em *A Gaiola das Loucas*. Os dois artistas, inclusive, tinham acabado de fazer sucesso com a peça *Freud explica...*

explica? (Norman, is that you?) traduzida por João Bethencourt do original de Ron Clarck e Sam Robrik e encenada no Teatro Maison de France em 1973. Porém *A Gaiola das Loucas* tinha um desafio a mais para aquele ator, que tinha abandonado a carreira militar, filho de família tradicional com educação rígida e com pai também militar: representar um homossexual assumido e feliz com sua condição. Inclusive a peça, “por sua temática amoral”, segundo os censores da época, não estava sendo liberada para apresentação. Jorge Dória, em entrevista a Simon Khoury, relatou que foi o produtor Egon Frank que recorreu a pessoas influentes, que tinham acesso ao então presidente do Brasil, Ernesto Geisel, e conseguiu liberar o espetáculo. Ainda nessa mesma entrevista, Jorge Dória afirma que o personagem George de *A Gaiola das Loucas* foi um de seus trabalhos mais importantes.

João Bethencourt dirigiu Jorge Dória no sentido de dar coerência emocional ao hilariante personagem George. O desmunhecar de Jorge Dória tinha a marca do personagem, não era o clichê de um homossexual afetado. Quando o ator compreendeu que “o desmunhecar” era mesmo uma forma de linguagem, o personagem passou a existir e todos os seus gestos eram coerentes e recheados de sentido. Nesse jogo, a contracena com Carvalhinho, um ator de temperamento mais dócil, funcionava como um balé cômico, onde não apenas as palavras provocavam o riso, mas também as ações criadas pelos atores juntamente com a direção.

Dória se queixa até hoje que eu o maltratei nos ensaios. É que ele, no início, tinha dificuldade de desmunhecar. E aí eu desmunhecava; todo mundo desmunhecava; para mostrar que desmunhecar é só uma forma de linguagem, um comportamento. Tivemos ensaios engraçados e difíceis, ao mesmo tempo. (...) Naquela época, o conceito de que todos nós temos um lado feminino e um masculino não era tão difundido. Por isso, os valores eram mais rígidos. O Dória acabou superando as dificuldades e a peça foi um dos maiores sucessos de várias temporadas. Cheguei a levar fotos da montagem ao autor, Jean Poiret, que fazia o mesmo papel do Dória na versão francesa original. Era um grande autor e ator, além de uma pessoa muito simples. Ficou encantado com as fotos e me levou pra jantar no restaurante do Jean-Claude Brialy, em Île-de-France.” (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 109.).



À esquerda, Jorge e Dória e à direita Carvalhinho.
A Gaiola das Loucas, 1974. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro.

O diretor João Bethencourt exigia rendimento máximo de seus atores para que o espetáculo funcionasse, ou seja, “tinha que ser engraçado”, frase amplamente repetida por João Bethencourt ao longo de sua trajetória, a ponto de virar um bordão repetido por atores dirigidos por ele de várias gerações. O fato é que quinze dias antes da estreia, Pedro Rovai, um dos produtores da peça, contou em entrevista para essa dissertação,

que o diretor o chamou num canto do teatro para dizer que, devido à resistência do protagonista em seguir suas orientações, seria obrigado a substituir Jorge Dória. O produtor, após se recuperar do enorme susto, conseguiu através de muitas conversas com ambos os artistas, dissuadir o diretor a cometer tamanha imprudência e também convenceu aquele ator, que estava no ar como o patriarca Lineu de *A Grande Família*, a ser mais flexível e confiar na direção. Resultado: o personagem George de *A Gaiola das Loucas* foi um dos trabalhos mais marcantes de toda carreira de Jorge Dória.

A imprensa não cansava de elogiar a atuação do protagonista dessa bem sucedida comédia:

Comediante experimentado, Jorge Dória obtém um ótimo rendimento. Ele recriou com minúcias os cacoetes dos homossexuais, reproduzindo-os com fidelidade e ao mesmo tempo uma ponta de ironia. Sua voz se amolda também a um timbre algo pastoso, característico. Jorge não perde uma piada e só corre o risco de mecanizar seus efeitos. (MAGALDI, S. Uma boa comédia irresponsável. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 mar.1976, p.11.).

O ator mais destacado do elenco é Jorge Dória, (...) Seguro na transmissão do script, dicção sem vícios ostensivos, dá-se ao luxo - e com grande êxito - de improvisar encaixes nos diálogos e montar trocadilhos que dão força ao texto. Sua interpretação, porém, ganha mais relevo no aspecto de comportamento em cena, pois, representando o homossexual discreto e comedido - em contraste com o restante do elenco de loucas - disciplina seus trejeitos, não exagera nos tiques e se situa com exatidão no contexto da peça. (...) A adaptação de Jorge Dória ao tipo que se propõe representar, em suma, é tão perfeita que a gente termina sem saber, de verdade, onde ele se sente mais à vontade: se na figura do Dr. Lineu da "Grande Família" ou na extravagância risível do Jorgette da "Gaiola", porque, nesta última, a gente é capaz de jurar que ele é um daqueles de "sangue latino" que pegam a lã e balançam o espaço... (UM VETERINÁRIO e a Madona numa gaiola com as loucas. *Jornal A Notícia*, Rio de Janeiro, 17 abr.1974, p.14).

Jorge Dória é hoje, aos 55 anos um dos atores mais populares do Brasil. Além de peças e filmes ele foi durante muitos meses o ator principal da série "A Grande Família" de Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Mas foi como o homossexual George de *A Gaiola das Loucas* que conseguiu seu sucesso definitivo e tornou-se também um dos atores mais bem pagos da história do teatro brasileiro. "Mas não foi fácil - diz ele - o João Bethencourt quase desistiu de me pôr no papel porque 15 dias antes da estreia ele ainda dizia que eu parecia um sargento de Polícia, nunca uma louca da gaiola". (...) Dória considera-se responsável pelo sucesso da

“Gaiola”, pois foi ele o primeiro a colocar cacos (falas improvisadas) no texto, quase a ponto de torná-lo irreconhecível por quem quisesse estabelecer comparações entre a montagem brasileira e a francesa. (A VIDA dos homossexuais da meia-idade. *Correio da Bahia*, Salvador, 30 jul.1976, p.19.).

A questão dos cacos transformou-se num capítulo à parte na temporada do espetáculo. Havia sessões que chegavam a mais de três horas de duração, quase uma hora a mais do que durava a peça na estreia.

Mesmo com a conivência da direção, Jorge Dória, muitas vezes, excedia-se no improvisado e João Bethencourt chamava-lhe atenção, mas com o estrondoso sucesso, foi ficando cada vez mais difícil controlar aquela torrente de criatividade a ponto dos “cacos” do Jorge Dória virarem assunto na imprensa: “No momento, o caco anda comendo solto nos palcos cariocas”.

Para o diretor Antonio Pedro, esta contribuição dos atores é salutar, impede que o espetáculo apodreça e que os atores se burocratizem na repetição mecânica dos mesmos gestos e das mesmas falas. João Bethencourt vai mais longe ao incorporar definitivamente aos seus textos essa colaboração eventual, mas advertindo que não dividirá os direitos de autor.

Jorge Dória, campeão mundial do caco dizia: “Estou quase atingindo a perfeição em *A Gaiola das Loucas*. Mais uns dias e no texto não restará mais nenhuma frase de Jean Poiret. Tudo bolação minha”.

Dória diz que não é verdade que ele se coloque na peça como machão que ridiculariza o personagem: “Meu modo cômico de atuar não tem conotação pejorativa, o personagem é que é engraçado na sua intimidade”. (BLANCO, A. *A Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 ago.1975, p.15).

De fato, a interpretação de Jorge Dória como George de *A Gaiola das Loucas* causava impacto: apesar dos cacos ganharem grande relevo e serem amplamente comentados pela imprensa e pelo público o que chamava mais atenção, tanto da crítica especializada, como da plateia comum, era a minuciosa construção desse personagem, absolutamente feminino, mas com firmeza quando necessário, utilizando variadas entonações de voz, com trabalho corporal sofisticado, dosando a “desmunhecação”, nas palavras do cenógrafo e figurinista Colmar Diniz, com os momentos onde tinha que mostrar masculinidade.

Diante do estrondoso sucesso, Jorge Dória fazia reflexões sobre o trabalho. O ator acreditava na comunicação direta com a plateia, motivo pelo qual tinha consciência de que deveria trazer o universo brasileiro para dentro daquela comédia francesa. Para tanto, contava com os seus cacos que, segundo Jorge Dória, era uma forma de aproximar o público do humor brasileiro.

Nesse personagem, Jorge Dória vê uma distinção entre a peça original - francesa e a adaptação brasileira. Devida, em primeiro lugar, à introdução no texto, de vários cacos que dão uma característica mais brasileira ao tipo de interpretação. E os cacos estão ligados a um segundo motivo, diretamente relacionados a seu próprio aparecimento no argumento a maneira com que nosso homossexual é visto. (...) Diferente do europeu, aqui no Brasil, país dos machões, o homossexual é apenas um tipo risível, pois o brasileiro ainda não percebeu o seu lado trágico. Nós tivemos que adaptar a peça ao clima brasileiro, ao nosso anedotário. Para isso, eu coloquei cerca de 60 cacos, motivando o público a rir. E ainda segundo Dória, o principal do caco é a forma com que se alternam as relações de comunicação entre ator e espectador. É uma maneira de deixar as coisas mais íntimas. “Modéstia à parte” acentua Jorge Dória, a peça seria um fracasso no Brasil - como foi em Portugal e em Buenos Aires, se não tivesse um ator como eu, como o Carvalhinho, e um diretor como o João Bethencourt, que fizemos uma adaptação da visão do homossexualismo parisiense para o problema brasileiro, meio anedotário e engraçado. (A PARTIR de hoje, vai-se saber o que acontece na Gaiola das Loucas. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 25 jun.1976, p. 18).

Jorge Dória tinha consciência, também, de que era um ator de formação popular e numa declaração, por ocasião da estreia em São Paulo, ao jornal paulista *A Gazeta da*

Zona Norte, diz que “tem a garra de uma Dercy Gonçalves, mas segue deixas e marcações”. Dessa forma, o comediante coloca-se num lugar onde consegue ter a espontaneidade de um revisteiro, sem perder a noção da dramaturgia da comédia, onde, com toda interpretação distanciada, tem que haver a construção de um personagem com seus conflitos, além de manter a contracena com os colegas de palco:

Jorge Dória, a louca central, não esconde a satisfação de estrear para os paulistas: (...) São Paulo para mim é muito importante porque acho que aqui não tem um comediante com as minhas características. Eu tenho uma formação muito popular (Eva Todor, Luiz Iglesias), sem ser revisteiro: sou, sem modéstia, um ator com a garra de uma Dercy Gonçalves mas, ao mesmo tempo, cumpro as deixas do texto e as marcas do diretor. Nesses anos todos de comediante popular aprendi ritmo e tempo de comédia, que não são coisas fáceis e não são dadas a todo mundo. (...) O personagem de Poiret, que Jorge Dória interpreta, apesar de uma figura marcante não preocupa seu intérprete: “Absolutamente. O comediante tem uma importância enorme, porque fazer o povo rir não é coisa fácil. É preciso uma gama de técnica, presença de espírito, lucidez, impacto com a plateia. Mas um texto bom, que o ator tenha o prazer de dizer, que seja inteligente e poético, isso dá dignidade maior ao nosso trabalho. Eu sei que dá no mesmo fazer uma jangada ou um navio. Mas, quando vemos o navio, navegando em alto mar, ficamos mais orgulhosos. Acho que na comédia o público curte mais; num texto mais profundo, quem curte mais é o ator. (O ensaio das loucas. (O ENSAIO das loucas. Jornal *A Gazeta da Zona Norte*. São Paulo, 25 mar.1976, p.9).



À esquerda Jorge Dória e à direita Luis Picini.
A Gaiola das Loucas, 1974. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro.

Durante a temporada de *A Gaiola das Loucas*, Jorge Dória foi convidado, pelo extinto Serviço Nacional de Teatro, SNT, na época dirigido por Orlando Miranda, a deixar seu depoimento gravado, falando de sua formação, da profissão de ator, entre outros assuntos relacionados ao teatro, cinema e televisão. O ator foi entrevistado em 12 de dezembro de 1975, por Aldomar Conrado, Orlando Miranda e Fernando Torres.

Numa das perguntas, feita pelo ator Fernando Torres, Jorge Dória transmite a visão que tem de sua arte de maneira simples e esclarecedora:

Fernando Torres - Você quer falar um pouquinho sobre o que você acha que é a espontaneidade do ator? Ela pode ser fabricada ou não fabricada...?

Jorge Dória - Não, espontaneidade é espontaneidade. Espontaneidade é uma coisa que você faz, com humor total, com uma segurança total, o que, como você... Como vou explicar o que é espontaneidade?

Fernando Torres - Não, deixa eu ver se me explico melhor...

Jorge Dória - Não...

Fernando Torres - ... Uma das perguntas que você já teve ter respondido 32 vezes, essa pergunta eu vou fazer, são as perguntas daquelas meninas que vão entrevistar a gente ou de gente leiga que pergunta a você: Você não se cansa de toda a noite repetir sempre a mesma coisa no teatro, quer dizer, você toda noite faz igualzinho, isso não é chato?

Jorge Dória - É, eu tenho uma resposta...

Fernando Torres - Quer dizer... Você consegue...

Jorge Dória - Aí eu digo assim, é como fazer amor...

E dando continuidade a esse raciocínio, o protagonista de *A Gaiola das Loucas* reconhece que precisa ser alimentado pela plateia:

Fernando Torres - É, você consegue manter - é essa pergunta que eu quero... Pra você, ator, me explicar... a mesma espontaneidade, o mesmo frescor da piada que você tinha no primeiro dia?

Jorge Dória - Ô, Fernando... É claro que...

Fernando Torres - Olha, é uma pergunta que eu estou fazendo... porque eu tô te provocando.

Jorge Dória - É, exato, com a maior seriedade. É, mas eu vou te explicar... Realmente, aí é um problema de... é uma resposta muito curiosa. Existem duas coisas pra conseguir fazer isso, repetindo: uma enorme auto-disciplina que eu não tenho... Que nenhum problema pessoal, nenhum cansaço físico, nenhum pilequezinho de véspera, nenhuma farrinha, nenhum aborrecimento com a esposa, ou desavença com os amigos, me tire essa espontaneidade de fazer exatamente como fiz na véspera, se é que na véspera eu fiz bem. Eu não tenho essa disciplina, mas, no momento em que eu começo a representar meio cansado, meio desgastado, ou meio nervoso, ou meio aporrinhado com algum problema, a manifestação do público se encontra favorável... Aquilo me dá uma força enorme e eu sou capaz de repetir o espetáculo enormemente, com o espírito enorme, satisfeito, engraçado, porque eu encontro isso no próprio teatro.

Fernando Torres - Era aonde eu queria chegar...

Jorge Dória - Porque, por exemplo, como eu tenho um chorrilho de piadas, eu tenho um chorrilho de piadas nessa peça que eu faço, que são oito piadas, seguidas, né? Quer dizer, dentro da peça.

Fernando Torres - Sim, que não são do autor?

Jorge Dória - Não, é que... É que...

Fernando Torres - Você já é hoje em dia um co-autor?

Jorge Dória - Ah! Sou co-autor, é que é uma contribuição...

Jorge Dória, durante o depoimento, concorda com Fernando Torres quando este sugere que, na verdade, ele seria uma espécie de co-autor.

Não há dúvida de que a primeira versão de *A Gaiola das Loucas* foi um fenômeno do teatro brasileiro que deu a Jorge Dória, inclusive, a indicação para o Prêmio Molière de 1975, como melhor ator, pelo personagem George, mas acabou perdendo para Leonardo Villar. Sobre essa indicação, Jorge Dória comenta em seu depoimento:

Jorge Dória - Nem sei se essa frase é minha, mas eu... É que eu realmente, eu acho que o pessoal, que os críticos brasileiros que indicam o Prêmio Molière fazem questão de ter uma posição culturalista, e não uma premiação pelo sucesso, pela satisfação que um ator teve de ter feito sucesso. Tanto assim que no ano passado deram a um excelente ator o prêmio primeiro por uma peça que ninguém viu. Eu duvido que alguém daqui, que esteja aqui presente, tenha visto a peça e de que o público que estava no (Theatro) Municipal batendo palma pro seu Leonardo, tivesse assistido a peça, e duvido mesmo que se encontre em Copacabana quem tivesse assistido essa peça. Ninguém viu...

Orlando Miranda - Mas é um trabalho bom...

Jorge Dória - É um trabalho bom, mas ninguém viu, ninguém viu, quer dizer... Eu não discuto o Leo... O Leo tem todas as possibilidades de ganhar qualquer Prêmio Molière mas, numa peça que não foi vista e que não agradou, rapaz... Então o problema que é premiar o cara porque foi um fracasso. Quer dizer...

E para terminar, Orlando Miranda atesta que o espetáculo *A Gaiola das Loucas* é um acontecimento raro no teatro brasileiro, a começar pelos números que apresenta:

Jorge Dória - Eu acho que nenhuma peça, nisso o Orlando tem razão, que nenhuma peça, num teatro só, numa temporada única, sem interrupção tenha realmente levado tanto público, e tenha dado tanta bilheteria. Eu não tô falando da qualidade do espetáculo, eu tô falando do fenômeno *A Gaiola das Loucas*...

Orlando Miranda - O que há de, inclusive, em *A Gaiola das Loucas* e o cálculo era em torno de 50.000 pessoas em potencial de teatro no Rio de Janeiro, né? E *A Gaiola das Loucas* já levou mais de 200.000 pessoas.

Jorge Dória - Mais de 200.000 pessoas, porque nós temos uma média, nós estamos com 670 representações.

Orlando Miranda - Neste momento em que você está dando esse depoimento, *A Gaiola das Loucas* está com dois anos em cartaz.

Jorge Dória - É, quase dois anos.

Orlando Miranda - É... Quase dois anos, 670 representações, mais de 200.000 pessoas, quer dizer... Eu quero registrar.

João Bethencourt expressava sua arte e suas crenças através do humor, convidando seu elenco a surfar pelas ondas da comicidade. Era um diretor que precisava e acreditava no ator, principalmente no ator que sabia fazer rir, para ele a qualidade mais complexa e rara de um intérprete. Nesse sentido deu-se o feliz casamento entre Jorge Dória, um excepcional criador do palco e Carvalhinho. Este, um ator oriundo do teatro de revista, habituado a todo tipo de improviso, com interpretação solta e conectada o tempo todo com o público, caiu como uma luva para a encenação de João Bethencourt. Naquele palco, esses comediantes eram convidados a soltar suas amarras, conectarem-se com o público e como um jazzista numa *jam session*, improvisar suas piadas de texto ou pantomimas. A estrutura era bem amarrada e a peça resistia e incorporava aqueles solavancos advindos do humor improvisado da dupla Jorge Dória / Carvalhinho e também de atores populares como Juju Pimenta e Cesar Montenegro.

Sem falar, é claro, na extrema competência do restante do elenco meticulosamente escalado pelas mãos do diretor e tradutor da versão brasileira de *A Gaiola das Loucas*.

Essa encenação teve o mérito de unir uma concepção artística em prol do humor: a liberdade do improviso dentro da medida de um personagem. Nesse sentido João Bethencourt deu um presente e foi presenteado pelo ator Jorge Dória, com quem firmou, neste espetáculo – *A Gaiola das Loucas* (1974) –, uma parceria que duraria para sempre.

CAPÍTULO 3 - *SODOMA E GOMORRA, O ÚLTIMO A SAIR APAGA A LUZ*

Sempre me pareceu engraçadíssima a passagem bíblica em que Abraão argumenta contra a fúria de Jeová, tentando impedir a destruição de Sodoma e Gomorra. O profeta age de modo bem ulisseano, “negociando” a salvação da cidade como um mercador de feira: vai baixando aos poucos o preço do perdão, de início estipulado na existência de dez habitantes bons e justos, que Abraão vai tentando “deixar por menos” – nove, oito, sete, seis... – até chegar à triste conclusão de que ali, realmente, literalmente, “ninguém se salva”. (...) Vejo na atividade do comediógrafo uma proeza parecida. Ele se esforça por apresentar aos “deuses”, que mudam de nome e rosto a cada época, uma imagem do homem em sociedade, enredado em golpes, trapaças, burlas, truques e jeitinhos, misturando ao que é único e precioso, no jeito humano de ser, o cascalho geral e a lama típica da bufonaria. E nesse gesto de mostrar que ali ninguém se salva, ele simultaneamente nos salva do pior pecado, Segundo as leis cômicas, que é o de dar-se excessiva importância. (MENDES, 2008, p.218-219).

A citação de Cleise Furtado Mendes (2008) adequa-se perfeitamente ao tema e enredo de *Sodoma e Gomorra, o Último a Sair Apaga a Luz*. João Bethencourt usou como inspiração para sua peça justamente a passagem bíblica em que Jeová não contém sua fúria e, mesmo diante dos apelos e tentativas de negociação a fim de encontrar pessoas boas e honestas, feitos por Abraão, acaba destruindo as cidades de Sodoma e Gomorra. Tal fato não é uma coincidência, mas denota como um escritor de comédias consegue perceber e aproveitar o humor existente nos mais variados estilos de literatura. João Bethencourt sempre afirmou para quem convivia ou trabalhava com ele, que as melhores histórias estão na Bíblia. Sendo assim, lançou mão dessa situação bíblica para construir seu texto que classificou como uma parábola¹⁷.

O autor, ao explicar o tema da peça ao então repórter Flávio Marinho numa entrevista para o jornal *O Globo*, por ocasião da estreia, afirma:

¹⁷Em sentido estrito, parábola (bíblica) é uma narrativa que contém em si, quando se lhe aprofundam a aparência e o sentido, uma verdade, um preceito moral ou religioso (por exemplo: a parábola do filho pródigo) (...) A parábola é um gênero de “duplo fundo”: o plano da anedota, da fábula, que usa uma narrativa facilmente compreensível, contada de modo agradável, que é atualizada no espaço e no tempo – evoca um ambiente fictício ou real, no qual se presume que os acontecimentos sejam produzidos; e o plano da “moral” ou da lição, que é o da transposição intelectual, moral e teórica da fábula. Nesse nível profundo e “sério” é que aprendemos o alcance didático da peça, podendo – nesse caso – estabelecer um paralelo com a nossa atual situação. (PAVIS, 1996, p. 276).

O texto trata da destruição de duas cidades bíblicas, não em termos bíblicos evidentemente, mas em termos da cultura do nosso tempo. A peça é escrita numa linguagem de hoje: Sodoma e Gomorra, na verdade, são cidades como as grandes cidades atuais, com a mesma problemática. É uma espécie de parábola, embora esteja escondida, porque a parábola em si, poderia parecer uma coisa pretensiosa. E talvez até seja. Mas eu espero que a comédia esconda as pretensões de parábola. (MARINHO, F. João Bethencourt e Milton Moraes: o encontro em Sodoma & Gomorra. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 05 ago.1977. Segundo Caderno, p. 4).

A citação de Cleise Furtado Mendes também se refere à ideia de que “o pior pecado é levar-se demasiadamente a sério”. Desse mal o autor e diretor de *Sodoma e Gomorra* não padecia. Ele mesmo em sua biografia discorre sobre o que seria a psicologia do humorista, mostrando que sua fonte de inspiração principal são os defeitos e as idiossincrasias das pessoas:

Quase todo humorista é um pessimista. É natural que seja assim. O humorista vive do defeito e no meio dos defeitos dos homens, assim como o médico, no meio da doença. E, como o médico, que depois de algum tempo não consegue falar senão das enfermidades, o humorista igualmente só vê o que o mundo lhe oferece em termos de contradição, de proposições absurdas, das pequenas e grandes contradições. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 157).

Esse olhar bem-humorado sobre situações dramáticas do cotidiano é a base da obra de João Bethencourt: o autor e diretor sempre tinha uma boa piada para fazer nos momentos mais difíceis. Essa era sua melhor forma de comunicação com o mundo.

O espetáculo *Sodoma e Gomorra, o Último a Sair Apaga a Luz*, que estreou no Teatro Ginástico no Centro do Rio de Janeiro em 5 de agosto de 1977, é uma metáfora da situação política e social das grandes metrópoles brasileiras e também de outros países da época em que foi escrita. Podemos afirmar que ainda continua atual em diversos aspectos. Escrito e dirigido por João Bethencourt, esse espetáculo contou com elenco de comediantes de primeira linha: Jorge Dória (1921-2013), Milton Moraes (1930-1993), Suely Franco (1939), André Villon (1914-1985), Íris Bruzzi (1935) e Procópio Mariano (1935-1992). Encenada num momento em que o Brasil ainda vivia o fim de sua ditadura militar iniciada em 1964, a peça sofreu interdições da censura diretamente no texto antes mesmo da estreia, por fazer críticas ao governo. Durante a temporada de sucesso, inclusive, o espetáculo *Sodoma e Gomorra* foi obrigado a sair de

cartaz por ordem da censura federal durante duas semanas. Tal fato merece atenção e está narrado em detalhes no final desse capítulo.

3.1. Ficha Técnica e Resumo do Enredo

SODOMA E GOMORRA, O ÚLTIMO A SAIR APAGA A LUZ

Comédia em dois atos de João Bethencourt

Autor e Diretor – João Bethencourt

Cenários – Carlotta Paolini

Figurinos – Colma Diniz

Assistente de Direção – Adalberto Nunes

Efeitos de Som – Stefan Wohl

Produção Executiva – Equipe de J.Ayer Produções

Direção Geral de Produção – Jorge Ayer

Personagens:

Bernardo Salomeno (Secretário de Justiça do Estado de Sodoma – JORGE DÓRIA)

Berta (Secretária de Bernardo) – SUELY FRANCO

General Alfredo Farah (Vice-Governador de Sodoma) – MILTON MORAES

Luíza Farah (esposa do Vice-Governador) – IRIS BRUZZI

Abraão (o profeta bíblico) – ANDRÉ VILLON

Asdrúbal Morango (o presidiário) – PROCÓPIO MARIANO

Participação em VT – HUMBERTO REIS, CÉLIO MOREIRA, ADALBERTO NUNES, DENY PERRIER.

A DANÇA DO SAPO, música e letra de João Bethencourt, foi executada pelo Clube de Frevo e Preservação das Raízes Afro-Brasileiras Divina Senzala.

Cenário:

Uma sala do gabinete da Secretaria de Justiça da cidade de Sodoma.

Entreato realizado no proscênio representando o estúdio da TV Sodoma.

A seguinte epígrafe deve estar inscrita no telão da cortina antes mesmo de abrir o pano, quando o público estiver entrando na sala: “Diz uma lenda otimista que Deus dá ao menos uma chance a todos, até Sodoma e Gomorra foram perdoadas uma vez!”.

Resumo do Enredo

Revivida nos tempos atuais, Sodoma e Gomorra são duas cidades vizinhas, imortalizadas pela Bíblia e famosas por sua população composta quase que exclusivamente de ladrões, trapaceiros, assassinos, hereges, devassos, imorais e toda a sorte de gente da pior espécie. As duas megalópoles desagradam tanto a Deus, que o Todo Poderoso decide destruí-las para poupar a humanidade de seus males. No entanto, o profeta Abraão nascido em Sodoma, decide intervir para tentar salvar as cidades da fúria divina. Abraão faz um trato com Jeová: Ele não destruirá as cidades, caso o profeta encontre, entre os habitantes, cem homens honestos e de coração puro.

Primeiro Ato

A peça tem início numa repartição pública, a Secretaria de Justiça Social de Sodoma. Neste escritório, Bernardo Salomeno, o Secretário de Justiça do Estado, protagonista do espetáculo, faz de tudo, menos trabalhar. Ele tem como secretária, a austera Berta que esconde, mesmo a contragosto, os casos amorosos do patrão, que usa o próprio escritório como ninho de amor. Numa manhã comum em Sodoma, as coisas saem de controle na repartição. Bernardo Salomeno é flagrado de cuecas pela secretária,

acompanhado de Luísa Farah, esposa do corrupto General Farah, o vice-governador de Sodoma e seu chefe. O General Farah surge em seguida e flagra Bernardo Salomene ainda de cuecas, porém, para despistar, este agarra sua secretária Berta, simulando que ela seria sua amante, para desgosto de Berta. O General Farah prefere acreditar nisso, apesar de encontrar, em seguida, sua esposa ainda no escritório de Bernardo Salomene, que lhe dá uma desculpa esfarrapada. O casal vai embora deixando Bernardo Salomene e Berta aliviados. Depois que Bernardo Salomene despacha normalmente com sua secretária, surge a inusitada figura de Abraão que vai até o escritório pesquisar nas fichas dos habitantes de Sodoma: ele precisa encontrar homens realmente bons! A seguir, o profeta revela à Berta e a Bernardo Salomene o plano de Deus, no caso Jeová, o antagonista da peça, para acabar com a cidade. Julgando tratar-se de um louco, Bernardo Salomene não dá ouvidos ao que ele diz. Em seguida, como prenúncio do que está por vir, acontece uma série de terremotos misteriosos em Sodoma, que deixam a população assustada. Bernardo Salomene, mais crédulo, começa a tentar resolver o conflito que lhe foi imposto como protagonista da ação, convidando o profeta para participar de seu programa de TV para explicar à população a causa dos terremotos. Durante o programa, Abraão, como porta-voz do antagonista, expõe o motivo da ira divina, e também o trato que fizera para livrar Sodoma e Gomorra da destruição. Súbito, como se estivesse numa sessão de espiritismo, Jeová se manifesta no General Farah (o vice-governador), que participava do programa, e começa a conversar com Abraão. O profeta Abraão, ciente da imensa dificuldade em encontrar cem homens bons entre os habitantes, propõe a Jeová que diminua o número de pessoas. Os dois iniciam uma negociação acirrada e, por fim, depois de muito custo, Jeová concede e diminui sua exigência: Abraão deve encontrar, apenas, dez homens de coração puro!

Segundo Ato

A cidade de Sodoma é tomada por um movimento de extraordinária solidariedade. Todos os cinco milhões de habitantes se unem para tentar encontrar os homens bons, chamados “os dez mais”. Pelo rádio do gabinete, são notificados os esforços da população. Muitas pessoas se alistam, outras tantas voltam para a Igreja e se arrependem de seus pecados. No entanto, Abraão, que está no gabinete, analisando ficha por ficha dos cidadãos, encontra dificuldades em aprovar os candidatos aos “dez mais”. O acordo feito com Jeová era o de apresentar os escolhidos em Sodoma, às 22 horas. Caso contrário, terremotos implacáveis destruiriam a cidade e seu povo. No gabinete, Luísa Farah, Berta, Bernardo Salomeno e o General Farah se empenham como podem na busca dos homens bons. Pouco a pouco, “os dez mais” vão surgindo, aprovados por Abraão que trabalha incessantemente. Quando conseguem reunir oito pessoas boas, decidem juntá-las e escoltá-las para o quartel da cidade. Neste momento, os eleitos são raptados por terroristas locais comandados pelo bandido El Tigre, na verdade primo-irmão do General Farah. Por serem absolutamente idênticos, o chefe dos terroristas se fez passar pelo General Farah e conseguiu se infiltrar no gabinete, espionar as informações secretas para, em seguida, sequestrar os escolhidos e fazê-los de reféns. El Tigre os coloca num avião e parte para a África, tentando impedir que o povo de Sodoma consiga cumprir o acordo feito com Jeová. Paralelamente, os dois homens bons que faltavam, para completar a lista dos dez, são descobertos. São eles, Abraão, tão óbvio que ninguém havia se dado conta e o presidiário Asdrúbal Morango, que estava cumprindo injustamente uma pena de assassinato há vinte anos, no lugar de um político corrupto, e agora teria a chance de ser liberto. Pequenos abalos sacodem Sodoma e uma neblina espessa toma conta dos céus da cidade. O relógio se aproxima das 22 horas. O General Farah, que havia sido preso e raptado por El Tigre, reaparece depois de um

terremoto partir a penitenciária ao meio. A confusão é enfim desfeita, e todos ficam sabendo que El Tigre havia roubado a identidade do General Farah e sequestrado os oito escolhidos. Os ânimos no gabinete ficam cada vez mais alterados. Tentam a todo custo contornar a situação, mas o relógio marca 22 horas. No entanto, nada acontece. Nenhum terremoto, nem destruição de espécie alguma. O povo nas ruas, antes apavorado e temendo sua extinção, agora se volta contra Jeová, duvidando de sua existência. Os minutos passam e até mesmo Luísa, Berta, Bernardo Salomeno e o General Farah, que haviam tomado a dianteira na luta pela salvação de Sodoma, começam a se impacientar pela demora de Jeová em se manifestar. As horas avançam e nada de destruição. A população enlouquece e exige sua destruição: aceitar a inexistência de Deus seria pior que serem devastados. El Tigre faz contato com o gabinete via rádio. O terrorista informa que fora obrigado a fazer um pouso de emergência com o avião que transportava os oito escolhidos. A neblina impedia que o voo prosseguisse. El Tigre desembarcou em uma ex-colônia de Sodoma, e se refugiou com os tripulantes na embaixada sodomita, à espera da dissipação das nuvens. Jeová, dessa vez, incorpora em El Tigre que, pelo rádio amador, se comunica com o gabinete. É meia-noite, Abraão questiona o atraso de Jeová, mas Ele diz que marcou às 24 horas, e não às 22 horas: o que aconteceu foi que Jeová disse que a destruição, caso não se conseguisse “os dez mais”, começaria dali a dez horas, e como eram 14 horas, o horário definitivo para o grande terremoto seria meia-noite! Com o engano finalmente esclarecido, Jeová inicia a destruição de Sodoma, já que os “dez mais” não foram reunidos no horário combinado. A cidade comemora, inclusive no gabinete há uma grande festa pela destruição de Sodoma: afinal, os terroristas estavam errados, Deus existe! Até para Bernardo Salomeno, o protagonista da ação, que tanto queria salvar sua cidade, cobrando a todo momento providências a Abraão, era melhor ver os terroristas sendo desmoralizados do

que salvar a população. Enquanto se preparam para morrer, Abraão, numa última tentativa desesperada de salvar a todos, lembra-se que a embaixada é território sodomita. Convence Jeová de que antes da meia-noite os “dez mais” estavam reunidos (oito na embaixada, e mais ele e Asdrúbal Morango no gabinete). Jeová decide interromper o grande terremoto que arrasaria Sodoma. Luísa, Berta, Bernardo Salomene e o General Farah, comemoram ainda mais a misericórdia divina e prometem se regenerar, tornando-se pessoas boas.

LÍDER
ABSOLUTA
NA CAMPANHA
TEATRO
PARA O POVO

15.065 ingressos vendidos nas Kombis

SODOMA E GOMORRA
O ÚLTIMO A SAIR APAGA A LUZ
UM ELenco QUE JUSTIFICA O SUCESSO

MILTON MORAES - JORGE DÓRIA - ANDRÉ VILLON
SUELY FRANCO - IRIS BRUZZI - ADALBERTO NUNES

Comédia de João Bethencourt - Direção do Autor

TEATRO MESBLA HOJE, 20,00 e 22,45 hs. Reservas 242-4880 e 222-7622
AMANHÃ, 18,00 e 21,15 hs.

Anúncio do espetáculo Sodoma e Gomorra no Jornal do Brasil, em Janeiro de 1978.
O ator Procópio Mariano já havia sido substituído por Adalberto Nunes.

3.2. A Encenação

O espetáculo tem início com uma voz que ecoa na plateia, antes de abrir o pano, dizendo o seguinte texto: “Alguns milênios atrás antes de Cristo surgiram duas megalópoles junto ao Mar Morto: Sodoma e Gomorra. A Bíblia diz que foram destruídas por causa de seus pecados e fala do profeta Abraão que tentou salvá-las barganhando com Jeová. Esta é a versão da Bíblia; a nossa versão os senhores assistirão esta noite”.

A peça pode ser classificada como uma comédia de costumes, já que trata com humor e ironia de situações e personagens da sociedade e que estão presentes, ainda hoje, no cotidiano dos brasileiros. Patrice Pavis (1996) aponta esse estilo como sendo o estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classe, meio e caráter. Tal definição encaixa-se perfeitamente nesse texto que pinça na classe dos políticos, personagens de rico conteúdo dramático e grande potencial humorístico, exatamente por seus vícios, defeitos e contradições.

No Brasil a comédia de costumes foi amplamente explorada, principalmente, a partir da segunda década do século XX, sendo que Martins Pena (1815-1848) foi o precursor em terras brasileiras. Claudia Braga (2012) faz pertinente comentário sobre a importância da comédia no desenvolvimento do teatro nacional no livro História do Teatro Brasileiro:

Foi, portanto, pelo viés da observação mais distanciada provocada pelo riso que os dramaturgos brasileiros captaram, cada qual ao seu tempo, os sinais identificadores de determinados *tipos* que lhes eram contemporâneos e, através da ironia, da sátira, do deboche, divertiram seus espectadores com a fina crítica de seus próprios costumes. Conhecimento técnico, fluência nos diálogos, habilidade na construção dos textos, intimidade com a carpintaria teatral foram qualidades comuns à maioria dos escritores cômicos de nossa dramaturgia até os dias atuais, o que se explicaria, basicamente, pela inegável tradição cômica de nosso teatro. (BRAGA, *apud* FARIA, 2012, p. 403).

João Bethencourt seguia a tradição brasileira da comédia, a despeito de ter produzido toda a sua obra num tempo em que tal estilo não era valorizado pela intelectualidade da época. Entretanto, ainda segundo Claudia Braga, tal preconceito rondou desde sua origem esse gênero que tem como objetivo divertir apontando os defeitos e mazelas das sociedades as quais se dirige:

Embora bem aceita pelo público em geral, a dramaturgia brasileira sofreu sempre acerbos críticas da parte de nossa intelectualidade. O que fez, então, com que nosso teatro fosse continuamente apontado como superficial e inócuo por seus analistas? É que nossa dramaturgia era voltada, sobremaneira, ao riso. (BRAGA, *apud* FARIA, 2012, p. 403).

Para ser bem direto na sua crítica ao momento político e social da sociedade em que estava inserido, o autor inicia a sua peça dentro de uma repartição pública característica da década de 1970. A concepção cenográfica do espetáculo incluiu nesse espaço, contudo, uma grande quantidade de arquivos e estantes, muitos livros, papéis e pastas lembrando, também, uma biblioteca. Entretanto, sente-se certo luxo na decoração do recinto, para caracterizar a ociosidade, o lazer e a ineficiência. Alguns cartazes de turismo colados pelas paredes ressaltando que ali é a Secretaria de Justiça Social e Turismo. Por fim, alguns detalhes orientais no ambiente, que fazem alusão à cidade onde se dá a comédia: Sodoma.¹⁸

Dona Berta, secretária do Doutor Bernardo Salomeno, Secretário de Justiça Social, tem sua rotina interrompida por um visitante insólito: o profeta Abraão. Esse

¹⁸ Sabe-se hoje que Sodoma e Gomorra estavam em uma área ocupada por cinco cidades-estados bem próximas: Sodoma, Gomorra, Admá, Zebolim e Zoar, sendo as duas primeiras as mais importantes e conhecidas. Poderiam ser comparadas, guardadas as proporções, a uma região metropolitana atual, formada por vários municípios ao redor de um maior. Segundo estudos arqueológicos, Sodoma e Gomorra ficavam em uma área hoje inundada pelas águas extremamente salgadas do famoso Mar Morto.

Disponível em: <https://noticias.gospelprime.com.br/conheca-a-possivel-localizacao-de-sodoma-e-gomorra-as-cidades-destruidas-pela-ira-divina/> Acesso em 12/12/2015.

personagem toma para si a responsabilidade de salvar Sodoma, ameaçada pelo grande Jeová, em razão de todos os desmandos e pecados de seus cidadãos, os sodomitas. O autor menciona a parábola na entrevista ao jornal *O Globo*¹⁹ por ocasião da estreia da peça, mas, como ele mesmo almeja, o que predomina é a crítica através da comédia.

Embora seja melhor classificada como uma comédia de costumes, a ação dramática de *Sodoma e Gomorra* começa num ritmo intenso aonde as situações vão se sobrepondo uma a outra, de forma acelerada, nos remetendo ao *vaudeville*: o entra e sai dos personagens no escritório do Secretário de Justiça Social, Bernardo Salomeno, envolvendo sua amante, o marido dela, que vem a ser o General Farah e é o vice-governador de Sodoma, mais a secretária solteirona, obrigada a passar por namorada de seu chefe para que ele não seja descoberto pelo General como o amante de sua esposa, Luísa Farrah. Todos esses acontecimentos, que vão transcorrendo de forma rápida e com marcação precisa dos atores, cessam quando, finalmente, o casal Farah – o General e sua esposa Luísa – vai embora da Secretaria deixando Bernardo Salomeno, o Secretário de Justiça Social, despachando com sua secretária Berta. Essa forma lógica e exata, porém veloz de desenvolver a ação, a ponto de deixar o espectador atônito com o exagero e as tintas carregadas na interpretação e movimentação das personagens, vai de encontro a uma definição que Henri Bergson (1859-1941) faz do *vaudeville*, citado por Patrice Pavis (1996) em seu *Dicionário de Teatro*, comparando esse fazer teatral ligeiro a fantoches articulados:

No século XIX, o *vaudeville* passa a ser com SCRIBE (entre 1815 e 1850) e depois LABICHE e FEYDEAU, uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual: “O *vaudeville* (...) é na vida real o que o fantoche articulado é para o homem que caminha, um exagero muito artificial de uma certa rigidez natural das coisas”. (BERGSON, *apud* PAVIS, 1996, p.427).

Depois dessa frenética abertura em forma de *vaudeville* para apresentar os personagens, marcando bem cada tipo, o próximo movimento que faz deflagrar a ação principal de *Sodoma e Gomorra*, é a chegada de uma inesperada figura, o Profeta Abraão, que vem fazer um pedido insólito para Berta: ele precisa conseguir as fichas de dez pessoas realmente honestas. A princípio, Berta tenta despachá-lo, mas percebendo de que se trata de alguém muito insistente, entrega-lhe um formulário, como uma

¹⁹ Citada na p.90 desta dissertação.

maneira evidente de dissuadi-lo. A seguir, depois de seu chefe vir se queixar dos desmandos do General Farah e de tudo que ele, o Secretário de Justiça, é obrigado a fazer, volta Abraão com o tal formulário e ocorre um diálogo onde o autor sintetiza de forma clara e bem-humorada, o objetivo de sua trama:

ABRAÃO - *(com o formulário em mão)* Entrego a quem?

BERTA - Pode me dar. O senhor é que é o seu Abraão?

ABRAÃO - Eu mesmo.

BERTA - E o senhor deseja a ficha de cem pessoas comprovadamente honestas?

ABRAÃO - Exato.

BERTA - Seu Abraão, pessoa honesta não tem ficha.

ABRAÃO - Mas a senhora tem aí os dados dos líderes de todas as profissões...

BERTA - Isso não quer dizer que sejam honestas.

ABRAÃO - Eu podia consultar as fichas?

BERTA - Pra quê?

ABRAÃO - Bem...

BERTA - O que o senhor escreveu aí embaixo: finalidade da consulta?

ABRAÃO - O mundo vai acabar.

BERTA - O mundo vai acabar?

ABRAÃO - Vai.

BERTA - Quando?

SECRETÁRIO *(que tinha acabado de entrar na sala)* - Essa é a primeira notícia boa que recebo hoje! D. Berta, quando completar a ligação me chama que eu mesmo quero falar com o General. *(Para Abraão)* Depois que o psiquiatra tiver dado alta a você, pode me procurar que eu te arranjo uma vaga de cabineiro.

(O secretário vai saindo quando é interrompido por um tremendo tremor de terra. estrondos. Tudo treme. as pessoas caem em diversas direções. Os móveis e o que tem em cima dançam. O tremor e os estrondos duram alguns segundos. Depois cessam).

SECRETÁRIO - *(no chão estarrecido)* O que é isso?

ABRAÃO - *(Limpando seu manto)* O começo.

(Blackout)

A partir daí a busca incessante pelas pessoas honestas não cessa até o fim da peça, isto porque há sempre um personagem que não desiste nunca desse objetivo, o profeta Abraão, embora as dificuldades sejam muitas e de origens diversas. Tal objetivo, quase uma obsessão do profeta Abraão, imprime ritmo e suspense no

andamento do espetáculo. O desfecho é feliz, como cabe a uma comédia de costumes, onde em meio ao caos, a solução brota. Para comemorar a não destruição de Sodoma, os quatro personagens, formando pares trocados: Bernardo Salomeno, o Secretário com Luísa Farah, mulher do General Farah e Berta, a secretária com o Vice-Governador, General Farah dançam uma valsa depois de terem feito diversas promessas a Jeová bem adequadas à personalidade de cada um, mas que, por isso mesmo, provavelmente jamais irão cumprir:

LUÍSA – *(De joelhos, erguendo as mãos)* Jeová, seremos mais fiéis, menos cobiçosos de homens que já pertençam à outra mulher...

BERTA – *(Ajoelhando também)* Seremos menos fofoqueiras, Jeová... Falaremos menos mal da vida alheia...

VICE-GOVERNADOR – *(Fazendo o mesmo, isto é, ajoelhando e pondo as mãos)* Nós vamos melhorar a qualidade de vida, Jeová, eu juro, nós vamos... Reformar a secretaria de segurança... Aprimorar a fiscalização... Moralizar os civis... Aumentar as multas, tabelar os hortigranjeiros...

SECRETÁRIO – Distribuir renda, controlar a inflação, implantar a honestidade...

VICE-GOVERNADOR – Vamos respeitar os direitos humanos, aumentar o policiamento ostensivo, dialogar com a oposição... Jeová eu te prometo, nós vamos ter liberdade!

No final do espetáculo o autor deixa claro que a cidade de Sodoma perdeu sua única oportunidade de salvação e, conforme a Bíblia acabou sendo dizimada. Uma derradeira e solene locução ecoa no teatro quando as luzes se apagam, dizendo: “Sodoma e Gomorra foram destruídas vinte anos depois para servir de exemplo às megalópoles do futuro. Mas a julgar pelas megalópoles do presente, o exemplo de Sodoma e Gomorra não serviu de nada”.

João Bethencourt justifica a fala final que soa através das caixas de som do teatro na já conhecida voz do “narrador”, numa entrevista bem-humorada, concedida à repórter Jussara Rechaid, ao jornal *A Última Hora*:

Sodoma e Gomorra trata da destruição dessas duas cidades bíblicas aplicadas às megalópoles da atualidade. Portanto, Sodoma é uma sátira. Porque Sodoma e Gomorra existem até hoje e, o fato de Deus ter destruído essas duas cidades por comportarem um excesso de pecadores mostra uma certa discriminação por parte de Deus. Afinal, as grandes cidades continuam tendo os mesmos pecadores até hoje. Nesta Sodoma e Gomorra desfilam tanto as classes dirigentes quanto as outras classes com suas formas específicas de corrupção. É um tipo de comédia alegre e pessimista, bem-humorada e descrente. Uma mistura da alegria de viver com uma espécie de desilusão da vida por ela não ser aquilo que a gente gostaria. (RECHAID, J. Sodoma e Gomorra - Será que numa cidade de 5 milhões de habitantes não existem 10 homens bons? *Jornal A Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 jul.1977, p.23.).

João Bethencourt sempre deixou claro sua predileção pela encenação que privilegia o texto. Ele, como autor e diretor, já escrevia em função da direção, ou seja, as ideias nasciam juntas, como se a escrita e a ação não pudessem se desconectar. Na prática, a maioria de seus textos foi dirigida por ele mesmo que tinha resistência em entregá-los a terceiros, exceção feita ao seu amigo e colega de profissão, o diretor e professor, fundador do Teatro de Arena, José Renato²⁰.

²⁰ José Renato é o nome artístico de Renato José Pécora (1926-2011), diretor fundador e idealizador do Teatro de Arena que assina a direção do espetáculo *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), lançando o primeiro texto de Gianfrancesco Guarnieri. A partir daí dirige várias encenações marcantes no teatro brasileiro: *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal; *Os Fuzis da Sra. Carrar* (1962), de Bertolt Brecht; *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, em 1962, cuja direção garante a ele o Prêmio da Associação de Críticos do Rio de Janeiro. Em 1972, além de dirigir, José Renato é coautor, juntamente com Paulo Pontes e Milton Moraes, de *Um Edifício Chamado 200*, comédia de costumes, sucesso de bilheteria e que, pelo tipo de humor, foi muitas vezes atribuída a João Bethencourt. Em 1970 ingressa como professor de direção teatral na Escola de Teatro da FEFIERJ (atual UNIRIO), atividade que exerce até 1996, ao se aposentar. A partir dos anos 1980 constrói uma parceria artística com João Bethencourt, com quem descobriu muitas afinidades artísticas: ambos tiveram a oportunidade de estudar teatro no exterior nos anos 1950, sendo que José Renato cumpriu estágio na França no *Théâtre National Populaire*, TNP, de Jean Villar. Os dois possuíam um apuro técnico em relação ao espetáculo e à escolha do elenco, porém João Bethencourt transmitiu para José Renato seu gosto pelos comediantes mais populares e José Renato passou para João Bethencourt sua apurada visão para cada detalhe da encenação, um feliz casamento artístico digno de estudo. Dentre os textos que João Bethencourt traduziu e José Renato dirigiu estão: *Viva Sem Medo Suas Fantasias Sexuais* (1981) de John Tobias, *Mulher, Melhor Investimento* de Ray Cooney, entre outras comédias de sucesso. Também dirigiu textos originais de João Bethencourt: *Brejev Janta Seu Alfaiate* (1984); *Sigilo Bancário* (1989) e *O Santo e o Bicheiro* (2001), entre outros.

Em uma de suas aulas sobre o encenador francês Jacques Copeau na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 23 de maio de 1983, João Bethencourt declara que se alinha ao pensamento artístico do diretor francês num aspecto fundamental: “Jacques Copeau era um servidor do autor, para ele a direção ideal é a que não se vê: era o anti-diretor vedete. A expressão da peça deveria ser a do ator”. E continua a aula discorrendo sobre o assunto: “Por ser autor não concordo com interferências do diretor que não digam respeito ao texto”.

O diretor de *Sodoma e Gomorra* afinava-se com um estilo de interpretação que tinha raízes nas concepções de Jacques Copeau, no que diz respeito à maneira de como abordar um personagem. Diferente de Stanislavski, o estudo da personagem pelo ator e diretor de uma peça, na concepção do encenador francês, deveria partir da análise dramática do texto - não a psicologia de biografia, mas sim o que funciona no texto como uma verdade estética e psicológica. Para melhor explicar esse conceito, João Bethencourt dá como exemplo a interpretação de um determinado ator da *Comédie Française*, ao criar o personagem Harpagão, na peça de Molière, *O Avaro*. Abaixo a transcrição de trecho desta aula ministrada em 23 de maio de 1983:

Como se representava usualmente *O Avaro* de Molière? Como um velhinho mal-humorado, bem “nhém, nhém, nhém”... resmungando o tempo todo. Porém o ator francês faz um Avaro simpático, comunicativo, até gentil, com uma característica: ele tem absoluta certeza de que está com a razão e os outros todos estão errados. Mas isso numa boa, quer dizer, ele não ficava berrando que estava certo, tinha uma segurança e certa altivez, mas sem ser agressivo. Era de morrer de rir! Era extraordinário! Então o que é isso? É a análise dramática do texto. Isso não é uma psicologia de biografia de personagem, de que o pai dele não tinha dinheiro e que a mãe não lhe dava comida, então ele se tornou avaro. Não tem nada a ver. É outra abordagem completamente diferente. É uma análise dramática do texto, ou seja, o que funciona no texto como uma verdade estética e psicológica, mas sem partir de uma psicologia realista.

Por outro lado, o espetáculo *Sodoma e Gomorra* é tratado de forma realista pelo diretor, como sugere o texto, apesar da situação extraordinária do profeta Abraão surgir

em meio a uma repartição pública. Isso, entretanto, como cada detalhe da peça, é bem plantado pelo autor no sentido de passar credibilidade à plateia quanto ao enredo. No caso desse personagem, justifica-se a estranha figura, numa cena em que Luísa, esposa do General Farrah, reconhece o profeta como sendo seu “guru” e amigo com quem gostava de tomar bons conselhos e que já havia feito inúmeras adivinhações, inclusive ganhar na loteria dezenas de vezes, sempre repassando o prêmio aos mais necessitados. Esse tipo de relação guru-discípulo, que estava tão em voga nos anos 1970, faz com que haja imediata identificação com o público que continuava a seguir o fantasioso enredo sem nenhum ruído. Nesse caso, a direção trabalha com contraste, pois coloca literalmente o profeta Abraão com um figurino que lembra o personagem bíblico, longa túnica amarrada por uma corda na cintura, porém com interpretação naturalista como a dos outros personagens da trama. Nesse quesito interpretação, aliás, os atores escolhidos pelo diretor, usavam recursos como a triangulação, já vista no capítulo anterior, a inclusão dos cacos e, principalmente, o tempo da comédia que é justamente o ritmo preciso que faz a piada acontecer. André Villon, Jorge Dória e Milton Moraes faziam quase que um duelo de piadas e jogos cênicos, sem perder a narrativa ou seus respectivos personagens. Sem falar em Suely Franco, atriz com plena verve cômica para enfrentar essas “feras” do humor. Ainda acerca dessa interpretação voltada para o humor, o diretor privilegia seu elenco que tem a responsabilidade de contar a história através dos personagens criados numa linha de interpretação dramática: segundo o professor João Bethencourt ainda na aula sobre Jacques Copeau sobre a análise dramática do texto, trata-se de escolher o que funciona e o que não funciona ali. A busca é por uma verdade estética e psicológica, mas sem partir de uma psicologia realista. Esse tipo de abordagem do personagem favorece o humor, pois os atores de comédia ficam aptos a dar bruscas viradas em seus personagens ao longo da trama, sem

ter a preocupação com a coerência de uma verdade psicológica interior que poderia restringir o comediante.

3.3. Cenários, Figurinos, Iluminação e Sonoplastia

Os cenários e figurinos também seguem uma linha realista, sendo que o segundo traduz a personalidade dos personagens pendendo, porém, para a sofisticação. A crítica da peça feita por Edgar Moura Brasil para o jornal *A Tribuna da Imprensa* comenta sobre os figurinos:

Já o tarimbado Colmar Diniz assina figurinos muito engraçados, que não perdem a chance de satirizar os personagens. (BRASIL, E.M. Sodoma e Gomorra na Cinelândia. Jornal *A Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 10 ago.1977, p.14).

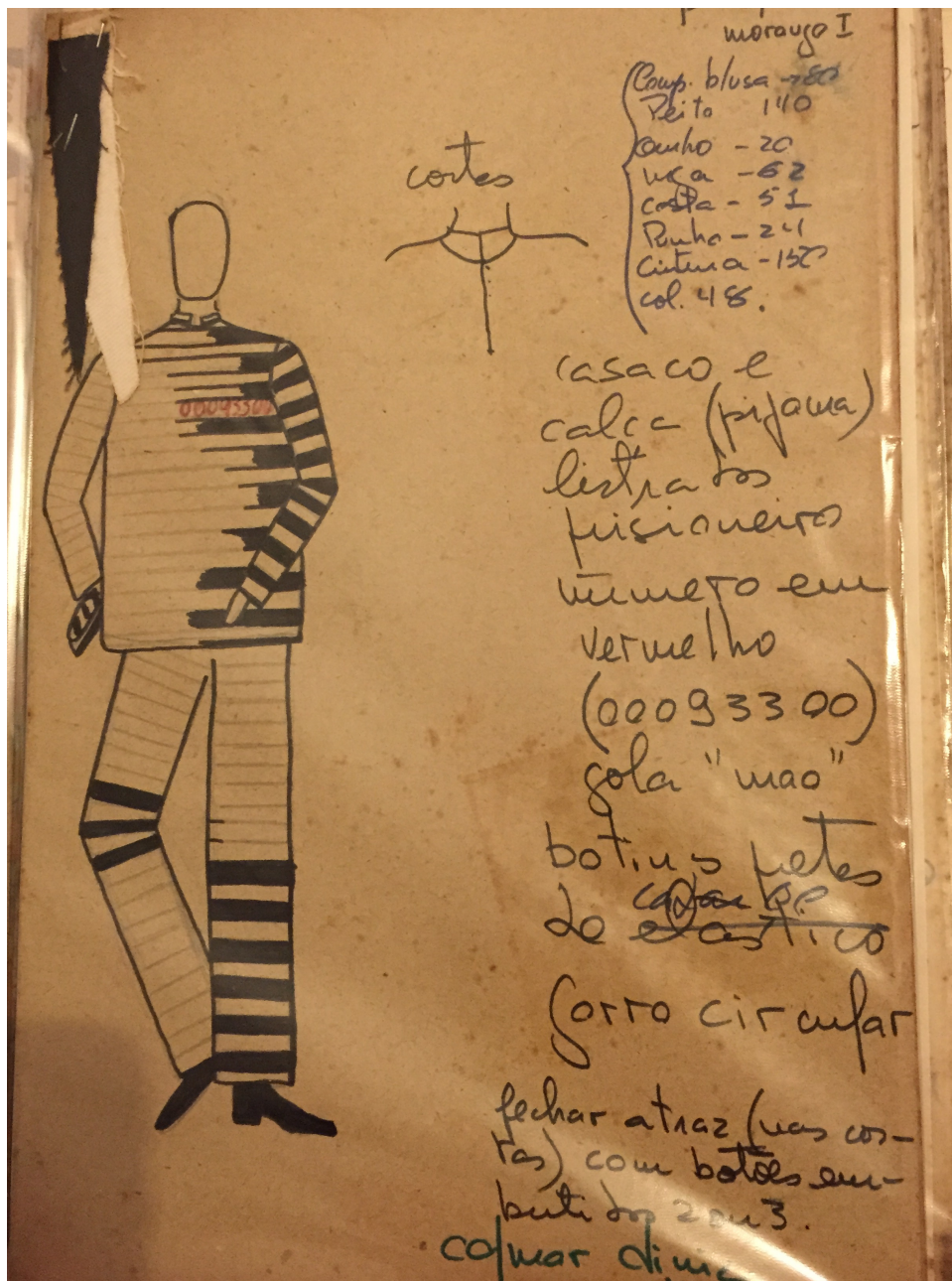
À medida que vai se aproximando a hora da destruição da cidade, as figuras vão ficando cada vez mais elegantes. Na cena final, que seria uma festa de fim de mundo, mas na última hora torna-se uma comemoração pela salvação, ainda que temporária, da cidade de Sodoma, os dois casais protagonistas, Bernardo e Luísa, D. Berta e o General Farrah, estão em trajes de espetáculo de ópera: o secretário Bernardo Salomeno, vendo como inevitável a hora derradeira de Sodoma, resolve dar uma festa e surge trajando um elegantíssimo *smoking* trazendo nas mãos uma bandeja de uísque e salgadinhos, fumando um cachimbo. Indagado por Luísa, sua amante, como tinha conseguido ir pra casa trocar de roupa em meio à sucessão de terremotos que acontecem na cidade, o Doutor Bernardo responde: “Um bom anfitrião pensa em tudo. Mandei vir vestidos da ópera estadual: um deles há de servir em você. O que sobrar você deixa pra Berta”.

Sendo assim, depois da última negociação de Abraão com Jeová, onde o primeiro consegue convencer o segundo de que as dez pessoas honestas estavam em

território sodomita na hora combinada e a festa de fim de mundo passa a ser o principal foco. Os dois casais protagonistas valsam em trajes emprestados da “ópera estadual”, elegantírrimos, caracterizando o alegre *gran finale* de um *vaudeville*. Já os personagens do profeta Abraão e do presidiário Morango, vestem algo mais caricatural, o profeta uma túnica amarrada por uma corda na cintura e Morango com calça e blusão listrados em preto e branco, típico de prisioneiros. Isso traduz uma faceta da linguagem do espetáculo que, trabalhando com contrastes, veste a maioria do elenco realisticamente, para ressaltar as outras duas figuras inusitadas na trama com trajes que beiram a caricatura.



Desenhos de Colmar Diniz para o figurino do Profeta Abraão, interpretado por André Villon e testes para o figurino das mulheres para valsa final. Sodoma e Gomorra, 1977.



Desenho de Colmar Diniz para o figurino do personagem Asdrúbal Morango (o presidiário), interpretado por Procópio Mariano. Sodoma e Gomorra, 1977.

O cenário, como já mencionado antes, é uma repartição pública com ares de biblioteca, porém caracterizado por certa desordem. Na primeira cena, inclusive, a secretária Berta, primeiro personagem a entrar em cena, chega arrumando o ambiente onde encontra um rádio ligado e até balde, vassoura e pano de limpeza largados num canto do cenário que ela, resmungando, retira. Essa é uma forma realista de já ir

transmitindo informações ao público sobre que tipo de repartição pública se trata e, conseqüentemente, uma prévia do jeito de ser do próprio Secretário de Justiça, o Doutor Bernardo Salomeno. Outra importante função do cenário no espetáculo é marcar a intensidade dos terremotos que vão ocorrendo ao longo da representação. A medida da força do fenômeno natural, na verdade os sinais da ira de Jeová, se fazem notar conforme vai sendo destruído o cenário. No final da peça, resta uma espécie de escombros da Secretaria de Justiça Social, uma clara metáfora visual que sinaliza que, apesar de Jeová ter dado nova chance à população de Sodoma, aquilo tudo ficou muito danificado e talvez de maneira irreversível, como na história bíblica original.

O outro ambiente da peça é um estúdio de televisão que, propositadamente é feito no proscênio, na frente das cortinas fechadas: isso possibilita que enquanto essa cena aconteça, o cenário principal, a Secretaria de Justiça Social e Turismo, sofra a mutação atrás do pano para a cena seguinte, em consequência dos terremotos acontecidos até aquele momento na trama. Esse programa de entrevistas, comandado pelo secretário Bernardo Salomeno é ambientado com os personagens sentados numa grande mesa colada ao pano de boca, luzes fortes na direção da cortina, como se a câmera estivesse na plateia obrigando, assim, os entrevistados a se colocarem diante dela respondendo e comentando as perguntas uns dos outros. Nessa cena, o locutor que se faz presente através de uma voz em *off* assume papel importante como espécie de apresentador do programa, ajudando, também, a caracterizar o espaço. A propósito, faz-se relevante mencionar que, durante o espetáculo, a direção utiliza muitas vezes o recurso do locutor que funciona para dividir os acontecimentos da narrativa, hora como uma voz gravada que ecoa no escuro, hora em imagens transmitidas por dois aparelhos de televisão estrategicamente localizados na plateia. As transições cênicas ocorrem com a mudança de ambiente como, por exemplo, o programa de televisão que transcorre no

proscênio mas, principalmente, através dessas vozes que ecoam no *blackout* e das imagens dos âncoras de TV, interpretados por quatro atores que se revezam ao longo do espetáculo. Essas vozes e imagens vão descrevendo o que está acontecendo na cidade a partir dos terremotos e da grande ameaça de destruição total. Essas narrações, hora são feitas por uma voz em *off*, hora surgem como a imagem de um ator no papel de um âncora de TV, acabam por estabelecer uma cumplicidade com o público. Tal recurso faz parte da linguagem do espetáculo que coaduna com a grande cena já mencionada, exatamente no meio da peça, reproduzindo um programa de entrevistas num suposto estúdio de televisão, ambientado no proscênio.

A iluminação e a sonoplastia são fundamentais em *Sodoma e Gomorra*, já que são as maiores responsáveis pelos efeitos dos terremotos, e os “estragos” no cenário. Durante os tremores, são ouvidos os estrondos previamente gravados e a luz repete um efeito de apagar e acender em ritmos variados conforme a intensidade do fenômeno.

Seguindo a linha do texto, *Sodoma e Gomorra* é um espetáculo bastante movimentado. Trata-se de uma comédia em ritmo frenético onde os personagens tem uma ação em comum e urgente que é salvar a sua cidade da destruição total em consequência da ira divina.

3.4. O “Time” de Atores

Bethencourt, tal como Paulo Pontes, tem grande admiração pelos nossos comediantes populares. Por isso, em suas peças, sempre têm lugar artistas como André Villon, Berta Loran, Milton Carneiro, Ari Leite, Carvalhinho, Jorge Dória ou Milton Moraes, muito cariocas no espírito, no drive e na capacidade de comunicação explosiva com a plateia. (BLANCO, A. *Sodoma e Gomorra: a grande crise dos homens justos*. Jornal *A Notícia*, Rio de Janeiro 04 ago.1977, p.22).

Essa prática de repetir o elenco em personagens específicos remonta a uma tradição mais antiga, que nos anos de 1970 já havia decaído. Até o final dos anos 30, o teatro brasileiro, mais especificamente o teatro que se fazia no Rio de Janeiro, utilizava-se de um esquema de produção estruturado por um movimento que ficou conhecido como A Geração Trianon onde, entre outras características, os atores se especializavam em determinados personagens dentro dos espetáculos apresentados, em sua maioria comédias de costumes. Eram os conhecidos tipos: galãs, centros, vegetes baixo-cômicos, ingênuas, damas-galãs, damas-centrais, *soubrettes*, vedetes, caricatas e, claro, as estrelas. O crítico Décio de Almeida Prado (1988) faz a seguinte descrição:

O elenco dividia-se em tipos fixos de personagens: um galã, um centro cômico, um centro dramático. Entre as atrizes: uma ingênuas, uma dama-galã (mulher já em plena posse de sua feminilidade), uma caricata (as solteironas espevitadas) e uma dama central, “que viveria no palco as mães dedicadas ou avós resmungonas e compassivas”. Assim aparelhada, com os atores cobrindo todas as idades e todas as especializações interpretativas, podia a companhia enfrentar com segurança qualquer texto, tanto mais este fora concebido quase certamente obedecendo a uma tipologia dramática. (PRADO, 1988, p.15).

A Geração Trianon teve origem nas apresentações do Teatro Trianon no Centro do Rio de Janeiro, inaugurado em 1915. Esse modelo de teatro persistiu até quase o final da década de 1930, quando entrou em decadência. Formaram-se ali, toda uma geração de atores, autores, ensaiadores e produtores dedicados a comédias ligeiras que falavam diretamente à população, que acorria em peso às várias sessões que os atores realizavam por dia, de domingo a domingo. Sempre auxiliados pela preciosa figura do ponto, o elenco estava apto a trocar de espetáculo a cada semana se fosse preciso (caso a peça não agradasse) baseado, é claro, em seus tipos fixos como descreveu Décio de Almeida Prado (1988, p.15). As companhias teatrais brasileiras da época acabaram sendo beneficiadas pela Primeira Grande Guerra (1914-1918), já que os artistas estrangeiros ficaram com locomoção restrita.

Tendo seu apogeu no Brasil nas primeiras décadas do século XX, esse período é conhecido em nossa historiografia teatral como Geração Trianon, referência ao edifício teatral que, inaugurado em 1915, tornou-se o melhor e principal teatro do Rio de Janeiro, sendo disputado pelas mais importantes companhias teatrais da época. Com a Primeira Guerra Mundial, a interrupção da vinda ao país de conjuntos estrangeiros incrementou a produção de espetáculos e da dramaturgia nacional; inteiramente dependentes da bilheteria, empresários e primeiros atores das companhias (geralmente a mesma pessoa) buscavam agradar ao público, oferecendo um repertório majoritariamente de comédias. (TROTTA, 1994, p.111-120).

Dessa intensa demanda de peças nacionais formaram-se diversos escritores de comédias, dentre eles, Gastão Tojeiro (1880-1965), Raimundo Magalhães Jr. (1907-1981), Oduvaldo Vianna (1892-1972), entre outros. No Teatro Trianon, era frequente os autores escreverem por encomenda para atores específicos, pois geralmente o primeiro ator era o dono da companhia. Nesse sentido, os exemplos de maior destaque são os atores Leopoldo Fróes (1882-1932), Procópio Ferreira (1898-1979) e Jaime Costa (1897-1967).

No caso do autor João Bethencourt, havia um ator na sua cabeça tão logo criava um personagem e sempre gostou de afirmar que seus textos só funcionam com os atores que sabem fazer humor, conhecem o tempo da piada e têm a preciosa capacidade de enxergar onde cabe o improviso. Nesse sentido, ele necessitava dessa cumplicidade e, para tanto, nada melhor que os atores que já tinham trabalho e se saído bem nos seus espetáculos anteriores, pudessem repetir e reafirmar a parceria artística.

Jorge Dória foi um exemplo de ator que firmou essa aliança com João Bethencourt, na busca do riso da plateia. No caso de *Sodoma e Gomorra*, além de Jorge Dória, havia outro extraordinário intérprete que sabia transitar com destreza pelas comédias do autor em questão: Milton Moraes. Ele havia atuado em outro texto de sucesso do autor, *A Venerável Madame Goneau* (1974) quando foi chamado para fazer o General Farah em *Sodoma e Gomorra*. Sueli Franco também mostrou afinidade com o

gênero e era outra que repetia a parceria. Anteriormente havia feito *A Cantada Infalível* (1975) de Feydeau, com tradução e direção de João Bethencourt. Essa predileção do comediógrafo por seus atores, afinados com o estilo de teatro que ele fazia e apreciava, dava margens a críticas desfavoráveis. Como foi dito anteriormente, esse tipo de comédia onde a comunicação com a plateia deveria ser direta, imediata, fenômeno que também pode ser considerado uma herança do Teatro de Revista, já praticamente extinto nos anos 1970, sofria com o imenso preconceito naqueles anos de chumbo. As peças de protesto, por exemplo, é que eram consideradas um teatro digno de ser montado pela intelectualidade brasileira. Ora, o chamado teatro comercial, como era classificada a comédia de costumes de João Bethencourt, ia contra todos esses preceitos que os intelectuais queriam importar para as artes cênicas.

Em aula dada em 11 de abril de 1972 para alunos do curso de Direção da Escola de Teatro FEFIERJ (atual UNIRIO), o autor e diretor explica e pondera sobre o método de trabalho dos atores de comédia de sua preferência:

Os atores da velha guarda, no caso inclui Jorge Dória e Milton Moraes, necessitam muito da plateia, crescem muito com a plateia: eles fazem uma espécie de primeiro esboço e depois esperam o público dirigi-los, também quando se formaram não havia direção, então quem dirigia o espetáculo era o público. (...) Todos eles são enormes improvisadores, o Milton Moraes, o Jorge Dória, o Milton Carneiro, Costinha, Fregolente, embora um tanto inibido; as mulheres: Alda Garrido, Dercy Gonçalves... Bibi Ferreira. Todos eles muito bons. Mas o Jorge ultrapassa, transborda. Eu tenho um assistente que é pago para vigiar o Dória durante a carreira da peça.

João Bethencourt sempre valorizou e admirou seus atores de comédia sem se deixar contaminar pelas duras críticas que recebeu por seus espetáculos ao longo de sua prolífica carreira. Além disso, tinha consciência de que essa criatividade e capacidade de improvisação, era um raro dom que caía como uma luva para os seus textos. Entretanto, as habilidades cômicas de seu elenco em *Sodoma e Gomorra*, por exemplo, receberam o seguinte comentário do crítico Yan Michalski:

Se sabemos que este público não faz questão de desempenhos cuidadosamente elaborados, mas vibra com demonstrações de histrionismo cômico, por que tentar extrair de Jorge Dória e Milton Moraes mais do que os habituais trejeitos e macetes que eles produzem com um pé nas costas? Ainda mais quando podemos dar a este público, de lambujem, a atuação de um comediante espontaneamente mais fino, André Villon (MICHALSKI, Y. Luz Apagada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 ago.1977. Caderno B, p.8).

Era justamente esse histrionismo cômico e os tais “trejeitos” e “macetes” criticados por Yan Michalski, que encantavam João Bethencourt, pela autenticidade e brasilidade encontradas nesse tipo de interpretação. Aqui vale citar, mais uma vez, um dos mais famosos intérpretes que fizeram sucesso no Brasil, Leopoldo Fróes (1882-1932). Trata-se de uma carta endereçada a outro grande ator de comédias, Procópio Ferreira (1898-1979), ainda no início de carreira:

Daqui a tempos, quando tiveres firmado a tua personalidade, encontrarás quem diga por escrito, nalguma gazeta mais ou menos lida, que te *repetes*, que não estudas, que és vaidoso... Não te importes. Feliz daquele que, em Arte, consegue repetir-se. (MAGALHÃES JUNIOR, 1966, p.141).

O autor João Bethencourt de *Sodoma e Gomorra* contava com as características dos comediantes escalados meticulosamente pelo diretor João Bethencourt. A escrita continha a direção de atores que deveria seguir o padrão da comédia popular desenhada pelo autor nas entrelinhas de seu texto.

Não é à toa que alguns críticos, inclusive, classificam o espetáculo como chanchada de forma pejorativa, como na crítica de Armindo Blanco:

No caso de *Sodoma e Gomorra*, e mais uma vez (até quando?) a reação do público parece dar razão a Bethencourt. A plateia diverte-se francamente, ora com a grossura rasgada do texto, ora com a nada sutil virulência dos intérpretes, que, mal contidos (ou estimulados) pela direção, beiram constantemente a chanchada. (BLANCO, A. *Sodoma e Gomorra: pra quem é, serve*. *Jornal A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 ago.1977, p.15).

Essa forma de teatro era quase proibitiva pela intelectualidade que estava descobrindo uma cena onde a palavra não deveria ser tão valorizada e o corpo e a subjetividade é que estavam sendo priorizados, muitas vezes por conta da censura.

Flávio Marinho, em sua crítica para o jornal *O Globo*, demonstra que não concordava e nem, tampouco, compreendia a direção dada por João Bethencourt a seus atores:

No elenco, Milton Moraes e Jorge Dória repousam, preguiçosamente, sobre seus respectivos estilos humorísticos já devidamente testados e consagrados pelo público. Suely Franco também limita-se a acionar chaves fáceis, num cômodo desempenho de sucesso garantido (...). Apenas André Villon demonstra um certo esforço de composição enquanto, com bom-humor, Iris Bruzzi faz uma *louquette* muito solta. (MARINHO F. Trágica Sodoma, Jornal *A Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 ago.1977, p.14).

Segundo o próprio autor, a escalação de um elenco representa, em média, noventa por cento do sucesso da peça, e João Bethencourt necessitava de atores que soubessem fazer humor, como ele mesmo gostava de repetir. *Sodoma e Gomorra* contou com elenco de comediantes de primeira linha: Jorge Dória; Milton Moraes; Suely Franco; André Villon; Íris Bruzzi e Procópio Mariano e, parte desses atores, como dizia o autor, eram excelentes improvisadores. Entretanto, a maioria dos críticos enxergava essa prática, de repetir os mesmos atores em diferentes espetáculos, como algo negativo. Um exemplo desse pensamento está num trecho da crítica feita por Edgar Moura Brasil ao espetáculo *Sodoma e Gomorra*, para o jornal *A Tribuna da Imprensa*:

Bethencourt também não arrisca praticamente nada, chamando para defender sua comédia intérpretes que sempre funcionaram (mesmo longe dele, diga-se de passagem), mas em especial ao seu lado: Milton Moraes ("Goneau"), Jorge Dória (de Plaza Suíte e A Gaiola das Loucas, sem esquecer o memorável Chicago 1930, até hoje o melhor Dória). André Villon (O crime roubado, O dia em que raptaram o Papa). Suely Franco (A cantada infalível) e Procópio Mariano (O crime roubado). Diante da novidade, aqui Iris Bruzzi, só podemos nos perguntar: "por que não antes"? (BRASIL, E.M. Sodoma na Cinelândia, Jornal *A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 ago.1977, p.19).

Para João Bethencourt era uma espécie de privilégio, poder contar com seu “time” de comediantes, que tanto prezava, admirava e confiava, dessa forma, não surpreende constatar que todo elenco já havia trabalhado com o diretor e autor antes do espetáculo *Sodoma e Gomorra*. Tal fato, portanto, não significava comodismo e nem era mera coincidência.

Paradoxalmente, em outro trecho de sua crítica, Edgar Moura Brasil parece compreender a intenção do diretor ao optar, justamente, por determinado elenco de atores, elogiando suas *performances*:

Como de hábito, o diretor Bethencourt é artesão competente, e parece já ter feito cinquenta por cento de seu trabalho diretorial na escolha do elenco. Milton Moraes e Jorge Dória ou Jorge Dória e Milton Moraes (conforme divulgação) são os grandes comediantes que conhecemos, André Villon não lhes ficando um passo atrás. Suely Franco compõe uma secretária engraçadíssima, com mais segurança do que em qualquer trabalho seu que eu já tenha visto. Iris Bruzzi é presença cheia de charme e malícia e Procópio Mariano está muito divertido no ingênuo ex-prisioneiro maupassantiano. (BRASIL, E.M. *Sodoma na Cinelândia*, Jornal *A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 ago.1977, p.19).

A declaração que o autor e diretor faz numa entrevista concedida a Flávio Marinho para o Jornal *O Globo* demonstra como ele tinha plena consciência de sua escolha artística:

Sou um diretor que adora trabalhar com o mesmo ator diversas vezes. E nisso não estou sozinho. Tenho precedentes ilustres. Inclusive acho que o trabalho rende mais. Conhecendo o ator e ele te conhecendo, as preliminares são cortadas, já foram digeridas. Então, o primeiro ensaio com um ator que já se conhece, corresponderia ao vigésimo-oitavo com um desconhecido. Como me dou bem com certos atores, eu os repito. É uma coisa ao mesmo tempo fecunda artisticamente e tranquila profissionalmente. (MARINHO F. João Bethencourt e Milton Moraes, o encontro em *Sodoma & Gomorra*. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 ago.1977. Segundo Caderno, p.2).

Comediógrafo experiente, o autor e diretor contava com a cumplicidade de seus atores: ao escalar três figuras como Jorge Dória, Milton Moraes e André Villon, fica

claro que tipo de interpretação será desenvolvido no espetáculo. O diretor precisa e espera que seus atores desenvolvam todos os seus recursos, fazendo o humor acontecer: os tempos, a triangulação com a plateia, o improvisado.

Essa identificação entre direção e elenco também era reconhecida pelos atores. Milton Moraes em seu depoimento sobre o texto em uma entrevista para Flávio Marinho, no Jornal *O Globo*, elogia a forma como João Bethencourt toca, com sutileza, em assuntos espinhosos, corroborando a ideia de que o humor, certamente contribui para que as severas críticas à sociedade e a política fiquem amenizados:

No fundo, é uma crítica ao procedimento de uma parcela da sociedade do momento, além de ser, politicamente muito engraçada. Ela toca com uma certa delicadeza, em determinados assuntos e as palavras que, aparentemente, podiam ser grosseiras são colocadas de uma forma que parece uma bolsa feita por um artesão da Praça General Osório. É um texto muito caprichado e político – embora o João diga que se trata de uma peça religiosa. (MARINHO F. João Bethencourt e Milton Moraes, o encontro em Sodoma & Gomorra. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 ago.1977. Segundo Caderno, p.2).

A partir dessa relação de confiança e admiração, João Bethencourt permitia e até contava com as improvisações a partir de seu texto. O “caco” era mais um elemento no jogo cênico da comédia. O encenador acompanhava as representações e sendo também autor, ia cortando ou mantendo determinados improvisos e marcas acrescentadas pelo elenco. Como ele mesmo diz acima, num trecho de seu curso de direção, o público servia, também, como diretor e a partir dessa relação a peça ia se transformando como uma obra em desenvolvimento. O ponto final só era dado quando a temporada era encerrada. Nesse momento, o autor tinha por hábito reescrever a versão definitiva de seu texto com os acréscimos e cortes feitos durante a carreira da peça, muito em função da resposta do público.

Em depoimento a Rodrigo Murat (2007, p.77) no livro *O Locatário da Comédia*, João Bethencourt afirma: “Na Europa, o ator que *caqueia* não é bem aceito. Nos Estados Unidos, tem um acréscimo de direito autoral”.

Em *Sodoma e Gomorra* o espaço da improvisação tornou-se bastante amplo por alguns motivos: o texto além de ser atual para a época, falava de assuntos polêmicos, como a situação política do país, sobretudo a corrupção e a forma altamente questionável como os políticos conduziam assuntos fundamentais para população. Além disso, o elenco contava com três comediantes experientes na arte do improviso criando e rebatendo com outros cacos o que havia acabado de ouvir do colega, num jogo conhecido, transitando, com destreza, pela linguagem que o diretor tanto apreciava. É o próprio autor que fala sobre a entrada do personagem de André Villon na peça, referindo-se à capacidade de improvisação de seus atores:

Um profeta, com cajado e tudo – feito pelo ator André Villon –, chega a Sodoma e anuncia ao secretário de Cultura, interpretado pelo Dória, que o mundo vai acabar. O secretário, que tivera um dia hediondo, cheio de problemas, diz: – É a primeira notícia boa que recebo hoje. Em seguida, o Dória, com aquela proverbial capacidade de improvisar, olhou para o cajado e disse: O senhor tem um cajado enorme. E o Villon na hora rebateu: “É de família”. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p.117).

Milton Moraes, por exemplo, que fazia o personagem do vice-governador, o General Farah, certo dia inventou que os pombos na janela da repartição andavam fazendo um barulho estranho, um som que lembrava certa palavra: “Corruptos! Corruptos!” O comediante falava isso imitando o movimento dos pombos, usando seus braços como se fossem asas. O personagem dizia, ainda, que “teria mesmo que mandar prender essas aves para investigação!”.

O público, de certa forma, exorcizava com gargalhadas acontecimentos desagradáveis do dia-a-dia daquele momento político. Também quase tudo era permitido dizer naquele contexto, afinal, como observou o ator Milton Moraes, os

personagens estavam num tempo muito anterior, uma época que remontava a uma passagem bíblica. Mesmo assim, a peça ficou censurada por quase duas semanas em função de um dos cacos de Jorge Dória, afinal ele não contava com a presença de militares na plateia.

E o espetáculo parou: “Hoje vou comer um brigadeiro!”

Numa noite, quase no final do espetáculo, na cena em que os personagens combinam de fazer uma festa para comemorar a não destruição de Sodoma, Jorge Dória, que interpretava o General Farah, disse: “Que bom! Hoje vou comer um brigadeiro”. A audiência veio abaixo, com gargalhadas ensurdecedoras, exceção feita a um grupo de militares que estava na plateia. O próprio João Bethencourt comenta o acontecido na sua biografia:

Lá pelas tantas, tem uma festa, com uma lauta mesa de doces, e o Dória inventou de dizer: *Hoje, vou comer um brigadeiro!* A plateia estava cheia de militares que não acharam a menor graça. Resultado a peça foi suspensa por duas semanas. Mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, Sodoma foi um enorme sucesso e recuperou as finanças do Teatro Mesbla. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 117).

A peça ficou interdita por duas semanas, e o produtor Jorge Ayer foi obrigado a ir a Brasília para salvar a temporada de *Sodoma e Gomorra*. Essa interrupção abrupta da temporada causou, aliás, comoção por parte da imprensa e também da classe teatral, apesar das restrições que a intelectualidade fazia ao espetáculo.

A carreira da comédia “Sodoma e Gomorra: o último a sair apaga a luz”, no Teatro Mesbla, foi abruptamente suspensa na passada sexta-feira, por determinação da Censura comunicada à empresa por volta das 18 horas, quando a lotação para a sessão da noite (500 lugares) estava praticamente esgotada. A suspensão deverá valer por 15 dias, até que o produtor Jorge Ayer e o autor João Bethencourt procedam a substanciais modificações no texto da peça e no **sentido** do espetáculo. (...) Justamente, ao optar por uma comédia de êxito comercial previsível, “Sodoma e Gomorra”, Ayer

esperava ressarcir-se dos prejuízos anteriores. E ia a caminho disso: a peça, cuja montagem significou um investimento de Cr\$ 500 mil, já fizera entrar nas bilheterias um milhão e meio de cruzeiros. E as expectativas eram de mais uns dois milhões, até o fim do ano. (...) O autor agride à esquerda e à direita, numa terapia de xingamento que não poupa nem mesmo a crítica teatral. E as gargalhadas funcionam como uma catarse: depois de duas horas de riso, o público sai manso e dócil, pronto à guerra de sempre pela sobrevivência, segundo as regras vigentes. (...) O ideal seria que se devolvesse ao público o seu direito de consumidor e juiz. Quem ia ver “Sodoma e Gomorra” sabia exatamente o que lhe estava sendo proposto: um pouco de má-língua, cínica e desaforada, idêntica à que se pratica no recesso dos salões, não sobre a natureza dos regimes políticos, mas sobre a corrupção humana em todas as épocas, de acordo com a Bíblia. (BLANCO, A. Brincadeiras proibidas. *Jornal A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 set.1977, p.18).

Já no jornal *O Globo*, a crítica Tania Pacheco publica em 30 de setembro de 1977:

Sodoma e Gomorra: o último a sair apaga a luz ficou treze dias suspensa, num *castigo* determinado pelo departamento de Censura. A peça estava garantindo ao produtor Jorge Ayer uma entrada de cerca de Cr\$ 230 mil semanais; Cr\$ 460 mil, se levamos em consideração essas quase duas semanas, “proibidos” à produção. Não foram *suspensos*, entretanto, os pagamentos sob a responsabilidade da companhia. (...) Assim, além de deixar de receber cerca de Cr\$ 460 mil, Ayer precisou desembolsar Cr\$ 86 mil, para não fazer teatro. Consta que a suspensão foi devida aos “cacos” introduzidos na montagem por um dos atores. Consta que a Censura manteve sua posição anterior com relação ao texto de João Bethencourt, liberando e proibindo as mesmas falas antes liberadas ou proibidas. Interessa menos, entretanto, discutir “cacos” ou falas. O inaceitável é e será, sempre, a mera existência da Censura. (PACHECO, T. Um teatro dividido entre prêmios em suspenso e peças castigadas. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set.1977. Segundo Caderno, p.6).

A volta da temporada também foi assunto na imprensa, que comemorou o feito:

Deviam ser quinze dias de suspensão, mas ficaram reduzidos a dez: quarta-feira última, após um ensaio geral em que foram feitos alguns cortes no texto, de acordo com disposições superiores, a comédia de João Bethencourt, “Sodoma e Gomorra, o Último a Sair Apaga a Luz”, estava liberada para reiniciar sua carreira no Teatro Mesbla. (...) A carga satírica da peça terá sido considerada alusiva a situações atuais e não propriamente bíblicas. A censura alegou, também, que alguns cortes feitos antes da estreia, não estavam sendo respeitados. De qualquer modo, a peça está de volta e baseando sua força, sobretudo, no talento dos intérpretes, entre eles três verdadeiros “monstros sagrados” do teatro brasileiro, Milton Moraes, Jorge Dória e André Villon e duas comediantes, Sueli Franco e Íris Bruzzi, cuja comunicabilidade histriônica corre a par de um envolvente

fascínio pessoal. A renda da peça já chegara ao milhão e meio de cruzeiros, nos 50 dias de carreira que antecederam a suspensão. Tudo indica que a afluência de público, agora, será maior ainda, inclusive porque os cortes em nada afetaram o potencial da peça, enquanto diversão e fonte torrencial de gargalhadas. (BLANCO, A. A Volta de Sodoma e Gomorra. Jornal *O Dia*, Rio de Janeiro, 02 out.1977, p.2).

Mesmo com a liberação da peça, o produtor Jorge Ayer a manteve em cartaz por mais quarenta cinco dias e retirou o espetáculo de temporada ainda em pleno sucesso: ele temia nova intervenção da censura por ser um texto visado desde antes da estreia e por ter um elenco com irresistível capacidade de criação.

Deviam ser quinze dias de suspensão, mas ficaram reduzidos a dez: quarta-feira última, após um ensaio geral em que foram feitos alguns cortes no texto, de acordo com disposições superiores, a comédia de João Bethencourt, Sodoma e Gomorra, o Último a Sair Apaga a Luz, estava liberada para reiniciar sua carreira no Teatro Mesbla. Só que, diante do desfecho (e mesmo redução de pena) não se pode dizer “tudo bem”. A verdade é que o produtor Jorge Ayer sofreu prejuízos irrecuperáveis, que ele estima em pelo menos Cr\$ 300 mil. (...) Agora, Ayer anuncia apenas mais 45 dias com a Sodoma. Teme a repetição dos problemas, devido às características da peça. E já na próxima semana deverá iniciar os preparativos de nova montagem, para não voltar a ser surpreendido de mãos vazias, por eventuais punições. (BLANCO, A. A Volta de Sodoma e Gomorra. Jornal *O Dia*, Rio de Janeiro, 02 out.1977, p.2).

Por esse episódio vemos que a comédia de costumes de João Bethencourt atingiu a censura federal não só pelos improvisos de seus atores, mas, também, pela temática espinhosa que, à sua maneira, fazia severas críticas ao governo brasileiro daquele período.

3.5. Uma Comédia de Muitos Costumes

É com extrema habilidade e bom-humor que João Bethencourt vai ambientando sua peça, passada cinco mil anos antes de Cristo, em pleno Rio de Janeiro de 1977,

dando espaço para a plateia ir se identificando e rindo das próprias mazelas, ao longo da encenação, como convém a uma comédia de costumes.

Abaixo alguns fatos ligados ao cotidiano dos cidadãos cariocas / brasileiros que são habilmente colocados pelo autor de modo a servir para o melhor andamento da trama, ao mesmo tempo em que vai causando maior identificação com o público:

1) A referência à autoridade de cuecas logo na primeira cena do primeiro ato. O Secretário de Justiça Social, Doutor Bernardo Salomeno, figura pública, político famoso, surge de cuecas e assim permanece por algum tempo, inclusive sendo flagrado por seu colega e comparsa, o vice-governador, General Farrah. Essa imagem é uma referência cômica à situação análoga, quando o Deputado Barreto Pinto, cassado em 1949, se deixou fotografar trajando cuecas numa entrevista dada à Revista Cruzeiro em 1946.

2) Toda a segunda cena é passada no proscênio do teatro, simulando o estúdio de um programa de entrevistas na televisão. Essa escolha não é simplesmente um recurso estético, mas principalmente, uma crítica ao modo como qualquer assunto é tratado pela mídia, em especial a televisão: sem consistência, intercalando, por exemplo, um irônico anúncio do Banco Sodoma, que diz estar aumentando os juros em 40% visando baixar a inflação, com uma entrevista com o profeta Abraão sobre a total destruição da cidade de Sodoma e de todos os seus cidadãos.

3) O outro recurso é como o personagem Jeová entra em cena “incorporando” em dois personagens emblemáticos na época: o vice-governador, General Farah, e em seu primo, quase seu sócia, o guerrilheiro El Tigre. Exatamente dois políticos rivais, são sócia um do outro, revelando uma fina ironia do autor, dando conta de como dois opostos podem, metaforicamente, se igualar na forma de impor suas ideias e estabelecer o poder, ou seja, ambos nada democráticos. Além disso, essa prática proveniente das

religiões de origem africana como Umbanda e Candomblé eram extremamente populares naquele momento. Era uma referência facilmente assimilada pelo público: tratava-se do famoso “baixar o santo”. Esse recurso foi, inclusive, comentado numa das críticas do espetáculo:

(...) a peça, embora situada em outras comarcas e supostamente em tempos bíblicos, se refere à nossa realidade imediata. Quando um personagem diz “este é um país com mais terreiros de macumba do que escolas” ou se menciona o ex-diretor do DETRAN, evidentemente não se está falando nem de Sodoma, nem de Gomorra”. (BLANCO, A. Sodoma e Gomorra: pra quem é, serve. *Jornal A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 ago.1977, p.15.).

A prática de usar fatos e personagens verídicos como inspiração, de preferência que gerem o humor, como os exemplos citados acima, faz parte do repertório do autor João Bethencourt. Ele era assinante de cinco jornais diários, sendo um deles americano e dispndia parte de sua manhã lendo esse material para, em seguida, recortar notícias e matérias que lhe chamassem atenção ou pelo inusitado ou por algum hábito e modismo do momento, colocando todos esses recortes nas paredes de seu escritório. Estudando a obra de João Bethencourt, não é difícil perceber como o autor, da mesma forma que acontece em *Sodoma e Gomorra*, o *Último a Sair Apaga a Luz*, lança mão de temas contemporâneos na maioria de seus textos. Por exemplo, na peça *Cinderela do Petróleo* (1976), o personagem de um sheik árabe divide o protagonismo com a moça francesinha:

A ação da peça coincide com a época do grande aumento do petróleo e do domínio árabe. Numa fabulosa festa em Paris, uma francesinha perde o sapato e um sheik que se interessa por ela, fica com o sapato na mão. No dia seguinte, toda a diplomacia, de olho em fazer negócio com o sheik, sai em busca da dona do sapato. O sheik é uma figura simpática e cômica. Foi um dos melhores papéis da carreira de Felipe Wagner. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p.115).

É relevante observar que em *Cinderela do Petróleo* havia um recurso cômico notável: o personagem do sheik não falava português, era traduzido o tempo todo. Na

realidade, ele falava “árabe”, mas era uma língua inventada pelo ator e pela direção, o que dava margem a muitos momentos cômicos no espetáculo. O equivalente a esse tipo de recurso cômico, com pitadas de *nonsense*, em *Sodoma e Gomorra* seria a “Dança do Sapo”: tratava-se realmente de uma dança praticada pelo povo nas ruas e comunidades a fim de provocar terremotos. No espetáculo, “a Dança do Sapo” é feita a primeira vez pelo primo do General Farah, que tem uma semelhança física fora do comum com ele. Trata-se do guerrilheiro El Tigre, que além de primo, é inimigo ferrenho do General.

Na transição de cena, quando a peça vai mudar para o cenário do estúdio de televisão, ainda no *blackout*, dois locutores falam dos terremotos e explicam esse novo fenômeno nacional:

LOCUTOR I - Quarta-feira, 15 de março, um belo dia primaveril. Você é feliz porque vive em Sodoma. O terremoto que destruiu o Estádio Central, felizmente não causou vítimas, apenas danos materiais. Em Sodoma até os terremotos são benignos, cordiais. As autoridades agradecem e elogiam a calma e o espírito cívico da população - e comunica que já fuzilou quinze saqueadores.

LOCUTOR II- O abalo sísmico teve como causa um movimento de reajuste da crosta terrestre, que é perfeitamente normal. São ridículos os boatos que atribuem a Jeová a intenção de destruir Sodoma. Nunca nossas relações com Jeová foram tão boas: o Embaixador de Israel confirmou inclusive recente acordo cultural entre os dois países, cuja assinatura se procederá em breve.

LOCUTOR I - Muito mais ridículas são as versões que atribuem ao terremoto à “Dança do Sapo” tal como é praticada nas favelas e no meio da população de poder aquisitivo mais baixo. Dr. Marsala, chefe do Instituto de Sismologia declarou a respeito o seguinte:

VOZ MARSALA (Tom irônico) - Realmente nos meus trinta anos de sismólogo nunca vi dança provocar terremotos por maiores e por mais desesperadas que sejam as multidões que a dançam simultaneamente. A crosta terrestre tem resistido impactos bem maiores que as do ritmo do “sapo”.

LOCUTOR I - E atenção: a “Dança do Sapo” como é chamada acaba de ser proibida em todo território nacional.

O tema de *Bonifácio Bilhões* (1975) é a loteria esportiva, quando o hábito de preencher volantes e apostar nos treze jogos de futebol, era extremamente popular. Além disso, o protagonista é um tipo muito conhecido naquela década: o intelectual de classe média, naturalmente de esquerda, que escreve artigos e dá aulas pregando a igualdade social, mas sofre com algumas idiossincrasias como gostar de tomar uísque importado e outros luxos e confortos. João Bethencourt discorre sobre seu texto:

Conta a história de um homem simpático, que dá palpites a alguém que conhece na loja de lotecas, um intelectual da classe média, Walter. O prêmio, se ocorrer, deverá ser dividido pelos dois. Acontece que o tal Walter ganha o prêmio máximo e quando Bonifácio vem receber o dele, Walter nega a promessa que fez. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p.110).

Já em *Frank Sinatra 4815* (1969) o autor optou por usar como fato deflagrador da comédia, o sonho de uma adolescente de classe média com determinado número de um cavalo de corridas. Essa peça tem uma das cenas mais memoráveis da dramaturgia brasileira interpretada pelos atores Paulo Gracindo e Mário Lago. A plateia fazia uma espécie de torcida durante a cena:

É a história de uma menina que sonha com cavalos correndo, um número aparecendo e uma voz gritando: A velha bruxa caiu! Ela conta o sonho à família, decidem que se trata de um *sweepstake* e ficam loucos para achar o bilhete com o tal número. Acabam conseguindo. Na etapa seguinte, sorteiam o bilhete com um certo cavalo. Não é o melhor cavalo do páreo, mas tem chance. No domingo, se mandam para o Jockey, menos o dono da casa, que fica trabalhando. Aparece, então, o proprietário do cavalo querendo comprar o bilhete. Esta cena que eu achava que ia ser chata – o Mário Lago querendo convencer o Paulo Gracindo, que era o chefe da família, a vender o bilhete – tornou-se o ponto alto. O público torcia: Não vende, vende... Resultado: eles seguem negociando em off, enquanto a corrida se desenrola com a família torcendo em primeiro plano. O Frank Sinatra vence, a família celebra, e o público não sabe se o Paulo Gracindo vendeu ou não o bilhete para o Mário Lago. Foi meu primeiro texto de grande sucesso, tanto no Rio quanto em São Paulo (...). Esta peça fez parte da comemoração dos 20 anos do Teatro Copacabana e eu a dediquei a quatro grandes amigos: Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Stélio Roxo e Pedro Balázs. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p. 82-83).

Essa cena da negociação do bilhete na peça *Frank Sinatra 4815*, encontra o equivalente em *Sodoma e Gomorra*, quando o profeta Abraão começa a negociar com Jeová o número de pessoas honestas que ele necessita encontrar para salvar a cidade da destruição, passando de cem para dez pessoas, em pleno programa de televisão, onde Jeová está ironicamente encarnado na figura do General Farah. Tal momento era hilariante no espetáculo, mas também, nutria certo suspense diante de quais seriam as reações de Jeová diante da insistência de Abraão, semelhante ao “vende, não vende” que provocava o momento do bilhete do *sweepstake* em *Frank Sinatra 4815*.

Essas referências diretas e populares eram um dos métodos através do qual João Bethencourt procurava estreitar o contato com a plateia, que sempre foi seu guia predileto como demonstra comentário abaixo pinçado de sua biografia:

Fazer teatro não é opção, é fatalidade. (...) Servimos a dois patrões – o público, tão variável no seu gosto quanto nós nos nossos humores – e a crítica e os burocratas da cultura, que têm uma imagem estabelecida do que a KULTURA deva ser e não perdoam quando deles discordamos. (BETHENCOURT, *apud* MURAT, 2007, p.158).

Em *Sodoma e Gomorra*, o autor quis fazer uma clara alusão à corrupção e à falta de caráter por parte de quem deveria dar o melhor exemplo: os funcionários do governo. A peça é uma metáfora do que os brasileiros estavam passando nos anos de 1970 e ainda passam nas mãos de inescrupulosos chefes de estado, no que diz respeito à corrupção e à má administração do dinheiro público.

No texto encontramos algumas falas ditas pelos personagens que sublinham a crítica explícita do autor às instituições públicas e seus dirigentes. Algumas delas, inclusive, foram vetadas pela Censura Federal. Logo na primeira cena, a secretária Berta atende ao telefone e diz:

BERTA - Secretária de Justiça Social, Turismo e Informações... Sim... É aqui mesmo... O senhor Secretário? Ah, ele não chega nunca antes das onze...

Ele teria passado a noite aqui, trabalhando? ... Duvido muito, ele não usa a noite para trabalhar... Aliás, nem o dia... Quem está falando?

No fim da primeira cena, depois de despachar com sua secretária, dando ordens bastante questionáveis, como prender inimigos político e soltar outro corrupto em causa própria, o Secretário de Justiça Social desabafa:

SECRETÁRIO – Dona Berta, deixa eu lhe perguntar uma coisa de homem pra homem: a senhora me acha muito mau-caráter?

BERTA - Doutor Bernardo, uma boa secretária não julga seu chefe: obedece-lhe!

SECRETÁRIO - Então vou lhe dizer uma coisa: pode ser que eu seja mau-caráter; mas não estou sozinho. Aqui em Sodoma, somos a maioria esmagadora graças a Deus!

A personagem Luísa, a mulher do General Farah e Vice-governador, não se contém de raiva da secretária Berta por ter dedurado ao seu marido seu caso com o Secretário de Justiça Social e faz o seguinte desabafo:

LUÍSA - Trepas em repartição pública não dá, repartição pública não foi feita pra isso, repartição pública foi feita pra você tomar café, bater papo, ler jornal, comprar bijuteria, preencher volante de loteria esportiva, mas trepar não!

Em outro momento, durante a cena que ocorre no proscênio, simulando um programa de entrevistas, aonde o convidado é o profeta Abraão, o Secretário Bernardo Salomeno, que é o apresentador, diz ao seu entrevistado:

SECRETÁRIO - Pode falar, Seu Abraão, um programa do Secretário de Justiça Social não é censurado. Pode falar à vontade, desde que não fale mal do governo.

Ainda durante esse programa de entrevistas, num a cena quase apoteótica, aonde o próprio Jeová baixa no corpo do General Farah, Jeová responde ao Secretário de Justiça Social com a seguinte fala:

JEOVÁ (encarnado no General Farah) – Fique descansado, não vai haver eleições... Me bota uma cadeira aqui embaixo da minha bunda que esse

General de quem me apossei se cansa à toa... Manda fazer um check-up depois, estou achando que ele tem pressão alta...

Já no segundo ato, quando todos os personagens estão reunidos na Secretaria de Justiça Social para uma força-tarefa que tem como objetivo conseguir “os dez mais”, o General Farah, faz a seguinte reivindicação ao profeta Abraão:

VICE-GOVERNADOR - Profeta, eu queria fazer-lhe uma reivindicação: o senhor, por favor, não me faça mais de cobaia em suas experiências de hipnose. O senhor me obrigou a dizer barbaridades na TV.

ABRAÃO- Não fui eu, foi Jeová.

VICE-GOVERNADOR - Então o senhor pede a Jeová pra não encarnar mais em mim. Desde aquela hora eu não tenho mais sossego. As pessoas me param na rua pra pedir palpite de loteca, conselho pra educar o filho, ajuda pra conseguir noivo, passe pra curar reumatismo, sem falar nos que se atiram aos meus pés me pedindo pra eu poupar Sodoma. A TV quer assinar um contrato comigo para um programa semanal: Jeová Informal, patrocínio da Philip Morris que propõe me filmar no deserto fumando Camel. Sem falar na Coca-Cola que me dá uma nota pra subir no Monte Sinai e dizer: “E no oitavo dia eu criei a Coca-Cola”.

Tais referências diretas e explícitas ao dia-a-dia das pessoas que compareciam ao teatro suscitavam também comentários ambíguos por parte dos críticos, que chamavam essa visão da sociedade e do homem de “senso de oportunidade”:

Pode-se discordar inteiramente do teatro de João Bethencourt; pode-se discutir seus motivos para optar pela comédia comercial, sempre cheia de nomes televisivos: o que não se pode, decididamente, é desprezar um dado essencial: suas peças enchem os teatros, ficam longas temporadas em cartaz. João é um dos poucos dramaturgos brasileiros que conseguem viver – bem – da profissão. E não adianta seguir o caminho fácil do “cada povo tem o teatro que merece”: João é, também, dos autores brasileiros mais montados no exterior, na Europa. Impossível, assim, negar-lhe qualidades capazes de transcender, inclusive, as nossas desenvolvimentistas fronteiras. A principal dessas qualidades me parece ser o senso de oportunidade. (BLANCO, A. Sodoma e Gomorra: pra quem é, serve. *Jornal A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 ago.1977, p.15.).

Essa proximidade com a realidade imediata inspirava ainda mais, o trabalho dos atores no que diz respeito à criação dos improvisos, tornando a comédia de João Bethencourt ainda mais popular. *Sodoma e Gomorra, o Último a Sair Apaga a Luz*, teve

o mérito de reunir três dos melhores comediantes do Brasil, Jorge Dória, Milton Moraes e André Villon, além de ousar criticar o governo com muito humor, tendo a originalidade de buscar inspiração para o enredo numa história bíblica. Por todos esses motivos, acabou sendo interdita, mas salvou-se obtendo grande sucesso de público, apesar dos narizes torcidos dos críticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma grande interpretação no teatro proporciona um raro prazer estético dificilmente encontrado, talvez com um cantor ou músico. Inevitável o ator dominar o teatro de uma forma ou de outra. (BETHENCOURT. J. Aula ministrada na UNIRIO, no curso de Direção Teatral em 21 mar.1983).

As comédias de João Bethencourt são baseadas no ator e no texto. Essa é a característica mais marcante de sua vasta obra. Os espetáculos do diretor começavam na escrivania do autor desde as primeiras linhas. Era uma parceria entre dois profissionais, autor e diretor, numa mesma pessoa. Esse processo, porém, estendia-se nos ensaios e ao longo da temporada da peça. Frequentemente, mesmo depois de encerrada a carreira de um espetáculo, o autor dizia que precisava reescrever, ainda, o final, o segundo ato, ou determinada cena que não teria ficado bem resolvida. Essas conclusões, João Bethencourt tirava a partir do trabalho dos atores durante a temporada e a respectiva reação do público. Seus espetáculos poderiam ser denominados de obras abertas ou em construção, pois os improvisos dos intérpretes e, também, as alterações no texto feitas pelo autor eram constantes ao longo da carreira do espetáculo. Tal característica imprimia ritmo vibrante às suas comédias e tirava o elenco da região de conforto, não deixando a peça acomodar-se numa interpretação mecânica. Quando isso de alguma forma falhava, seu “time de comediantes” entrava em cena de maneira mais

agressiva: Jorge Dória, o ator com quem João Bethencourt teve mais cumplicidade e constância ao longo de sua trajetória artística certa vez durante o espetáculo *A Gaiola das Loucas* (1974) no Teatro Ginástico não pensou duas vezes: ao ver um senhor dormindo na primeira fila, entre uma piada e outra, deu-lhe um beijo na testa que o despertou em meio às gargalhadas do público. Esse tipo de comentário cênico era aceito pelo comediógrafo que, embora fosse cúmplice de seus atores improvisadores, procurava conter os exageros, pois o sentido do texto e a essência dos personagens não deveriam sucumbir, em detrimento da destruição da comédia por falta de credibilidade na trama encenada. Estamos falando de uma época onde os espetáculos faziam sessões de terça-feira a domingo, com duas sessões nos finais de semana e a tradicional vespéral de quinta-feira, ou seja, o risco de se cair numa rotina cênica era muito maior.

Muitos atores tinham dificuldade em contracenar com Jorge Dória, o comediante que esta dissertação escolheu como símbolo desse teatro. Ele levava ao extremo o jogo do improviso e fazia questão de colocar novos “cacos” a cada sessão. Tinha a ousadia de testar suas invenções com a aprovação de João Bethencourt que por sua vez não hesitava em cortar os excessos. À medida entre a condescendência com os cacos e o rigor quanto à composição de personagens, inflexões das falas e marcações, permeiam toda obra do autor e diretor. Como encenador usufruía da criação de seus atores, dando espaço e condições artísticas para isso, mas freava quando percebia que sua trama, tão bem urdida, começava a ser prejudicada por longas digressões. João Bethencourt tinha o hábito de enfronhar-se anônimo entre o público na saída do espetáculo tentando ouvir e entender suas opiniões. Era um desafio quase diário no sentido de aprimorar essa comunicação para melhor fazer funcionar a comédia. Comunicar-se com o público era, talvez, o principal objetivo de João Bethencourt, que sentia prazer ao ouvir as

gargalhadas diante de uma piada ou inflexão, criada por ele ou pelo elenco. O mais importante era que a peça funcionasse, como costumava dizer.

Esse desapego a um texto rígido e acabado, a abertura dada a seus atores e também aos outros artistas que participavam da montagem (o diretor estava sempre disposto a ouvir e entender as opiniões do cenógrafo, figurinista, iluminador, etc.) aponta para um encenador com vistas no futuro. O seu teatro não chegava a ser uma criação coletiva, mas poderia ser denominado de uma “criação colaborativa”, onde João Bethencourt mantinha ouvidos abertos a tudo que podia levar seu espetáculo a aprimorar a comunicação com o público.

Ao longo de cinquenta anos de carreira, tendo escrito praticamente uma peça por ano, João Bethencourt estreia profissionalmente no teatro no final dos anos 1950. Passou, portanto, pela geração do triunfo do autor, entrou pela época de teatro de grupo, viu nascerem as peças de protestos e as criações coletivas dos anos 1970. Depois acompanhou a valorização do encenador e também o teatro besteirol. Isso tudo, porém, mantendo suas convicções e criando seu próprio estilo baseado numa comédia com sólida carpintaria teatral, tramas bem urdidas, mas dando espaço aos seus atores para burilar o texto a partir da relação com o público, parte essencial de sua obra. Por isso é válido ressaltar que ele foi um artista que apontava para o contemporâneo desde o início de sua carreira.

Eu, como filha, atriz e diretora de teatro, afirmo que essa dissertação é um encontro simbólico com o artista que foi meu pai. Considero-me, portanto, extremamente privilegiada com herança tão rica que, a partir de agora, procuro partilhar com todos interessados pelas artes cênicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

ANDRADE, Elza de. *Mecanismos da comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário; Edusp, 1991.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: UFRGS; Edpurs, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CHAPLIN e outros. *Chaplin: cadernos de cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nova teatralogía*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Lisboa: Guimarães, 2000.

FARIA, João Roberto (Direção). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012, v.1.

FARIA, João Roberto (Direção). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, v.2.

FERREIRA, Procópio. *A arte de fazer graça*. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora, 1925.

FERREIRA, Procópio. *Como se faz rir: o que penso... quando não tenho em que pensar*. São Paulo: Falco Masucci, 1967.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; SESC São Paulo, 2006.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Rio Grande do Sul: UNESP, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MARINHO, Flávio. *Quem tem medo de besteiro?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MURAT, Rodrigo. *João Bethencourt: o locatário da comédia*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira: a graça do velho teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: USP, 1999.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Angela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus Artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*, Rio de Janeiro, 2.ed. Zahar, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Marcos. *Popularíssimo, o ator Brandão e seu tempo*. Rio de Janeiro: M. Santos, 2007.

TROTTA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920-1930. *In: O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994. p.111-120.

VENEZIANO, Neide. *O teatro de revista no Brasil - dramaturgia e invenções*. São Paulo: SESI/SP, 2013.

WALILEWSKI, Luis Francisco. *Isto é besteiro!*, o teatro de Vicente Pereira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2010

Jornais – Críticas e Matérias

BLANCO, Armindo. Jorge Dória expulsa Poiret da Gaiola. *Jornal A Última Hora*, Rio de Janeiro, 08 jul.1975, p.31.

BLANCO, Armindo. Sodoma e Gomorra: a grande crise dos homens justos. *Jornal A Última Hora*, Rio de Janeiro, 04 ago.1977, p.22.

BLANCO, Armindo. Sodoma e Gomorra: pra quem é, serve. *Jornal A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 ago.1977, p.15.

BLANCO, Armindo. Brincadeiras proibidas. *Jornal A Notícia*. Rio de Janeiro. 20 set.1977, p.18.

BLANCO, Armindo. A volta de Sodoma e Gomorra. Rio de Janeiro, *Jornal O Dia*, Rio de Janeiro, 02 out.1977, p.2.

BRAGA, Gilberto. A Gaiola das Loucas. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 03 abr.1974. Segundo Caderno, p.2.

BRASIL, Edgar Moura. Sodoma e Gomorra na Cinelândia. *Jornal A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 ago.1977, p.19.

GARCIA, Clovis. Uma oportunidade para rir sem compromisso. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, mar.1976, p.16.

LADEIRA, Célia Maria. Uma Gaiola muito louca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar.1974. Caderno B. p. 3. (Texto na íntegra nos anexos desta dissertação).

MAGALDI, Sábato. Uma boa comédia irresponsável. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 mar.1976, p.11. (Texto na íntegra nos anexos desta dissertação)

MARINHO, Flávio. A divertida questão do machismo. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 29 mar.1974. Segundo Caderno, p.4.

MARINHO, Flávio. A Gaiola das Loucas. *Jornal A Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 abr.1974, p.14.

MARINHO, Flávio. Bethencourt e Bilhões: O diretor dos dedos de ouro. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 03 dez.1975. Segundo Caderno, p.4.

MARINHO, Flávio. João Bethencourt: O dono do petróleo teatral brasileiro. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mai.1976. Segundo Caderno, p.3

MARINHO, Flávio. João Bethencourt e Milton Moraes: o encontro em Sodoma e Gomorra. Rio de Janeiro, *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 05 ago.1977. Segundo Caderno, p.4.

MARINHO, Flávio. Trágica Sodoma. *Jornal A Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 ago.1977, p.14.

MARINHO, Flávio. Bonifácio volta alegre e careca. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 13 mar.1987. Segundo Caderno, p.3.

PACHECO, Tania. O Teatro Dividido entre Prêmios em Suspenso e Peças Castigadas. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set.1977, p.6. (Texto na íntegra nos anexos desta dissertação).

RECHAID, Jussara. Sodoma e Gomorra: Será que numa cidade de 5 milhões de habitantes não existem 10 homens bons? *Jornal A Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 jul.1977, p.23.

MICHALSKI, Yan. Riso engaiolado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 abr. 1974. Caderno Brasil, p. 4. (Texto na íntegra nos anexos desta dissertação).

MICHALSKI, Yan. Bilhões X Princípios. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 dez.1975. Caderno Brasil, p.3.

MICHALSKI, Yan. Luz apagada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 ago.1977. Caderno B, p. 8. (Texto na íntegra nos anexos desta dissertação).

Artigos sem assinatura

A partir de hoje, vai-se saber o que acontece na Gaiola das Loucas. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 25 jun,1976, p.18.

As plumas voam em A Gaiola das Loucas. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 abr.1974. Suplemento, p.18.

A vida dos homossexuais da meia idade. *Correio da Bahia*, Salvador, 30 jul.1976, p.19.

O ensaio das loucas. *Jornal A Gazeta da Zona Norte*. São Paulo, 25 mar.1976, p.9.

O mundo de hoje visto por Poiret: Gaiolas das Loucas, Farsa ou Absurdo. *Jornal A Última Hora*, Rio de Janeiro, 03 Jun.1974, p.15.

Um veterinário e a Madona numa Gaiola muito Louca. *Jornal A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr.1974, p.17.

ANEXOS – Críticas e Matérias de Jornal

LADEIRA, Célia Maria. A Gaiola Muito Louca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar.1974. Caderno B. p. 3.

MAGALDI, Sábado. Uma Boa Comédia Irresponsável. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 mar.1976, p.11.

PACHECO, Tania. O Teatro Dividido entre Prêmios em Suspenso e Peças Castigadas. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set.1977, p.6.

MICHALSKI, Yan. Luz Apagada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, terça-feira, 9 de agosto de 1977. Caderno Brasil, Coluna Teatro.

MICHALSKI, Yan. Riso engaiolado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 abr. 1974. Caderno Brasil, p. 4.

SEM AUTOR. Carvalhinho – Reencontro com a Comédia. (sem nenhuma referência).

SEM AUTOR. Sodoma e Gomorra – Sobremesa após Jantar. (sem nenhuma referência).